



PROJECT MUSE®

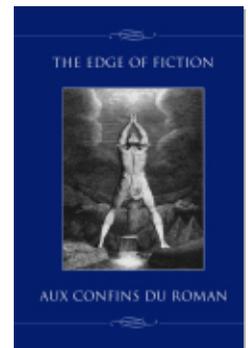
Intrusions d'auteur et ingérences de personnages: la
métalepse dans les romans de Bordelon et de Mouhy

Michèle Bokobza Kahan

Eighteenth-Century Fiction, Volume 16, Number 4, July 2004, pp. 639-654
(Article)

Published by University of Toronto Press

DOI: <https://doi.org/10.1353/ecf.2004.0049>



➔ *For additional information about this article*

<https://muse.jhu.edu/article/413831/summary>

Intrusions d'auteur et ingérences de personnages: la métalepse dans les romans de Bordelon et de Mouhy

Michèle Bokobza Kahan

Dans le champ littéraire du XVIII^e siècle, la volonté d'établir des critères et des conventions d'ordres éthique, thématique et poétique permettant de définir ce qui est acceptable dans le domaine de la prose narrative est indéniable. Cette tendance recoupe l'image de l'homme de lettres, dont la mission d'éclaireur et de diffuseur de savoir dans la cité prédomine à l'époque.¹ Pourtant, face aux diverses intentions proclamées par les théoriciens et les écrivains sur la volonté de conférer au roman le rôle privilégié de témoin et/ou de précepteur, se dressent des pratiques d'écriture romanesque qui bien souvent contestent, contredisent, voire dénigrent un tel idéal. L'émergence d'œuvres qui s'éloignent délibérément d'un modèle plus ou moins convenu du roman en accumulant les obstacles à la linéarité de la lecture (profusion de locuteurs, dispositif énonciatif éclaté, paratexte envahissant, digressions de tous genres) et en produisant un effet d'incohérence, voire d'illisibilité,² s'inscrit dans le contexte culturel des Lumières décisif pour l'évolution du genre et le complexifie.³

En dépit de leurs divergences, des auteurs prolifiques et marginaux

1 René Démoris, « Du bon usage de la fiction romanesque selon l'abbé Lenglet-Dufresnoy (1734) », *Oeuvres et Critiques* 12:1 (1987), 159–69.

2 Mathieu Brunet, « *Lamekis* de Mouhy ou la tentation de l'illisible », *Folies romanesques au siècle des Lumières*, éd. R. Démoris, H. Lafon (Paris: Desjonquères, 1998), pp. 305–17.

3 Georges May, *Le Dilemme du roman au XVIII^e siècle* (Paris: PUF, 1963); Paul Hazard, *La Crise de la conscience européenne (1690–1715)* (Paris: Boivin, 1935).

comme l'abbé Bordelon ou le chevalier de Mouhy s'engagent dans le sillage d'un « courant » littéraire, aux contours certes poreux, dont la spécificité réside dans un rejet global des normes et le refus de définir la fiction comme l'édification d'une image plausible du réel.⁴ Cet écart permet d'introduire dans le discours un soupçon généralisé sur le roman, sur la littérature et sur l'acte de communication conventionnellement admis qu'implique tout acte d'écriture et de lecture.⁵ Cet écart participe donc de la question sur le rôle du roman dans la société posée par Lenglet Dufresnoy.⁶

L'un des procédés d'écriture susceptible de faire dévier le récit narratif vers ses marges consiste à produire un effet de réel dans la fiction par l'intrusion d'instances extradiégétiques dans l'univers intradiégétique et/ou par l'intervention de personnages intradiégétiques au niveau extradiégétique. Dès lors que des instances énonciatives qui se situent en dehors de l'espace narratif fictif (auteur, lecteur) se mêlent aux instances narratives fictives, ou que des narrateurs extradiégétiques censés rapporter le discours de narrateurs seconds s'introduisent dans des histoires auxquelles ils n'appartiennent pas, ou encore que des personnages de la fiction sortent de leur cadre pour envahir l'univers du narrateur, la transition d'un niveau narratif à un autre apparaît comme transgressive. Gérard Genette propose le terme de « métalepse narrative » pour définir ce procédé qui déstabilise la fonction ludique inhérente au roman en brouillant les frontières qui séparent les instances narratives de part et d'autre du dispositif énonciatif.⁷ Une telle confusion constitue une stratégie narrative qui peut remplir diverses fonctions: fonction narrative de régie, fonction critique, fonction contestataire, selon l'évolution historique des conceptions de la littérature.⁸ Les écrivains du roman comique, comme Scarron, s'amuse des conventions de l'art de conter sans avoir véritablement l'intention de les remettre en question.⁹ Au XVIII^e siècle, on assiste à une radicalisation du procédé qui va de pair avec d'autres expérimentations d'écriture de nature

4 Jean-Paul Sermain, *Le Singe de Don Quichotte: Marivaux, Cervantes et le roman postcritique* (Oxford: Voltaire Foundation, 1999); Sermain, *Métafictions (1670-1730): La réflexivité dans la littérature d'imagination* (Paris: Honoré Champion, 2002).

5 Démoris, *Le Roman à la première personne, du Classicisme au Lumières* (1975; Genève: Droz, 2002).

6 Lenglet Dufresnoy, *De l'Usage des romans* (Amsterdam: La Veuve de Poilras, 1734).

7 Gérard Genette, *Figure III* (Paris: Seuil, 1972).

8 Frank Wagner, « Glissements et déphasages, Note sur la métalepse narrative », *Poétique* 130 (avril 2002), 235-53.

9 Jean Rousset, *Narcisse romancier* (Paris: Corti, 1973).

transgressive. Une radicalisation qui trouve son aboutissement magistral dans l'œuvre posthume de Diderot, *Jacques le fataliste*.¹⁰ Mais on ne peut comprendre pleinement l'œuvre de Diderot, par exemple, sans s'attarder sur celles qui l'ont précédée.

L'étude de la métalepse dans les romans de Bordelon et de Mouhy¹¹ vise à identifier un phénomène narratif qui renvoie à une certaine attitude critique de l'auteur à l'égard de la fiction corollaire des réalités sociales et culturelles de l'époque, et, plus généralement, à mieux cerner la notion d'écart évoquée plus haut. Dans cette perspective, je voudrais mettre en lumière trois aspects de la métalepse. Il s'agit d'analyser le fonctionnement d'un procédé d'écriture dont l'un des objectifs est d'engager une réflexion sur la fabrication du récit; de montrer comment l'usage de la métalepse engendre une interrogation sur les pouvoirs de la fiction et de l'imagination et sur la capacité ou l'incapacité du roman à rendre compte d'une réalité objective; enfin, de montrer comment la métalepse représente un moyen pour l'auteur d'inscrire sa marginalité dans le discours tout en signalant son autorité suprême en tant que producteur de ce même discours. Le dysfonctionnement narratif a donc une triple fonction: il participe d'une réflexion critique sur les choix liés au travail de l'écriture romanesque, il soulève une série de questions sur les rapports de l'écrivain avec son œuvre d'une part et avec le lecteur d'autre part, il se nourrit de l'ambiguïté de l'auteur marginal qui ne peut jamais se retrancher complètement du cadre des institutions littéraires dans la mesure où l'activité d'écrivain implique leur prise en compte.

La production romanesque de Bordelon (1653–1730) se développe entre 1690 et 1715, une période « de bouillonnement et de renouvellement » selon la définition d'Henri Coulet.¹² L'écriture contestataire de l'auteur est en prise sur l'actualité encore brûlante de la querelle des Anciens et des Modernes, d'une part, et participe d'une dénonciation globale des fictions ouvertement exprimée dans la préface de *l'Histoire de Monsieur Oufle*, d'autre part.¹³ La construction d'une relation contradictoire entre l'instance narrative (fictive et réelle), le récit et le lecteur

10 Wim de Vos, « La Narration est-elle un acte libre? La Métalepse dans *Jacques le fataliste* », *Les Lettres romanes* 44:1–2 (Louvain, 1990), 3–13.

11 Il va de soi que le cadre limité d'un article ne permet pas la lecture exhaustive de l'immense corpus romanesque de nos deux auteurs. La sélection effectuée est due, d'une part, à l'accès aux textes (c'est surtout le cas de Bordelon) et, d'autre part, à l'intérêt particulier de certaines œuvres (je pense surtout à *Lamekis*).

12 Henri Coulet, *Le Roman jusqu'à la Révolution* (8^e éd.; Paris: Armand Colin, 1991).

13 Voir Sermain, *Métafictions*.

est liée à la fois à une vision négative de la fiction et de ses effets dévastateurs sur le lecteur, et à une réflexion sur le statut de l'auteur dans son activité d'écriture. La métalepse constitue l'un des moyens qui contribuent à l'édification de ce tissu relationnel complexe. Elle permet d'inscrire dans le discours la position paradoxale et souvent intenable de celui qui refuse les règles du jeu auquel il participe.

La position de Mouhy qui est a priori diamétralement opposée engendre une même situation conflictuelle. Mouhy appartient à la seconde période de l'histoire du roman du XVIII^e siècle qu'Henri Coulet circonscrit entre les années 1715 et 1760. Sans adhérer nécessairement à ce partage chronologique, on admettra sans difficulté l'essor inédit de l'écriture romanesque à l'époque et le dynamisme interne qui anime un genre en gestation. Né à Metz en 1701, Mouhy se dessine comme une personnalité balzacienne avant l'heure:¹⁴ romancier, journaliste, gazetier, mais aussi espion et mouche du Lieutenant général de Police, Hérauld, il écrit des milliers de pages (quelques 80 volumes de romans) pour arrondir ses fins de mois,¹⁵ ce qui ne l'empêche pas par ailleurs de tout tenter pour faire reconnaître sa dignité d'écrivain. Profondément influencée par Marivaux et Prévost, son écriture est imprégnée d'un imaginaire baroque fait de violences et de contrastes, comme on peut le voir dans *Lamekis ou les Voyages extraordinaires d'un Égyptien* (1735–38), *La Mouche ou les Aventures de M. Bigand* (1736), ou *Le Masque de fer* (1747).¹⁶ Le romancier plonge dans les délices de l'imagination et de l'invention fabuleuse, privilège de l'écriture romanesque qu'il défend dans la préface du *Financier* adressée à l'encontre de Jaquin et de son *Entretien sur les romans* (1755).

Alors que Bordelon entend déchirer le voile de la fable, Mouhy participe avec enthousiasme à l'activité ludique au point d'en négliger les règles pour mieux lâcher la bride à son imagination. La rencontre des deux auteurs advient dans cette rupture du jeu de la fiction qui résulterait d'un refus des coutumes littéraires et des conventions romanesques lié tantôt à une attitude critique, tantôt à la revendication d'une autonomie créatrice. Les deux démarches

14 Annie Rivara, intro. au Mouhy, *Le Masque de fer* (Paris: Desjonquères, 1983).

15 Patrick Wald Lasowski, *Le Traité des mouches secrètes* (Paris: Gallimard, 2003).

16 Mouhy, *Lamekis ou les Voyages extraordinaires d'un Égyptien dans la terre intérieure avec la découverte de l'île des Sylphides*, dans *Voyages imaginaires, songes, visions et romans cabalistiques* (Amsterdam, 1788), t. 20. Les références renvoient à cette édition. Mouhy, *La Mouche, ou les aventures de M. Bigand* (Paris: Poilly, 1738); Mouhy, *Le Masque de fer* (1747; Paris: Desjonquères, 1983).

partagent une même conséquence: une rupture du récit et la transformation du roman qui n'est plus l'espace d'une intrigue mais le lieu où l'auteur développe une position critique à l'égard de son travail et des conditions d'écriture.

La Métalepse chez Bordelon

Dès la préface, c'est-à-dire au seuil du roman, certains procédés métaeptiques se manifestent. Certes, la préface qui se trouve en dehors de l'espace de la fiction autorise l'intervention explicite de l'auteur qui présente son œuvre pour mieux la mettre en valeur auprès de son lecteur potentiel.¹⁷ Mais pour un auteur qui considère que le « jeu de faire semblant d'y croire » est dangereux, il importe de rappeler inlassablement au lecteur qu'il ne faut jamais le prendre au sérieux. Or, la préface, devenue depuis l'existence du texte imprimé une véritable institution éditoriale, participe à l'activité ludique romanesque dans la mesure où sa fonction première consiste à établir un pacte de lecture, à offrir un mode d'emploi, à fournir des instructions.¹⁸ Dans cette perspective, on peut comprendre les motivations qui poussent Bordelon à marquer ses distances par rapport au discours préfaciel et à le déstabiliser. Pour des raisons d'économie, je me limiterai à l'étude de quelques préfaces pour examiner le phénomène de la métalepse et ses enjeux. Il va de soi qu'une étude de la métalepse dans l'ensemble des romans reste à faire.

L'intervention de l'instance auctoriale, c'est-à-dire attribuable à l'auteur réel ou fictif de l'ouvrage qui suit, dans la préface de l'*Histoire des imaginations extravagantes de Monsieur Oufle* (1710), respecte les règles narratives convenues du péritexte.¹⁹ L'auteur prétend élargir le programme de Cervantès en englobant dans sa dénonciation de la fiction tous les écrits, même ceux chargés de transmettre un savoir présenté comme sérieux. Ce qui pose problème ici se situe au niveau des énoncés qui visent à valoriser un récit fictif dont le but est de saper la crédibilité de toute forme de fiction. Les choses deviennent autrement compliquées lorsque l'enchevêtrement des niveaux narratifs

17 Genette, *Seuil* (Paris: Seuil, 1987).

18 Voir *Le Topos du manuscrit retrouvé*, éd. Jan Herman (Paris-Louvain: Peeters, 1999) et Carole Dornier, « Préfaces et intentions d'auteur », *Le Roman des années trente, la génération de Prévost et de Marivaux*, éd. Rivara (Saint-Étienne: Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1998), pp. 87-101.

19 Bordelon, *Histoire des imaginations extravagantes de Monsieur Oufle causées par la lecture des livres*, dans *Voyages imaginaires, songes, visions et romans cabalistiques* (Amsterdam, 1789), t. 36.

estompe les frontières entre le récit et son paratexte. Un tel effacement soulève deux questions, celle de l'origine du texte et celle de l'autorité énonciative. Ainsi, avec *Gomgan ou l'Homme prodigieux transporté dans l'air, sur la terre et sous les eaux*, Bordelon exploite le *topos* du manuscrit retrouvé à des fins critiques d'apparence opposée.²⁰ D'une part, il vise à démonter les multiples rouages de la fiction, c'est-à-dire à souligner la dimension imaginative et donc aléatoire de l'œuvre, d'autre part il entend dénoncer l'imposture des déclarations d'intentions de l'auteur, c'est-à-dire déstabiliser la position de maître d'œuvre qu'il occupe. L'hors-fiction que constitue la préface devient un espace de dénégation: déni de l'improbable authenticité du texte-source, déni de l'auteur, déni d'une complicité quelconque avec le lecteur.

L'instance d'énonciation de la préface qui renvoie à la figure de l'auteur réel, attribue la paternité du texte à venir à un personnage de papier, en l'occurrence le héros éponyme. Une telle délégation de pouvoir ne permet pas la rencontre de deux voix appartenant à des registres narratifs différents. Or, l'instance auctoriale prétend pouvoir dialoguer avec le personnage-narrateur, figure hautement fantastique comme l'atteste le titre. Elle exprime le désir de recevoir des instructions supplémentaires pour la bonne continuation du récit: « Si Gomgan, en m'envoyant son manuscrit par ce courrier fugitif dont j'ai parlé, y avait joint quelques preuves pour autoriser ce qu'il avance, j'en ferais part au public d'autant plus volontiers que je les crois nécessaires pour attirer la crédulité » (p. 67). Que Gomgan, personnage de la fiction, s'introduise dans l'espace extérieur à la fiction constitue bel et bien une infraction narrative d'ordre métalectique. Il surgit dans l'univers de la production du texte pour remplacer son générateur avec lequel il entame une forme de dialogue. Le procédé engendre un brouillage identitaire de l'instance auctoriale qui bascule du côté de la fiction. Du coup, ses demandes de confiance à l'adresse du lecteur ne peuvent que dérouter un peu plus ce dernier: « j'ai longtemps délibéré avant que de me déterminer à dire sincèrement de quelle manière ces aventures me sont venues, et cela parce que cette manière n'a rien d'assez considérable pour leur donner plus de poids et les faire mieux recevoir » (p. 66), « Qu'on ne me demande donc pas de plus grands éclaircissements, à moins qu'on ne veuille absolument que j'en invente pour me délivrer des importuns »

20 Bordelon, *Gomgan ou l'Homme prodigieux transporté dans l'air, sur la terre et sous les eaux* (1711), dans *Recueil de préfaces de romans au XVIII^e siècle*, éd. Herman (Saint-Étienne: Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1999). Les références renvoient à cette édition.

(p. 66). On sait que le fait de répéter qu'on ne ment pas éveille rapidement la méfiance de celui que l'on veut convaincre. Le procédé freudien de dénégation est connu. L'effet de suspicion que provoquent les trop nombreuses affirmations de l'auteur confirme donc la dimension parodique de la préface. En dénonçant diverses techniques d'illusion, Bordelon ne cherche nullement à se distinguer d'une pratique qui tend à imputer le roman et sa préface à une instance fictive; il ne cherche pas à effacer les références aux conditions réelles de production du texte. Mais il ne veut pas non plus se poser en autorité explicitant ses intentions.

L'ambiguïté d'une telle position réapparaît dans *La Coterie des anti-façonniers* (1716).²¹ L'auteur y proclame son indifférence à l'éventuel succès ou échec d'un texte qui n'est pas de lui: « À la bonne heure si le succès est tel qu'on me le fait espérer. En tous cas, si mon espérance est frustrée, je m'en console, puisqu'il ne m'en aura coûté que les frais de l'impression, car la copie m'a été donnée, sans qu'on ait exigé autre chose de moi que de la publier » (p. 73). L'effacement de l'autorité auctoriale entraîne une posture de repli sur soi. L'auteur se dérobe à ses responsabilités en devenant le modeste médiateur d'un texte qui lui est étranger, procédé qui sera exploité tout au long du XVIII^e siècle. Mais à la différence du *topos* du manuscrit trouvé après la mort de son auteur original, les manuscrits chez Bordelon ne sont pas achevés. Gomgan est invité à se manifester et à faire des remarques, l'inconnu de la *Coterie*, lui, a promis « que tous les mois on serait exact à m'envoyer successivement la suite » (p. 73). L'inachèvement réduit un peu plus l'importance du médiateur face à un texte en train de s'écrire.

Un autre type de désolidarisation de l'auteur vis-à-vis de sa production romanesque est mené quand la préface devient l'espace unique de la fiction dans le roman, c'est-à-dire quand l'histoire reste circonscrite dans le cadre péritextuel, et que le roman renonce à toute forme de récit. Ce phénomène caractérise le *Voyage forcé de Becafort hypocondriaque*, (*Qui s'imagine être indispensablement obligé de dire ou d'écrire en effet, sans aucun égard, tout ce qu'il pense des autres et de lui-même, sur quelque matière que ce soit*), dont le sous-titre indique assez clairement les intentions de l'auteur.²² C'est dans la préface que commence un assez long récit où « l'on apprend l'histoire de Becafort jusqu'au

21 Bordelon, *La Coterie des anti-façonniers* (1716), dans *Recueil de préfaces de romans au XVIII^e siècle*. Les références renvoient à cette édition.

22 Bordelon, *Le Voyage forcé de Becafort hypocondriaque* (Paris: Jean Musier, 1709). Les références renvoient à cette édition.

commencement de son voyage ». Le lecteur découvrira par la suite la supercherie de l'annonce préfacielle présentée comme l'introduction d'un récit de voyage alors que les 342 pages du texte se composent d'un montage d'énoncés moralistes portés par une voix neutre (est-ce la voix de la folie?). Il s'avère, à la fin d'une lecture, avouons-le, extrêmement lassante, que la préface constitue l'espace romanesque à proprement parler puisqu'elle contient les seuls éléments romanesques de l'ouvrage dont je citerai un court extrait:

Becafort était d'une famille illustre d'un des plus considérables États de l'Europe. Il naquit et fit ses études dans l'une des plus grandes Villes de cet État. On ne dit point ici dans quel temps, et l'on ne rapporte point d'autres circonstances de sa naissance, ni de sa plus grande jeunesse; parce que l'on ne le croit point du tout nécessaire pour entendre ce qu'on va lire de lui. À quoi bon se jeter dans des discours superflus, quand on a tant de bonnes choses à rapporter? On tranche le plus court qu'on peut dans cette Préface, tant on craint de retenir trop longtemps le Lecteur, et de retarder le plaisir que lui donnera assurément la lecture du Voyage qui est le sujet du livre. (p. vij)

Le passage donne à voir l'inscription d'une instance énonciative omnisciente qui préside à l'édification de la fiction. Dans cette optique, les nombreuses métalepses essaimées dans le récit signalent le fait que la préface est à la fois lieu discursif de la fiction et lieu discursif sur la fiction. L'auteur se charge de la gestion du récit, il dévoile son don d'ubiquité: « Pendant que nos Amans songeaient à prendre des mesures pour se marier, le père de Becafort, qui était instruit de tout ce qui se passait, en prenait d'autres pour empêcher ce mariage » (p. xvij). Il expose ses choix narratifs: « On ne rapportera point ici tous les efforts que fit ce père, pour arracher du cœur de son fils la passion qui s'en était emparée, ni toutes les résistances que fit le fils aux efforts de son père; ce détail ne ferait qu'allonger cette Préface, qu'on craint déjà d'avoir fait trop longue, et qui la rendrait peut être bien moins agréable qu'ennuyeuse. On évite autant qu'on peut, les inutilités » (p. xvij).

Si la métalepse a pour fonction apparente de révéler les stratégies de l'activité d'écriture, rétrospectivement, elle vise à mettre en lumière la situation paradoxale de l'auteur. Alors qu'il se présente comme un sujet qui maîtrise son récit et qui, pour cette raison, se refuse d'ennuyer son lecteur à coup de longueurs inutiles, il disparaît du roman pour céder la place à la parole intarissable d'un personnage fou. Becafort, présenté comme un jeune homme excentrique dont la folie consiste à refuser tout compromis avec la vérité, s'oppose

à la définition du romancier qui invente des histoires. Il incarne la vérité. C'est pourtant lui qui devient l'auteur d'un roman impossible dans la mesure où tout ce qu'il dira est vrai alors que le roman est par définition une invention imaginaire.

L'enchevêtrement des rôles opère un renversement entre réalité et imaginaire qui produit un effet d'identification de l'auteur réel avec son personnage de fiction. Cette confusion se répercute sur un autre texte de Bordelon dans lequel l'instance auctoriale annonce qu'elle endosse le rôle du personnage fou, celui qui prétend dire tout ce qui lui passe par la tête. C'est dans les *Coudées franches*, deux longs volumes publiés en 1712, que l'auteur se prend pour objet de roman:

Puisque je donne à mon Livre le titre de *Coudées Franches*, je ne devrais pas, ce me semble m'embarasser d'une Préface. Je vais pourtant en faire une, mais à *Coudées Franches*. Or de quoi la remplir? Que dirai-je? Tracerai-je une idée de ce qu'on va lire? Hélas! Quelle idée en pourrais-je donner, en ce que je n'ai point eu d'autre vue, que de jeter sur le papier tout ce qui me viendrait dans l'esprit? Un dessein, un projet régulier m'aurait gêné; ainsi, je n'aurais pas eu *les Coudées Franches*. Je n'ai, certes, jamais fait ouvrage qui m'ait été si peu à charge que celui-ci. N'avoir aucun compte à rendre, que cela est doux! Si l'on vient à dire par reproche, que je m'écarte de mon sujet; tant mieux, car je me suis particulièrement proposé d'avoir mes *Coudées Franches*. Si l'on s' imagine y trouver des fautes, tant mieux; ce sera une marque que j'aurais donné à mon esprit ses *Coudées Franches*; et ainsi, Messieurs les Critiques, Censeurs, Formalistes, Hargneux, Mal-endurants, Satyriques, Pointilleurs, Tracassiers, ayez aussi vos *Coudées Franches* [...] . je vous avertis d'une chose; c'est que, quand je prends la plume, je ne sais ce que je dois écrire; c'est à elle seule que je m'abandonne; il semble que tout ce qui va paraître, vienne plutôt de son tuyau que de moi; voici dis-je, ce qu'elle m'inspire, ce qu'elle me dicte, ce qu'elle écrit.²³

Dans *Becafort*, l'auteur se sépare du contenu qui appartient à la folie du personnage éponyme, et se retranche dans l'espace préfaciel devenu le terrain de la fiction. Une fiction qui est, rappelons-le, travaillée par les procédés métalectiques. La métalepse condense les ambiguïtés de la position de l'auteur. À la fin du livre, c'est bien le statut de l'auteur qui se trouve fragilisé et frappé d'incertitude, flottement qui illustre le refus de trancher entre l'illusionnisme romanesque et la véridicité, mais aussi l'arbitraire d'une écriture libérée de toute convention. La métalepse semble l'instrument privilégié tant de l'omniprésence que de l'impuissance de l'auteur, et explique peut-être l'ultime tentative des *Coudées franches*.

²³ Bordelon, *Les Coudées franches*, 2 vols. (Paris: Prault, 1712), p. ij. Les références renvoient à cette édition.

Le fait de déstabiliser le discours préfaciel indique d'emblée un double refus. L'auteur n'aspire ni à une reconnaissance dans le champ littéraire ni à un rapport de connivence avec le lecteur. Cette position s'inscrit dans la logique d'une dénonciation des écrits, romanesques et sérieux, et de leurs effets pernicious sur le lecteur qui appréhende la réalité en se référant à ce qu'il a lu. Elle est néanmoins incompatible avec le plaisir évident de l'auteur d'écrire, de produire des énoncés. Bordelon revendique haut et ferme le « plaisir »²⁴ de l'écriture tout en prônant une liberté totale à l'égard des institutions littéraires: « Dans la République des Lettres, on s'érige en auteur à peu de frais, dira un critique après avoir parcouru mon livre [...] ce sont mes *heures perdues*; mon seul titre m'y autorise ».²⁵

La métalepse constitue l'un des moyens de résoudre ce paradoxe dans la mesure où elle marque dans le discours l'importance du rôle de l'illusionniste tout en inscrivant la répugnance de l'auteur pour le mensonge. Le phénomène de réflexivité du roman, dont Bordelon est l'un des représentants, amène l'auteur à instaurer un rapport nouveau avec son livre. La dénonciation du romanesque qui définit le modèle de l'antiroman débouche chez Bordelon sur une absorption du récit par la parole qui est censée le porter et corrélativement sur la manifestation de plus en plus envahissante de l'activité de l'écriture.²⁶ C'est donc bien vers soi que l'auteur se retourne, et c'est de sa propre expérience qu'il nourrit son œuvre, au point d'affirmer dans un ouvrage intitulé *La Langue* (1707): « J'ai fait ce livre, et ce livre me fait tous les jours ».²⁷

La Métalepse chez Mouhy

La transgression des frontières de la représentation procède d'enjeux différents chez Mouhy. Elle ne prend pas sa source comme chez Bordelon dans la dénonciation de la fiction, mais s'alimente au

24 Dans t. 36 du recueil des *Voyages imaginaires, songes, visions, et romans cabalistiques*, l'éditeur présente l'*Histoire de Monsieur Oufle* en ces termes: « Bordelon ne raconte pas ses extravagances avec le même esprit que Cervantès a mis dans le récit de Don Quichotte. Son style est diffus et si assommant, que les compilateurs les plus lourds trouveraient de quoi s'ennuyer. Bordelon disait qu'il écrivait pour son plaisir; mais il ne travaillait guère pour celui de ses lecteurs. Ayant dit un jour que ses ouvrages étaient ses péchés mortels, un plaisant lui répliqua que le public en faisait pénitence », p. 7.

25 Bordelon, *Heures perdues et divertissantes du Chevalier de **** (1716), dans *Recueil de préfaces de romans au XVIII^e siècle*, p. 74.

26 Sermain, *Métafictions*, chap. 11.

27 Bordelon, *La Langue* (Paris, 1707), 5^e avertissement de la préface.

contraire d'une fascination pour l'invention fictionnelle qui entraîne l'auteur à construire un espace de doute entre rêve et réalité dans le creux duquel il inscrit sa présence. Quand l'auteur attire l'attention de son lecteur sur les conventions qui régissent l'activité d'écriture, quand il l'engage à ne pas croire à l'histoire du manuscrit retrouvé (le topos est exploité également par Mouhy), il ne cherche pas, à l'instar de Bordelon, à jeter l'anathème sur l'entreprise romanesque telle que peut la concevoir l'idéal classique. Il revendique une liberté créatrice. Dans *La Mouche* (1736), par exemple, l'auteur surgit dans le récit fictionnel que constitue la préface (histoire du manuscrit trouvé) pour parler de son public: « Je ne puis l'obliger à me croire; rien n'est plus libre que la façon de penser: et si j'étais à sa place, j'en dirai peut-être davantage ». ²⁸ Cette forme d'émancipation vis-à-vis du lecteur, qui est aussi une manière de libérer le destinataire des règles contraignantes d'un jeu trop précis, se trouve au cœur de l'écriture de Mouhy. La métalepse fournit ici un alibi pour l'auteur qui se considère libéré de toute obligation envers un lecteur qu'il a prévenu, et qui donc, lui aussi, peut se permettre de croire ce qu'il veut, comme il veut. Et dès lors que, de part et d'autre du contrat de lecture, la supercherie romanesque est dévoilée, le texte atteint une autonomie, il s'affranchit de toute référentialité et est travaillé par un va-et-vient entre la fiction et la réalité dont l'exemple le plus frappant se trouve dans *Lamekis*.

Dans *Lamekis ou Les Voyages extraordinaires d'un Égyptien dans la terre intérieure avec la découverte de l'île des Sylphides* (1735–38), la métalepse construit un type de relation particulière entre les énoncés romanesques et l'instance énonciative qui les produit, et ce faisant, elle désigne la liberté paradoxale de l'auteur. La première moitié du livre, qui couvre quelques quatre cents pages, relate les aventures fantastiques de personnages secondaires dans les profondeurs de la terre et les hauteurs des cieux, peuplées de monstres, de sylphes et autres créatures prodigieuses. Au plan de l'histoire, on assiste à « une débauche de fantaisie fantastique, qui atteint un sommet paroxystique, stupéfiant de démesure inventive et d'étrangeté saisissante ». ²⁹ Au plan de la narration, on découvre un dispositif énonciatif d'enchâssements narratifs extrêmement alourdi par la longueur

28 Mouhy, *La Mouche* (1736), dans *Recueil de préfaces de romans au XVIII^e siècle*, p. 177.

29 Yves Giraud, « Monstres et merveilles au centre de la terre: les fantastiques aventures du Chevalier de Mouhy », *Studi di Letteratura francese* 13 (1987), 54. Voir aussi Peter Fitting, « Imagination, Textual Play and the Fantastic in Mouhy's *Lamekis* », *Eighteenth-Century Fiction* 5:4 (1993), 312–30.

excessive des récits secondaires maintes fois interrompus, par les mises en abyme productrices d'un effet de multiplication des récits, par l'inflation d'un paratexte qui mélange les registres du sérieux et du fictif. Ces éléments de l'excès, qui provoquent un étrange effet de confusion énonciative généralisée, ont fourni l'objet d'une belle étude sur la représentation d'une écriture folle dans ce roman de Mouhy.³⁰ À l'opposé, la seconde moitié du roman ne pose aucun problème particulier. Le personnage de Lamekis se raconte à la première personne en suivant l'ordre chronologique traditionnel des événements qu'il a vécus jusqu'au moment où le temps de la narration et celui de l'action convergent. L'histoire se concentre sur l'amour malheureux de Lamekis pour son épouse Clémelis et les malentendus tragiques que provoque sa jalousie morbide. Entre ces deux parties est inséré un épisode étrange où l'auteur biographique, Mouhy, se met en scène pour raconter l'invasion des personnages de son roman dans son univers réel.

La transgression des niveaux narratifs se manifeste de façon spectaculaire dans cet épisode où l'effet de réel que provoque l'intrusion de l'auteur atteint à son paroxysme. Au milieu d'un récit second, celui du philosophe Déhalal, le narrateur premier Lamekis se trouve brutalement congédié par l'auteur réel qu'est Mouhy. Celui-ci prend la parole pour avouer l'impossibilité de continuer l'histoire de Déhalal, faute de retrouver la suite du manuscrit:

La quatrième partie finit dans cet endroit, et dans la cinquième il ne se trouve aucune trace de l'histoire de Déhalal, ce qui m'ayant fait imaginer que ce défaut venait d'une lacune considérable, ou de la perte de quelques pages de manuscrit; j'ai cru devoir y suppléer en cherchant dans les auteurs les plus savants quelques passages qui pussent m'aider à finir une histoire si intéressante; deux ans se sont passés à feuilleter dans les bibliothèques les plus connues, tous les savants qui ont écrit dans ce genre, et surtout ceux qui ont commenté les aventures de Lamekis. Je commençais à me rebuter de tant de soins inutiles, lorsqu'une aventure extraordinaire qui mérité d'être rapportée, m'a mis enfin en état d'achever cet ouvrage. (p. 340)

Certes, en entrant dans la fiction, l'instance littéraire se transforme immédiatement en instance narrative participant à la diégèse,³¹ néanmoins l'irruption de la voix de l'auteur provoque objectivement l'arrêt de la narration des aventures de Lamekis, propulse le lecteur

30 Voir Brunet.

31 Voir Jaap Linvelt, *Essai de typologie narrative* (Paris: Corti, 1989).

dans l'espace spacio-temporel de l'écrivain, le Paris du XVIII^e siècle, et l'oblige à écouter un autre récit, celui de l'écriture de l'histoire de Lamekis. L'intrusion métalepique qui renvoie à la personne de l'auteur permet de mettre en valeur la mainmise de l'écrivain sur la fiction qu'il crée. Pourtant, le récit de « Mouhy au travail » devient rapidement l'histoire fantastique d'un écrivain hanté par ses personnages, puis, progressivement, soumis à leur pouvoir. Il doit invoquer leur aide pour commencer son récit: « grand Déhalal, célèbre Lamekis, qui jouissez encore aujourd'hui de l'existence humaine! Après tant de siècles, échauffer mon esprit de vos rayons immortels: c'en est fait, je suis exaucé; l'étincelle a jailli, je me sens embrasé: commençons » (p. 346). Plus loin, ce sont les personnages de papier qui se confrontent à l'auteur pour lui demander des comptes, le critiquer et exiger de lui des changements. Dans un dernier temps, ils lui dictent littéralement la suite du récit:

Une de mes plumes s'éleva de dedans mon écritoire, comme une aiguille enlevée par l'aimant, plongea son bec dans l'encrier, et puis se mit à écrire naturellement sur du papier préparé à continuer l'ouvrage après lequel j'étais, il me sembla, aux mouvements de cette plume, qu'elle traçait des caractères français, je devinai même quelques mots à ses mouvements; il me parut aussi que l'écriture ressemblait à la mienne, et je ne me trompais pas. (p. 383)

Dans cette mise en scène troublante de la folie de l'écriture romanesque, topos souligné en caractères gras par l'auteur-narrateur (« je deviendrais fol, me disais-je, je n'en suis pas éloigné » [p. 358], « il faut cesser un travail si abstrait, mon cerveau s'échauffe et se tournera à la fin en délire » [p. 358], « le travail a dérouté ma cervelle. Eh bien, j'y renonce absolument, trop heureux s'il est encore tems! » [p. 361, etc.]), l'intention de transgresser les frontières qui séparent le réel du fictif est motivée par la fascination qu'exerce le monde imaginaire sur la réalité. Ce n'est plus le réel qui surgit dans la fiction, mais bien la fiction qui envahit l'univers réel et qui le soumet à son irrationalité. L'auteur qui est à même de définir la position d'un événement vis-à-vis de la frontière entre ce qui existe et ce qui est inventé, avoue son incapacité à trancher. Le coup de force que représente l'irruption de l'auteur dans la diégèse est à double tranchant. S'il révèle l'autorité du créateur, il ouvre néanmoins une brèche permettant aux personnages d'échapper à leur cadre et de devenir autonomes.

Au plan de la diégèse, on assiste à un phénomène similaire qui témoigne de l'importance de cette problématique dans l'œuvre. Les

nombreux passages d'une instance narrative à une autre contredisent ce que nous annoncent le titre et l'incipit. Alors que le personnage éponyme est censé occuper le devant de la scène et remplir la double fonction de narrateur et d'acteur principal de la fable, il disparaît de la scène narrative et diégétique au bout de quelques pages. L'« histoire de [s]a vie » que le héros promet de raconter à son ami Sinouis reste un mystère. Les dix premières années de son enfance restent inconnues au lecteur, et les dix années suivantes qu'il passe dans le pays des hommes bleus se résument en une ligne: « Il serait inutile, ô mon cher Sinouis, de vous faire le détail de la vie que je menai pendant dix ans que je restai dans cette habitation » (p. 53). Ce sont les personnages qui surgissent dans son récit (Motacoa, Lodaï, la princesse des Amphicléocles) qui prennent la parole pour raconter une histoire qui n'est pas la sienne. Alors que se met en place le modèle narratif traditionnel de l'écriture à la première personne où le je-narrant joue un rôle central dans l'histoire qu'il raconte, se déroule un récit énoncé par d'autres voix dans lequel Lamekis (fils) est absent. Il n'est pas le je-narrant-protagoniste escompté, et son rôle de je-narrant-témoin se trouve extrêmement réduit dans la mesure où c'est principalement Motacoa qui gère la quasi-totalité des récits secondaires enchâssés.

L'auteur se charge pourtant d'attirer l'attention sur la personne du conteur et sur l'auditeur auquel il s'adresse. Il insiste beaucoup sur le rôle d'instance productrice du discours qu'il incombe à Lamekis de remplir et symétriquement sur celui d'auditeur que joue le compagnon de route Sinouis. Il nous ramène à plusieurs reprises à la situation de l'énonciation première qui est celle du voyage tumultueux en mer et en profite pour rappeler la place de chaque narrateur dans le dispositif énonciatif établi: « J'étais dans cet endroit de l'histoire de Motacoa et de la mienne, Sinouis me prêtait une attention singulière, lorsque je m'aperçus que la mer bouillonnait » (p. 97), « J'étais dans cet endroit de l'admirable histoire de Motacoa, l'attention que me prêtait Sinouis paraissait si grande, qu'à peine respirait-il pour n'en pas perdre un trait, que de l'obscurité profonde dans laquelle nous étions plongés, nous passâmes subitement à un jour brillant » (p. 265), et après le renvoi brutal de l'île des Sylphides: « Après avoir rêvé un moment, je repris dans ces termes l'histoire de la princesse des Amphitéocles racontée par elle-même à la reine, à Lodaï et à Boldéon, en faisant ressouvenir Sinouis que c'était toujours Montacoa qui parlait » (p. 412). Les passages relativement courts où

s'effectue un retour au moment de la narration première sont les seuls où Lamekis réapparaît en tant qu'acteur dans la diégèse. Mais il s'agit alors du récit-cadre et non de l'« histoire de sa vie ».

Ce report très prolongé de l'histoire promise au profit d'autres histoires, et cela en dépit d'une insistance marquée sur le fait que nous lisons l'histoire du héros éponyme, constitue à bien des égards une rupture du contrat autobiographique établi à l'intérieur du récit entre le héros-narrateur et son interlocuteur, Sinouis. Dans l'ensemble de la première moitié du roman, le héros glisse du statut de narrateur homodiégétique à celui de narrateur hétérodiégétique du type narratif neutre, et cela même si la narration reste à la première personne. Le personnage principal devient à l'intérieur de la fiction un auteur extradiégétique qui surgit de temps à autre au sein d'une diégèse à laquelle il ne participe pas. Dans ces conditions, il convient d'admettre que les interventions de Lamekis fonctionnent comme une intrusion narrative qui casse les récits seconds sans raison apparente si ce n'est la volonté de créer au plan de la diégèse un effet de réel dans la fiction. Il attire l'attention de son auditeur de papier sur le fait qu'il préside à l'organisation du récit mais souligne également l'aspect dérisoire de ce pouvoir face au dérèglement de la structure narrative mise en place.

La prise en compte de la métalepse et de son rôle dans le roman permet de dépasser les critiques adressées à l'œuvre prolifique de Mouhy. Leurs reproches ne visent que la teneur des contenus romanesques: « Le chevalier de Mouhy remplira ses romans des fictions les plus impertinentes, il m'excèdera d'ennui par ses platitudes »,³² gémit Grimm dans la livraison de septembre 1766 de sa *Correspondance littéraire*, à l'instar de Fougères de Montbron, Palissot ou Fréron. Si Mouhy s'essaie dans tous les tons, réaliste, fantastique, roman noir et roman baroque, s'il profite de la popularité des contes de fée couronnée par la traduction de Galland des *Mille et une Nuits* (1704–17), s'il saisit le succès du *Télémaque* (1699) de Fénelon et celui de *Sethos* (1731) de Terrasson, s'il plagie quelques titres célèbres de Marivaux ou de Prévost, il n'en reste pas moins un auteur dont l'œuvre soulève une réflexion importante sur le sens de la fiction.

Lorsqu'au sein d'un univers imaginaire absolument distinct du monde empirique d'où il écrit, Mouhy introduit une représentation problématique de l'activité de l'écrivain, il nous invite à une autre

32 Cité dans Rivara, intro. au Mouhy, *Le Masque de fer*, p. iii.

lecture de son roman où théorie et pratique de la fiction se confondent. Il fait prendre conscience de la fabrication des énoncés et de leurs teneurs aléatoires. La confusion radicale entre l'univers fictionnel et l'univers référentiel qui est mise en scène dans l'épisode médian de *Lamekis* fait de l'écrivain un personnage de roman qui s'interroge sur son travail d'écriture et sur son rapport avec le monde qu'il construit. Cet avatar du modèle don quichottesque où la fiction menace cette fois l'auteur s'inscrit dans le prolongement d'une activité critique du roman dont Sermain a cerné le paradigme.³³



Au-delà d'un procédé mis au service d'un double mouvement de création et de destruction de la production romanesque, la métalepse suscite une réflexion immédiate sur le rôle de l'auteur dans l'édification de l'univers romanesque et sur son rapport avec son travail d'écriture d'une part et avec le lecteur d'autre part. L'usage de la métalepse montre que la réflexivité du roman concerne également le « je » premier du récit. En effet, l'intérêt que porte l'auteur à son moi écrivain se dégage des deux analyses auxquelles nous avons procédé. En s'interrogeant sur les processus de la production romanesque, le romancier est amené à redéfinir la position qu'il occupe et le rôle qu'il joue.

Précurseurs de Diderot et de Sterne, contemporains autrement célèbres, Bordelon et Mouhy découvrent comment l'ouverture des coulisses fragilise le statut de l'écrivain, comment le renoncement (aussi partiel soit-il) aux règles de l'activité ludique met en jeu son autonomie. Se dévoile ainsi une manière étonnement moderne de mettre en doute le mode de représentation traditionnel, d'affirmer l'impossible séparation de la littérature et de la réalité, de témoigner que toute aventure dans les confins met en jeu celui qui s'y engage.

Université de Tel-Aviv

33 Sermain, *Métafictions*.