



MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„*Julius Corentin Acquefacques, prisonnier des rêves et arpenteur du terrain métaleptique. La métaalypse narrative dans les bandes dessinées de Marc-Antoine Mathieu*“

verfasst von / submitted by

Christina Ernst, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien, 2017 / Vienna 2017

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 066 149

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Romanistik

Betreut von / Supervisor:

o. Univ.-Prof. Mag. Dr. Birgit Wagner

*« Ein Wiesel
saß auf einem Kiesel
inmitten Bachgeriesel.*

*Wisst ihr,
weshalb?*

*Das Mondkalb
verriet es mir
im Stillen:*

*Das raffinierte Tier
tat's um des Reimes willen. »*

(Christian Morgenstern, Das ästhetische Wiesel)

Table des matières

1. Introduction	5
2. La métalepse narrative	8
2.1 Définition du terme.....	8
2.1.1 Adapter un terme de la rhétorique – Genette 1972	8
2.1.2 Extension du concept (Genette 2004), réaction et critique	11
2.1.3 Digression sur la terminologie : « métadiégèse » ou « hypodiégèse » ?	15
2.2 Analyse des différentes formes.....	17
2.2.1 Modes de la métalepse : métalepse au niveau du « discours »/ au niveau de l' « histoire »	17
2.2.2 « Direction de la métalepse » : entre extradiégèse – intradiégèse – métadiégèse ; métalepse extérieure et métalepse intérieure	19
2.2.3 Formes complexes de la métalepse – le ruban de Moebius	22
2.3 Sur la fonction métafictionnelle de la métalepse	24
2.3.1 Comprendre la mise en abyme comme procédé métaleptique ?	24
2.3.2 « Rupture d'illusion » et « effet de bizarrerie fantastique » - les fonctions de la métalepse dans la narration.....	27
III. La bande dessinée	31
3.1 La bande dessinée : un récit en images	31
3.1.1 La question du narrateur et de l'extradiégétique dans la bande dessinée	31
3.1.2 Transposition du concept de la métalepse narrative vers la bande dessinée	33
3.2 Julius Corentin Acquefacques, prisonnier des rêves : présentation de la série.....	37
3.3 Analyse	42

3.3.1 De la mise en abyme à la métalepse narrative, ou « L'Origine indéterminisé »	42
3.3.2 Complexification de la macrostructure.....	49
a) Le récit en miroir : <i>Le début de la fin/La fin du début</i>	50
b) <i>Le Processus</i> : « Je est un autre »	55
3.3.3 Topologie du terrain métaleptique.....	61
3.3.4 Un trou de matière, l'« anti-case ».....	67
4. Conclusion.....	73
5. Table des illustrations	79
6. Bibliographie	80
7. Deutsche Zusammenfassung	87
8. Remerciements	94

1. Introduction

1 - *Le processus*¹, page 41. Julius Corentin Acquefacques, protagoniste de la série bande dessinée et emprisonné par mégarde dans un rêve qui lui fait découvrir les métastructures de sa propre histoire, se retrouve dans une sorte de méta-univers tridimensionnel. Marchant de manière inattentive, il trébuche sur une page de bande dessinée et tombe dans son « propre passé ». Conscient des « risques inhérents aux paradoxes temporels », il quitte aussitôt l'univers intradiégétique (page 42), non sans provoquer de la confusion dans celui-ci – le lecteur/ la lectrice, pour sa part, trouve enfin la solution des événements des pages 33 et 34 : l'ajout d'un niveau narratif supplémentaire explique l'apparition de la figure énigmatique en marge des pages.

2 - Changement de décors: *Le Décalage*², (également:) p. 41. Due à un décalage temporel, Julius Corentin Acquefacques est quelques pages en avance sur sa propre histoire. Par conséquent, plus rien ne se passe, et les personnages de second rôle se retrouvent dans un désert sans événements. Ils essaient alors de rejoindre le protagoniste. Pour ce faire, ils doivent prendre un raccourci dans l'histoire. « On aurait dit un grand bruit de déchirure ! » remarque Hilarion. En effet : Les trois pages suivantes que le lecteur ou la lectrice tient dans ses mains sont, pour une grande partie, arrachées du livre. L'entreprise de Hilarion et des autres personnages réussit en considérant leur univers spatio-temporel en tant que ce qu'il est vu d'un point narratif extérieur – des dessins séquentiels en papier et encre – et en agissant à partir de ce niveau extérieur.

Deux scènes inextricables dans lesquelles se retrouvent les personnages de la série *Julius Corentin Acquefacques, prisonnier des rêves*, deux stratégies différentes pour y échapper. Néanmoins, on sent instantanément qu'on a recours par deux fois au même procédé narratif: contre la logique de la représentation, selon laquelle les niveaux narratifs représentent chacun des univers (« diégèses ») spatio-temporels clos, ceux-ci sont franchis de manière paradoxale. Si, pour faire évoluer l'histoire d'un certain point du récit, on agit à travers les frontières des niveaux narratifs et on intervient sur l'un qui

¹ Marc-Antoine Mathieu, *Julius Corentin Acquefacques, prisonnier des rêves*, t. 3: *Le Processus*, Paris, Delcourt, 1993.

² Marc-Antoine Mathieu, *Julius Corentin Acquefacques, prisonnier des rêves*, t. 6: *Le Décalage*, Paris, Delcourt, 2013.

est plus haut ou plus bas relatif à ce point, on parle dans la narratologie d'une métalepse narrative.

Comment procède-on alors pour analyser le phénomène de la métalepse eu égard à la bande dessinée ? La narratologie, qui se comprend depuis longtemps comme une discipline transmédiatique, a intégré la bande dessinée dans ses domaines de recherche depuis les dernières décennies. À ce sujet, on compte parmi les textes fondamentaux les œuvres de Thierry Groensteen, historien et théoricien de la bande dessinée, notamment ses *Système de la bande dessinée*³, paru en 1999, et le volume suivant *Bande dessinée et narration*⁴ de 2011, et dans la langue allemande en 2008 *Wie Comics erzählen*⁵, travail de recherche de Martin Schüwer. Toujours est-il que la métalepse narrative, dans ces ouvrages, n'est pas abordée, du moins pas explicitement, et que les recherches narratologiques abordent très peu le sujet de la métalepse dans les bandes dessinées. Si tant est qu'ils la mentionnent, c'est plutôt dans le sens de l'employer comme exemple de la transmédiaticité du phénomène et moins pour y chercher les particularités médiatiques⁶.

Dès lors, la démarche qui me semble la plus pertinente est la bipartition du mémoire en deux parties dont la première, théorique, examine la métalepse narrative dans son domaine de recherche original, c'est-à-dire la narratologie des textes littéraires. Ce procédé permet de s'informer sur l'état actuel des recherches et d'en déduire un modèle de classification des différents aspects formels et modaux de la métalepse, sans que l'analyse doive tout de suite être complexifiée par la question de la médialité spécifique à un récit en images. La seconde partie abordera donc les impacts de la disposition graphique dans la structure narrative de la bande dessinée pour transposer le concept de la métalepse vers ce média, et j'analyserai enfin, en matière de ce sujet, la série *Julius Corentin Acquefacques, prisonnier des rêves*.

Pourquoi choisir cette série-là pour une analyse de la métalepse narrative dans la bande dessinée ? La métalepse parcourt depuis longtemps l'histoire de la bande dessinée ; on

³ Thierry Groensteen, *Système de la bande dessinée*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Formes sémiotiques », 1999.

⁴ Thierry Groensteen, *Bande dessinée et narration. Système de la bande dessinée II*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Formes sémiotiques », 2011.

⁵ Martin Schüwer, *Wie Comics erzählen. Grundriss einer intermedialen Erzähltheorie der graphischen Literatur*, Trier, Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2008.

⁶ Une des rares exceptions fait l'article « Metalepsis in Comics and Graphic Novels » de Karin Kukkonen, publié dans Sonja Klimek, Karin Kukkonen (dir.), *Metalepsis in Popular Culture*, Berlin, New York, De Gruyter 2011, p. 213-231.

la trouve dans les premiers *comic-strips* américains comme *Little Nemo* ou *Krazy Kat*, dans *Philémon* de Fred et *Achille Talon* de Greg, et même dans les histoires des super-héros comme *Animal Man* de Alan Moore, avec la fonction d'une bouffonnerie ou pour figurer un monde fantastique. Chez Marc-Antoine Mathieu, la métalepse a un rôle plus fondamental, parce qu'elle est constitutive de son discours sur le média dans la forme d'une narration. Et puisque la série en question est un conte sur la bande dessinée, le présent mémoire en examina prioritairement ces genres de métalepse qui jouent sur la médialité de son support graphique.

Je dresse alors comme problématique de recherche : comment Marc-Antoine Mathieu utilise-t-il dans la série *Julius Corentin Acquefacques, prisonnier des rêves* la métalepse narrative pour sonder le dispositif médial de la bande dessinée ; comment, ce faisant, ses récits mettent en jeu la forme propre à la bande dessinée ; et enfin, comment développent-ils des modes métaleptiques qui pour leur part sont le propre médial de la bande dessinée ?

2. La métalepse narrative

2.1 Définition du terme

2.1.1 Adapter un terme de la rhétorique – Genette 1972

Le terme « métalepse narrative » est introduit en 1972 par Gérard Genette dans son ouvrage narratologique *Discours du récit*⁷, où il développe un système conceptuel de termes pour l'analyse des textes narratifs. Les métalepses apparaissent dans le domaine des *niveaux narratifs* : normalement, on ne peut passer d'un niveau narratif à l'autre que par l'acte de la narration, qui permet, par le moyen du discours, d'introduire dans une situation une autre situation⁸. Dans des cas où cet acte narratif est omis, on est confronté à une situation narrative transgressive, qui est justement constitutive pour la métalepse narrative. Genette la définit comme

« toute intrusion du narrateur ou du narrataire extradiégétique dans l'univers diégétique (ou de personnage diégétique dans un univers métadiégétique, etc.) ou inversement » en transgressant la « frontière mouvante mais sacrée entre deux mondes : celui où l'on raconte, celui que l'on raconte. »⁹

Le mot *diégèse*, qu'utilise Genette pour nommer le monde « que l'on raconte », « l'univers spatio-temporel désigné par le récit »¹⁰, dérive de l'origine du mot grec « diegesis » avec la signification « le fait de raconter des choses » en opposition à la mimesis¹¹, mais Genette se réfère directement à la définition modifiée par Étienne Souriau en 1951 qui nomme dans son œuvre de théorie de film, *Vocabulaire d'esthétique*, « diégèse » le monde fictif à l'intérieur duquel l'histoire racontée a lieu.¹² Il souligne : « La diégèse n'est donc pas l'histoire, mais l'univers où elle advient [...] »¹³ Dans sa

⁷ Cf. Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, partie II (« Discours du récit »), p. 67-282.

⁸ Cf. *ibid.*, p. 243.

⁹ *Ibid.*, p. 244-245. Le narrataire est la personne à qui s'adresse le narrateur (explicitement ou implicitement), le lecteur ou la lectrice fictive, cf. Hendrik van Gorp, *Dictionnaire des termes littéraires*, Paris, Champion, 2001, p. 321, et „narrataire“ dans Michèle Aquien, Michel Jarrety (dir.), *Lexique des termes littéraires*, Paris, Librairie Générale Française, 2001, p. 202.

¹⁰ Gérard Genette, *op. cit.*, p. 280.

¹¹ Platon oppose la « diegesis » - le poète raconte en son nom, à la « mimesis » - le poète met en scène des personnages parlants et agissant, comparable à « telling » vs. « showing », cf. « diégèse » dans Hendrik van Gorp, *op. cit.*, p. 143.

¹² Cf. Étienne Souriau, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, PUF, 1990, p. 581.

¹³ Gérard Genette, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1983, p. 13.

perspective d'ordre hiérarchique, Genette situe au-dessous¹⁴ de la diégèse l'*extradiégèse*, le récit-cadre ou l'acte narratif au premier niveau, à l'intérieur duquel le récit, qui constitue la diégèse ou *intradiegèse* (les deux termes sont utilisés comme synonymes), a lieu.¹⁵ Ce niveau narratif, même quand il n'est pas traité explicitement, existe toujours au moins de façon implicite. Les événements racontés à l'intérieur de la diégèse, le récit au second degré, forment pour leur part la *métadiégèse*, qui contient encore la méta-métadiégèse, et ainsi de suite.¹⁶ Cette dissection des niveaux narratifs permet alors l'analyse exacte de l'instance narrative et des différentes « couches » dans la narration.

Une métalepse narrative ne peut, par définition, apparaître que dans des textes qui ont une telle structure de deux ou plusieurs niveaux narratifs. Des exemples illustratifs, Genette les trouve entre autres dans *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman* de Laurence Sterne («lorsque les digressions de Tristram narrateur (extradiégétique) obligent son père (dans la diégèse) à prolonger sa sieste de plus d'une heure »¹⁷), ou alors chez Denis Diderot, pensant à l'allocution du narrateur au début de *Jacques le fataliste et son maître* :

« Vous voyez, lecteur, [...] qu'il ne tiendrait qu'à moi de vous faire attendre un an, deux ans, trois ans, le récit des amours de Jacques, en le séparant de son maître en en leur faisant courir à chacun tous les hasards qu'il me plairait. Qu'est-ce qui m'empêcherait de marier le maître et de le faire cocu ? d'embarquer Jacques pour les îles ? [...] Qu'il est facile de faire des contes ! »¹⁸

Les origines du terme « métalepse narrative » résident dans la rhétorique classique, où le mot « métalepse » désigne une figure de style à partir de laquelle Genette déduit la signification du phénomène narratif. En grec ancien, « metalepsis » veut dire « échange » ou « permutation »¹⁹. La métalepse est une variante de la métonymie qui consiste à remplacer une chose par une autre qui la précède, à prendre la cause pour la

¹⁴ Pour la localisation des niveaux narratifs cf. le chapitre 2.1.3 « Digression sur la terminologie : "métadiégèse" ou "hypodiégèse" ? »

¹⁵ Cf. Gérard Genette, *op. cit.* (1972), p. 238.

¹⁶ Cf. *ibid.*, p. 238-239.

¹⁷ Cf. *ibid.*, p. 245.

¹⁸ Denis Diderot, « Jacques le fataliste et son maître » dans (id.), *Oeuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1951, p. 476.

¹⁹ Cf. « métalepse » dans Henri Morier, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, PUF, 1961, p. 667-670.

conséquence.²⁰ Un exemple de ce trope connu depuis l'antiquité est celui qui montre l'écrivain comme créateur de ce qu'il ne fait en réalité que raconter²¹. L'illustre exemple que donne Genette dans son essai *Métalepse. De la figure à la fiction*²², son œuvre parue en 2004 dans lequel il approfondit les explications de comment il a fait dériver le terme narratologique de la figure rhétorique, est celui de Virgile, qui, dans la IX^e églogue, fait dire Lycidas au poète Ménéalque « [...] si nous vous perdions, qui émaillerait la terre des fleurs ? Qui ferait couler les fontaines sous une ombre verdoyante ? »²³ Par cette métalepse rhétorique, Ménéalque est montré comme créant ce qu'il décrit en réalité comme (déjà) créé – il y a changement de cause et d'effet : les fontaines sous une ombre ne sont pas la raison poussant le poète à faire leur éloge, mais leur existence comme telle est déclarée comme effet de la parole poétique²⁴.

De cette figure de style se développe au cours des siècles une manière de raconter. Déjà en 1830, Pierre Fontanier décrit dans *Les figures du discours*²⁵, la présentation d'ensemble des figures rhétoriques, ce procédé narratif que Genette va appeler en 1972 « métalepse de l'auteur » :

« On peut rapporter à la *Métalepse* le tour par lequel un poète, un écrivain, est représenté comme produisant lui-même ce qu'il ne fait, au fond, que raconter ou décrire. [...] Il faut aussi sans doute rapporter à la *Métalepse* [...] ce tour non moins hardi que les précédents, par lequel [...] on abandonne tout-à-coup le rôle de narrateur pour celui de maître ou d'arbitre souverain, en sorte que, au lieu de raconter simplement une chose qui se fait ou qui est faite, on commande, on ordonne qu'elle se fasse [...]. »²⁶

Basé sur cette description, Genette développe son terme « métalepse narrative » qui veut dire l'intrusion d'un narrateur ou d'une narratrice dans l'univers de sa narration. Pour la variante inverse, où une figure parle ou sort dans l'univers de son narrateur ou de sa narratrice, Genette propose le terme « anti-métalepse » (puisque les origines rhétoriques de « métalepse » ne se réfèrent qu'à la première version)²⁷, mais ce mot n'a pas réussi à s'imposer, et même Genette ne l'utilise pas de façon cohérente²⁸. C'est

²⁰ Cf. *ibid.*, p. 667.

²¹ Cf. Gérard Genette, *Métalepse : De la figure à la fiction*, Paris, Seuil, 2004, p. 10–11.

²² Cf. Gérard Genette, *op. cit.* (2004).

²³ *Ibid.*, p. 11.

²⁴ Cf. Sonja Klimek, *Paradoxes Erzählen: Die Metalepse in der phantastischen Literatur*, Paderborn, Mentis, 2010, p. 19–20.

²⁵ Cf. Pierre Fontanier, *Les figures du discours*, Paris, Flammarion, 1977, p. 127–129.

²⁶ Pierre Fontanier, *op. cit.*, p. 128–129.

²⁷ Cf. Gérard Genette, *op. cit.* (2004), p. 27.

²⁸ Cf. Sonja Klimek, *op. cit.*, p. 21.

pourquoi on utilise « métalepse narrative » (ou « métalepse » tout court) comme terme générique pour les deux phénomènes.

2.1.2 Extension du concept (Genette 2004), réaction et critique

Il n'est peut-être pas insignifiant d'insister à cette occasion sur le fait que les métalepses narratives sont des phénomènes qu'on peut déceler depuis longtemps dans la littérature (et dans d'autres médias narratifs), qui donc ne sont pas aussi récents que le terme qui les désigne. Mais son introduction dans la narratologie par Genette en 1972 rend possible de pouvoir les décrire avec plus de précision, et le concept a été repris dans le champ de débats de la théorie narratologique. L'essai de Genette de 2004, *Métalepse. De la figure à la fiction*, est en fait la version élargie de sa contribution au colloque « La Métalepse aujourd'hui », paru sous forme imprimée en 2005 sous la direction de John Pier et Jean-Marie Schaeffer²⁹. Ici, Genette explique encore une fois, avec un enchaînement plus détaillé que dans son *Discours du récit*, la provenance rhétorique du terme « métalepse » (d'où le sous-titre « De la figure à la fiction »). Pour lui, la métalepse *fictionnelle* est juste un mode élargi de la métalepse *figurale*³⁰.

Genette sonde ensuite la métalepse dans toutes les directions possibles : les verticales (des structures grammaticales aux niveaux textuels) et les horizontales (dans d'autres médias que la littérature – théâtre, cinéma et beaux-arts), ce qui le mène à des conclusions qui, si elles ne sont pas problématiques, au moins amollissent le terme de métalepse narrative et lui enlèvent la précision de sa définition de 1972. L'application de cette catégorie narrative à la personne grammaticale d'un récit fait Genette tenir, sur la base de la double temporalité du récit homodiégétique – le je-narrateur (ou je-narrant) ne peut jamais être identique avec le je-personnage (ou je-narré)³¹ – tout énoncé du mot « moi » pour métaleptique – soit-il fictionnel ou factuel.³² Par l'extension du terme, Genette abandonne finalement sa définition de 1972, selon laquelle la métalepse est une

²⁹ John Pier, Jean-Marie Schaeffer (dir.), *Métalepses: Entorses au pacte de la représentation*, Paris, Éditions de l'EHESS, 2005.

³⁰ Cf. Gérard Genette, *op. cit.* (2004), p. 16–17. En italiques dans le texte.

³¹ Cf. *ibid.*, p. 104.

³² Cf. Sonja Klimek, *op. cit.*, p. 35 et Gérard Genette, *op. cit.* (2004), p. 93, 104–106, 110.

transgression contre-logique entre deux niveaux diégétiques (et ainsi un procédé qui est situé à l'intérieur de la fiction). Maintenant, il associe aussi des formes d'intrusion de la réalité extratextuelle dans l'univers fictionnel, et vice-versa, à la métalepse.³³ Par exemple, l'apparition d'une personnalité célèbre comme « figure 'dans son propre rôle' (*as himself* ou *herself*) »³⁴ - il ne faut que penser au caméo d'Alfred Hitchcock dans ses films - est considérée par Genette comme métalepse. Et en transférant cette structure du film - le clin d'œil du monde extérieur comme intrusion transgressive - au roman, où il qualifie chaque mention d'une personne ou d'un lieu qui existe dans le monde empirique comme métalepse, il conclut « Cette transfusion perpétuelle, et réciproque, de la diégèse réelle à la diégèse fictionnelle, et d'une fiction à une autre, est l'âme même de la fiction en général, et de toute fiction en particulier. Toute fiction est tissée de métalepses. »³⁵

Ça a beau sonner poétique, cette conclusion est un amollissement d'une définition applicable pour une analyse de ce qu'on entend à proprement parler par « métalepse narrative ». Genette s'éloigne à grands pas de son concept initial de la narratologie et des niveaux narratifs quand il parle d'une « diégèse réelle ». « Toute fiction est tissée des éléments du monde empirique » aurait été la déduction plus précise - il semble que Genette mélange ici deux choses : le mécanisme de la métalepse, qui consiste en un franchissement d'un niveau narratif à un autre qui entretient avec le premier une relation d'ordre hiérarchique, et le fait que les univers diégétiques créés par les textes fictionnels ont toujours, à un pourcentage variable, des composants qui sont empruntés à la réalité empirique³⁶. L'idée d'une « diégèse réelle » est contradictoire, voire un oxymore, quand on se rappelle que « la diégèse est l'univers spatio-temporel désigné par le récit »³⁷, son caractère fictif est donc un trait constitutif.

L'extension du terme « métalepse » aux transfusions « d'une fiction à une autre » n'est pas non plus sans problèmes: l'apparition d'un personnage littéraire (ou de bande dessinée, etc.) dans un autre texte (ou bande dessinée, etc.) est ce qu'on appelle d'ordinaire une référence intertextuelle ou intermédiaire. Les deux phénomènes de la

³³ Cf. Sonja Klimek, *op. cit.*, p. 35-36.

³⁴ Gérard Genette, *op. cit.* (2004), p. 71. En italiques dans le texte.

³⁵ *Ibid.*, p. 131, cf. Sonja Klimek, *op. cit.*, p. 36-37.

³⁶ Pour la question des proportions entre réalité et invention dans la fiction cf. par exemple le quatrième chapitre de Umberto Eco, *Sei passeggiati nei boschi narrativi*, Milan, Bompiani, 2000.

³⁷ Gérard Genette, *op. cit.* (1972), p. 280.

métalepse et de l'intertextualité visent certes au même effet – les deux étant formes de la métafiction³⁸, ils révèlent la textualité et la fictionalité de l'œuvre (dans le sens d'artificiel, fait, inventé, construit) en produisant ce que Genette appelle pour la métalepse « un effet de bizarrerie soit buffonne [...] soit fantastique »³⁹, donc une rupture d'illusion qui réactualise chez le lecteur ou la lectrice le savoir de la artificialité du texte.⁴⁰

Or, toutes les métalepses ne provoquent pas des ruptures d'illusion, et toutes les ruptures d'illusion ne sont pas des métalepses. La question de savoir si le phénomène de l'intertextualité peut être lié à la métalepse est examinée dans la narratologie sous le terme « métalepse horizontale ». ⁴¹ Ainsi Klaus Meyer-Minnemann constate des transgressions spatio-temporelles sur un même plan narratif, dites « horizontales », comme métaleptiques.⁴² À ce rattachement se rallie aussi Frank Wagner, qui, dans son article *Glissement et déphasages. Note sur la métalepse narrative* (paru en 2002 dans le numérique *Poétique*)⁴³, considère les déplacements paradoxaux entre deux diégèses séparées et hétérogènes du même niveau narratif comme version de la métalepse. Une telle métalepse horizontale serait par exemple le passage d'un personnage de roman dans la diégèse d'un autre roman, ou la rencontre, dans un nouveau texte, de plusieurs personnages des différents textes plus anciens, dont un des exemples les plus célèbres est sans doute la série de bande dessinée *The Avengers* (« les Vengeurs »), édité par Marvel Comics⁴⁴, qui rallie des personnages de super-héros déjà parus dans des bandes dessinées précédents.

Le concept d'une « métalepse horizontale » est problématique à deux égards (et je suis ici l'exposé de Sonja Klimek dans le chapitre sur les métalepses horizontales de son

³⁸ Pour le terme « métafiction » cf. la définition de Patricia Waugh, qui en a écrit la première étude théorique: « Metafiction is a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality. In providing a critique of their own methods of construction, such writings not only examine the fundamental structures of narrative fiction, they also explore the possible fictionality of the world outside the literary fictional text », dans Patricia Waugh, *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, London, Routledge 1984, p. 2. Cf. aussi Hendrik van Gorp, *op. cit.*, p. 289-299.

³⁹ Gérard Genette, *op. cit.* (1972), p. 244.

⁴⁰ Cf. Sonja Klimek, *op. cit.*, p. 46.

⁴¹ Cf. *ibid.*, p. 66-69.

⁴² Cf. Klaus Meyer-Minnemann, « Un procédé narratif qui « produit un effet de bizarrerie »: la métalepse littéraire », dans John Pier, Jean-Marie Schaeffer, *op. cit.*, p. 133-150, ici p. 140.

⁴³ Cf. Frank Wagner, « Glissements et déphasages: Notes sur la métalepse narrative », dans *Poétique*, n°130, 2002.

⁴⁴ Cf. « The Avengers » dans Patrick Gaumer, Claude Moliterni, *Dictionnaire mondial de la Bande Dessinée*, Paris, Larousse, 2001, p. 42.

œuvre *Paradoxes Erzählen. Die Metalepse in der phantastischen Literatur*⁴⁵) : Premièrement, il contredit la définition selon laquelle la métalepse consiste en une transgression entre le monde « où l'on raconte » et « celui que l'on raconte », ce qu'exige une relation hiérarchique entre les deux diégèses séparées et exclut donc les transgressions entre des récits situés au même niveau narratif.

Supposons que le critère déterminant pour la métalepse n'est pas la relation hiérarchique entre les deux niveaux narratifs où la transgression a lieu, mais l'acte transgressif contre les conventions de la narration réaliste avec sa fonction de rupture d'illusion (ce qui impliquerait la « métalepse horizontale »). Très vite, on devrait étendre le concept de la métalepse à toutes les sortes d'intertextualité : ainsi des reprises de personnages, de lieux d'action, même juste la mention d'un nom d'un autre récit sont des transgressions, parce qu'ils importent des éléments d'un univers diégétique à un autre. Dans cet esprit, on recourt à la conclusion de Genette de 2004 (« toute fiction est tissée des métalepses »), qui inclut, à côté des phénomènes intertextuels, aussi les références au monde empirique. Cet élargissement de la signification du terme « métalepse » prive la métalepse de son critère de distinction décisive et ternit l'analyse exacte du phénomène narratif. De surcroît, il la mélange avec des phénomènes qui sont déjà examinés dans le cadre de l'intertextualité et celui de la proportion entre réalité et invention dans des récits fictionnels. C'est pour ça que j'abandonne l'extension du concept que Genette a fait en 2004 et que je reviens à la définition de 1972, qui voit dans la métalepse une transgression de la frontière entre deux niveaux diégétiques en relation hiérarchique.

Celle-ci est, souvenons-nous, réalisée par « l'intrusion du narrateur ou du narrataire extradiégétique dans l'univers diégétique [...] ou de personnages diégétiques dans un univers métadiégétique, etc., [...] ou inversement »⁴⁶, l'extra-, l'intra-, et la métadiégèse désignant les niveaux narratifs imbriqués les uns dans les autres. Or, il faut intervenir sur ce point à propos du terme « métadiégèse ».

⁴⁵ Cf. Sonja Klimek, *op. cit.*, p. 66–69.

⁴⁶ Gérard Genette, *op. cit.* (1972), p. 244.

2.1.3 Digression sur la terminologie : « métadiégèse » ou « hypodiégèse » ?

La narratologue Mieke Bal plaide pour une modification du terme « métadiégèse », parce qu'il impliquerait que le niveau narratif qu'il désigne serait supérieur au niveau sur lequel il a été produit.⁴⁷ Elle contredit le concept de Genette selon lequel les niveaux narratifs sont empilés les uns sur les autres comme les étages d'un immeuble⁴⁸ : « L'objet de la narration dépend du sujet, il y est subordonné. [...] Je continue à accepter mal l'inversement hiérarchique de Genette ».⁴⁹ Elle propose d'utiliser le préfixe « hypo- » au lieu de « méta- », qui marquerait mieux le classement de ce niveau narratif – appelé maintenant *hypodiégèse* – sous l'intradiégèse. À cette modification de la terminologie se rallient entre autres Sonja Klimek et la littérature narratologique anglo-américaine⁵⁰.

Genette, pour sa part, répond dans le *Nouveau discours du récit* (son annexe pour le *Discours du récit* de 1983) à cette critique et défend son choix d'utiliser le terme « métadiégèse » : il s'oppose à l'image spatiale verticale de la subordination hiérarchique des niveaux narratifs, qu'il trouve « trop marquée »⁵¹. Selon lui, la hiérarchie entre le récit primaire, second, etc. est progressive, et le niveau de l'intradiégèse est supérieur à celui de l'extradiégèse dans le sens de cette image des étages d'un immeuble, où la seconde repose sur la première. Pour cette raison, Genette se prononce contre « hypo- » - du grec ancien, signifiant « sous, dessous, infériorité »⁵² - et nous rappelle que l'image spatiale qui convient le mieux pour décrire l'ordre des niveaux narratifs n'est pas celle d'une verticalité hiérarchisée, mais plutôt un schéma d'inclusion, comme l'emboîtement des poupées russes. Ainsi « le paradigme terminologique pourrait en être : *extradiégétique, intradiégétique, intra-intradiégétique, etc.* »⁵³.

Genette se déclare donc en faveur de maintenir l'usage du terme « métadiégèse ». Déjà en 1972, conscient de la problématique terminologique du préfixe, il a expliqué dans une note en bas de page comment celui-ci fonctionne dans « métadiégèse » - à savoir, « à l'inverse de son modèle logico-linguistique »⁵⁴. C'est-à-dire, le métalangage est une

⁴⁷ Cf. Mieke Bal, *Narratologie: Essais sur la signification narrative dans quatre romans modernes*, Utrecht, HES, 1984, p. 24.

⁴⁸ Cf. Gérard Genette, *op. cit.* (1983), p. 61.

⁴⁹ Mieke Bal, *op. cit.*, p. 35.

⁵⁰ Cf. Sonja Klimek, *op. cit.*, p. 39-41.

⁵¹ Cf. Gérard Genette, *op. cit.* (1983), p. 61.

⁵² Cf. „hyp(o)-“ dans Marie Gatard (dir.), *Le dictionnaire du français*, Paris, Hachette, 1989, p. 809.

⁵³ Gérard Genette, *op. cit.* (1983), p. 61.

⁵⁴ *Id.*

langue dans laquelle on parle à *propos* d'une langue (dérivant du grec « meta » - « après, au-delà de »⁵⁵), tandis qu'un métarécit s'inscrit *dans* un récit. « Méta- » indique soit un niveau supérieur, soit un changement ou une transformation comme dans « métalepse », et c'est avec ce terme que Genette veut « faire système » en s'obstinant à l'utilisation de « métarécit ». Pourtant, son argumentation (« après tout, *méta-*, a bien des usages, et *métaphysique* ne signifie pas un discours sur la physique [...] »⁵⁶) repose fortement sur l'image d'une hiérarchie verticale ascendante, et je me rallie à la critique de Mieke Bal que cette image soit erroné. De plus, on peut exclure le mot « intra-intradiégèse » pour sa lourdeur, et on ne le trouve nulle part ailleurs que dans ce passage de texte de Genette.

Tout de même, on ne peut pas nier que c'est le terme « métadiégèse » qui a fait école dans le plupart de la littérature narratologique francophone et germanophone⁵⁷. Pour le présent mémoire, ce terme sera alors repris avec l'ensemble de la terminologie établie par Genette, mais l'image de la hiérarchie des niveaux narratifs dans lequel il est employé sera celui proposé par Mieke Bal, selon lequel la métadiégèse se trouve à un niveau plus bas par rapport à l'intradiégèse, qui me semble plus pertinent.

Ceci ne veut pas dire que toutes les modifications de la terminologie de Genette n'ont pas leur justification. Au contraire, de nombreux travaux narratologiques ont amélioré l'instrumentation des termes pour décrire la métalepse. La première pierre a été posée, groupant sous ce mot différents phénomènes narratifs transgressifs, puis il a été aux successeurs de Genette de faire ressortir un système de classement pour les différentes formes sous lesquelles se présente la métalepse.

⁵⁵ Cf. „méta-“ dans Marie Gatard, *op. cit.*, p. 1022.

⁵⁶ Gérard Genette, *op. cit.* (1983), p. 61.

⁵⁷ Cf. par exemple les articles de John Pier, Jean-Marie Schaeffer, Marie-Laure Ryan et Klaus Meyer-Minnemann dans John Pier, Jean-Marie Schaeffer, *op. cit.*

2.2 Analyse des différentes formes

2.2.1 Modes de la métalepse : métalepse au niveau du « discours »/ au niveau de l' « histoire »

Selon quels critères fait-on donc la distinction qui permet de former un classement des variantes de la métalepse narrative? Car, même si les convergences dans la structure de base entre le passage de Diderot (cité plus haut) et les exemples de bande dessinée (cités dans l'introduction) sont évidents, on constate inévitablement qu'ils sont construits de manière très différente.

Tout d'abord, on fait la différenciation entre deux types de base : la métalepse de nature discursive, et celle de nature ontologique. C'est-à-dire, on regarde si la métalepse a lieu au niveau du « discours » ou au niveau de l' « histoire »⁵⁸. À cette question se consacrent entre autres les travaux de Marie-Laure Ryan⁵⁹, Dorrit Cohn⁶⁰, Monika Fludernik⁶¹, Klaus Meyer-Minnemann et Sabine Schlickers⁶² dans leurs articles respectifs dans *Métalepses* (2005) et Sonja Klimek⁶³. Ryan souligne la différence entre la métalepse rhétorique qu'elle dit « décrite par Gérard Genette » et la métalepse ontologique, « étudiée par Brian McHale »⁶⁴, dont l'œuvre *Postmodernist Fiction*⁶⁵ est fondamentale pour la recherche narratologique anglophone. Ici il faut intervenir et dire, comme le remarque aussi Ryan, que cette attribution dichotomique à deux théoriciens n'est pas tout à fait correcte, parce que les réflexions de Genette portent, à proprement parler, sur les deux types de la métalepse, pourtant sans les différencier.

À la catégorie de la métalepse « rhétorique » correspondent la plupart des exemples que donne Genette dans son *Discours du récit* : Quand Diderot écrit dans *Jacques le fataliste*

⁵⁸ Cette dichotomie structuraliste explique Genette, empruntant la terminologie de Saussure, de façon suivante: l' « histoire » est « le signifié ou contenu narratif », tandis que le « récit » ou « discours » est « le signifiant, énoncé, discours ou texte narratif lui-même », cf. Gérard Genette, *op. cit.* (1972), p. 72.

⁵⁹ Marie-Laure Ryan, « Logique culturelle de la métalepse, ou la métalepse dans tous ses états », dans John Pier, Jean-Marie Schaeffer, *op. cit.*, p. 201-223.

⁶⁰ Dorrit Cohn, « Métalepse et mise en abyme », dans John Pier, Jean-Marie Schaeffer, *op. cit.*, p. 121-130.

⁶¹ Monika Fludernik, « Changement de scène et mode métalectique », dans John Pier, Jean-Marie Schaeffer, *op. cit.*, p. 73-94.

⁶² Sabine Schlickers, « La métalepse dans les littératures espagnole et française », dans John Pier, Jean-Marie Schaeffer, *op. cit.*, p. 151-166.

⁶³ Sonja Klimek, *op. cit.*

⁶⁴ Marie-Laure Ryan, *op. cit.*, p. 205.

⁶⁵ Cf. Brian McHale, *Postmodernist Fiction*, New York, Methuen, 1987.

« Qu'est-ce qui m'empêcherait de marier le maître et de le faire cocu ? »⁶⁶, la voix du narrateur extradiégétique fait intrusion au niveau intradiégétique et s'adresse au narrataire (appelé « lecteur ») dans sa qualité de « créateur des personnages et organisateur du récit » et non en tant que « narrateur qui raconte l'histoire des personnages comme s'ils existaient vraiment »⁶⁷. On trouve le même procédé narratif dans l'exemple d'*Illusions perdues* de Honoré de Balzac que cite Genette : « Pendant que le vénérable ecclésiastique monte les rampes d'Angoulême, il n'est pas inutile d'expliquer [...] »⁶⁸. Dans cet exemple, le « pendant que » suggère une temporalité transgressive entre l'extradiégèse et l'intradiégèse – « alors que l'acte d'explication du narrateur se situe dans le présent de l'acte de narration, l'ecclésiastique continue de monter la rampe à l'arrière-plan, dans le présent du monde fictionnel »⁶⁹. Avec ce type de métalepse, pour lequel Genette a trouvé le terme *métalepse de l'auteur* (et « métalepse du narrateur » aurait été plus approprié), on a à voir avec une intrusion d'un niveau narratif à un autre, mais cette transgression n'est qu'évoquée, sans qu'elle ait de l'impact sur l'intrigue. « Elle ouvre une petite fenêtre sur un autre monde, mais elle la referme aussitôt »⁷⁰, pour le dire avec la métaphore de Ryan. Sa désignation « métalepse rhétorique » est désapprouvée par Klimek, qui propose de parler au lieu de cela d'une « métalepse discursive », pour montrer clairement qu'il ne s'agit pas ici de la figure rhétorique *metalepsis*.⁷¹

Il en est tout autrement de la métalepse ontologique : elle doit se manifester, d'une quelconque façon, physiquement dans la diégèse. « La métalepse ontologique est plus qu'un clin d'œil furtif qui perce les niveaux, c'est un passage logiquement interdit, une transgression qui permet l'interpénétration de deux niveaux censés rester distincts »⁷², conclut Ryan. Un exemple pour une telle « métalepse au niveau de l'histoire » est celui de Julius Corentin Acquefacques dans *Le processus* (cité dans l'introduction), qui sort des pages de bande dessinée de son histoire, pour y rentrer à nouveau à un autre moment.⁷³

⁶⁶ Denis Diderot, *op. cit.*, p. 476.

⁶⁷ Cf. Marie-Laure Ryan, *op. cit.*, p. 207.

⁶⁸ Honoré de Balzac, « *Illusions perdues* », dans (id.), *La Comédie humaine*, vol. V, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1977, p. 559.

⁶⁹ Marie-Laure Ryan, *op. cit.*, p. 207.

⁷⁰ *Id.*

⁷¹ Sonja Klimek, *op. cit.*, p. 65.

⁷² Marie-Laure Ryan, *op. cit.*, p. 207.

⁷³ Cf. *Le Processus*, p. 41.

Faisant la même distinction, Cohn oppose la « métalepse au niveau du discours » et la « métalepse au niveau de l'histoire »⁷⁴, Schlickers parle de la « métalepse d'énonciation » versus la « métalepse d'énoncé »⁷⁵, et Meyer-Minnemann trouve une différence entre « le rapprochement spatio-temporel [...] du monde narré et de la situation énonciative de la narration, et, d'autre part, la transgression du moi-ici-maintenant »⁷⁶. Dans le cas de la métalepse discursive il n'y aurait pas une transgression à proprement parler, plutôt que de pouvoir parler d'une intrusion du narrateur ou du narrataire dans la diégèse (ou inversement), ce serait l'histoire racontée qui est placée au même niveau spatio-temporel que sa propre narration, « grâce aux pouvoirs narrationnels du narrateur ».⁷⁷ Aussi Fludernik, qui reprend la terminologie de Ryan, ne voit dans le discours du narrateur ou de la narratrice à travers les frontières des niveaux narratifs qu'une « métalepse métaphorique » qui transporte (métaphoriquement) le narrateur ou la narratrice dans l'univers de la fiction⁷⁸.

2.2.2 « Direction de la métalepse » : entre extradiégèse – intradiégèse – métadiégèse ; métalepse extérieure et métalepse intérieure

Nous pouvons nous rattacher à cette dernière constatation de Fludernik pour examiner la nature « relationnelle » de la métalepse – c'est-à-dire, analyser sa direction et localiser son « champ d'activité » entre extradiégèse, intradiégèse et métadiégèse.

La première distinction des transgressions métaleptiques qu'on trouve dans la littérature narratologique concerne leur direction, qui peut s'orienter vers l'*intérieur* ou en sens inverse, vers l'*extérieur*. C'est-à-dire, on diffère entre les métalepses où le narrateur ou la narratrice entre dans l'histoire qu'il ou qu'elle raconte, et celles où un personnage sort de son univers au niveau de son narrateur ou sa narratrice. Sonja Klimek parle de la métalepse ascendante (« *aufsteigend* ») et de la métalepse

⁷⁴ Cf. Dorrit Cohn, *op. cit.*, p. 121.

⁷⁵ Cf. Sabine Schlickers, *op. cit.*, p. 151.

⁷⁶ Klaus Meyer-Minnemann, *op. cit.*, p. 138.

⁷⁷ Cf. *ibid.*, p. 138-139.

⁷⁸ Cf. Monika Fludernik, *op. cit.*, p. 80-81.

descendante (« *absteigend* »)⁷⁹ : Elle emploie le modèle de classement proposé par Frank Wagner, qu'elle modifie et selon lequel elle range les métalepses narratives dans trois catégories, les ascendants, les descendants et les formes complexes (qui seront abordés dans le chapitre suivant). Celles-ci sont de nouveau subdivisées : soit elles impliquent le niveau de l'extradiégèse, soit elles se déroulent purement entre les niveaux de narration intra- et métadiégétiques.⁸⁰ Cette bipartition des métalepses selon leur direction (« vers le haut »/ « vers le bas ») se retrouve par exemple aussi chez Schlickers⁸¹ et John Pier⁸², alors que Dorrit Cohn différencie la métalepse extérieure de la métalepse intérieure (correspondant au classement de Klimek plus haut).⁸³ Cohn constate que la métalepse extérieure traverse depuis longtemps, notamment sous la forme de « métalepse de l'auteur » genettienne, l'histoire de la littérature, tandis que la métalepse intérieure, qu'elle rapproche de la *mise en abyme*⁸⁴ est un phénomène beaucoup plus récent datant de la modernité, et employé de façon intensifiée dans la littérature postmoderne.⁸⁵

L'intérêt d'une telle division comme l'emploie Cohn résulte pour moi d'une réflexion sur l'implication du lecteur : tandis que l'intradiégèse est le niveau narratif sur lequel l'intrigue a lieu – où les personnages d'une histoire sont introduits et l'action se déroule (le même est valable pour le(s) niveau(x) métadiégétique(s)), l'extradiégèse est situé *hors* du récit – c'est la voix du narrateur qui dit « je » ou « il/elle », qui arrange le contenu narratif dans la forme du texte présent. Le niveau extradiégétique est donc largement plus abstrait que le niveau intradiégétique parce qu'il ne doit pas apparaître explicitement dans le texte. C'est ici qu'est situé, à côté du narrateur ou de la narratrice, le narrataire ou la lectrice fictive⁸⁶. La métalepse extérieure s'adresse au narrataire directement (quand Diderot écrit « Vous voyez, lecteur, [...] qu'il ne tiendrait qu'à moi de vous faire attendre [...] »⁸⁷), ou bien l'invite explicitement (de nouveau, Diderot, dans

⁷⁹ Cf. Sonja Klimek, *op. cit.*, p. 70.

⁸⁰ Cf. *ibid.*, p. 70f.

⁸¹ Cf. Sabine Schlickers, *op. cit.*, p. 151–152.

⁸² Cf. John Pier, « Métalepse et hiérarchies narratives », dans John Pier, Jean-Marie Schaeffer, *op. cit.*, p. 247–261, ici p. 253–254.

⁸³ Cf. Dorrit Cohn, *op. cit.*, p. 122.

⁸⁴ Pour mise en abyme cf. le chapitre 2.3.1 « Comprendre la mise en abyme comme procédé métaleptique ? »

⁸⁵ Cf. Dorrit Cohn, *op. cit.*, p. 124–125.

⁸⁶ Il va de soi que cette figure abstraite ne doit pas être confondue avec le lecteur/ la lectrice empirique. En général, on diffère dans la narratologie entre trois types de lecteur : le lecteur réel, le lecteur fictif/le narrataire, et, situé entre les deux, le lecteur « idéal » ou « implicite ». Cf. Klaudia Seibel, « fiktiver Leser », dans Ansgar Nünning (dir.), *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*, Stuttgart, Weimar, J.B. Metzler Verlag, 2004, p. 145, et Meinhard Winkgens, « impliziter Leser », *ibid.*, p. 145–146.

⁸⁷ Denis Diderot, *op. cit.*, p. 476.

Jacques le fataliste : « Si cela vous fait plaisir, remettons la paysanne en croupe derrière son conducteur, laissons-les aller et revenons à nos deux voyageurs»⁸⁸) ou encore implicitement (Balzac : « Pendant que le vénérable ecclésiastique monte les rampes d'Angoulême, il n'est pas inutile d'expliquer [...] »⁸⁹) à suivre le narrateur dans son intrusion dans l'univers diégétique.

Monika Fludernik aussi fait, dans son article pour *Métalepses* (2005)⁹⁰, le classement des différents types de la métalepse selon la question de l'implication du narrataire : elle diffère entre la métalepse où le narrateur et le narrataire se déplacent à l'intérieur de l'histoire, comme dans la deuxième citation de Diderot « [...] revenons à nos deux voyageurs », et la métalepse où le narrataire coïncide avec le protagoniste, ce que Fludernik appelle aussi « métalepse du lecteur implicite ».⁹¹ Un exemple pour ce dernier type est le roman *Si par une nuit d'hiver un voyageur* de Italo Calvino, dans lequel le narrataire (le « tu » extradiégétique) s'avère être le protagoniste de la narration.⁹² De surcroît, elle distingue les différents types de « métalepse de l'auteur » (métalepse extérieure sur le niveau du discours) selon leur fonction dans le récit. Ainsi, la « citation I » de Diderot (« Vous voyez, lecteur... ») et celle de Balzac se ressemblent dans la mesure qu'elles interviennent toutes les deux à l'occasion d'une pause dans le récit⁹³, ce qui n'est pas le cas par exemple dans la « citation II » de Diderot (« revenons à nos deux voyageurs »).

Mais avant de nous pencher plus profondément sur la fonction de la métalepse dans le texte, il faut encore examiner un cas spécial de la métalepse, qui se retire du classement de la direction et bouscule l'idée des niveaux narratifs distincts : celui des formes complexes.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 478.

⁸⁹ Honoré de Balzac, *op. cit.*, p. 559.

⁹⁰ Cf. Monika Fludernik, *op. cit.*, p. 73-94.

⁹¹ Cf. *ibid.*, p. 77-79 et p. 83.

⁹² Italo Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Torino, Einaudi, 1979.

⁹³ Cf. Monika Fludernik, *op. cit.*, p. 83.

2.2.3 Formes complexes de la métalepse – le ruban de Moebius

Sonja Klimek ajoute à sa typologie de la métalepse, que nous avons élaboré dans le chapitre précédent, une troisième catégorie. Ici, elle range toutes ces métalepses qui se soustraient au classement entre « ascendante » et « descendante ». Elles ne présentent pas des simples transgressions entre les frontières des niveaux narratifs, mais bouleversent, par la structure narrative qu'elles impliquent, l'ordre hiérarchique des niveaux diégétiques – une distinction nette entre extra- intra- et métadiégèse n'est plus possible⁹⁴. Déjà le narratologue Werner Wolf a classé dans son œuvre *Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst*⁹⁵ les métalepses qui forment un mélange complexe des niveaux narratifs (un cas spécial de la métalepse qui d'ailleurs n'a pas été considéré par Genette) dans une propre sous-catégorie. Le caractère « complexe » de ce genre de métalepse se réfère à la macrostructure du récit. C'est-à-dire, dans un tel récit, on peut bien trouver des passages qui semblent accomplir des transgressions ascendants ou descendants, pourtant, en le considérant dans son intégralité, il n'est plus possible de définir lequel des niveaux diégétiques est celui extérieur et lequel celui intérieur. Un exemple connu qui illustre cette constitution paradoxale de l'œuvre est celui des *Mains dessinant* de Maurits Cornelis Escher, la lithographie figurant deux mains qui se dessinent mutuellement et dont on ne peut pas dire si la main gauche dresse la main droite ou inversement, à savoir laquelle des deux est la plus réelle⁹⁶.

Il y a une figure géométrique qui correspond à ce type de métalepse complexe : le ruban de Möbius. On comprend par ruban de Möbius une surface qui ne possède qu'une arête et qu'une face, elle est non-orientable dans le sens qu'on ne peut pas distinguer entre haut et bas, intérieur et extérieur.⁹⁷ C'est pour cette raison qu'on trouve chez Werner

⁹⁴ Cf. Sonja Klimek, *op. cit.*, p. 69–70.

⁹⁵ Cf. Werner Wolf, *Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst*, Tübingen, Niemeyer, 1993, p. 359.

⁹⁶ Maurits Cornelis Escher, *Mains dessinant* (1948), représenté à la couverture de John Pier, Jean-Marie Schaeffer, *op. cit.*, et en ligne : <http://www.mcescher.com/Gallery/back-bmp/LW355.jpg> consulté le 1 mars 2017.

⁹⁷ Cf. Bernard Pire, « Ruban de Möbius (topologie) », dans *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 16 juin 2016. URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/ruban-de-mobius/> On trouve également « bande » ou « anneau » de Möbius. On peut réaliser un ruban de Möbius en réunissant les deux extrémités d'une bande de papier après avoir fait à une de ses extrémités une torsion de 180 degrés, cf. Mélanie Lamarche-Amiot, « Spirales et anneaux de Möbius dans *Le Processus* et *Le début de la fin* de Marc-Antoine Mathieu », dans *Tangence*, n° 68, 2002, p. 33–49, ici p. 42.

Wolf la description des « formes complexes » de la métalepse comme « mise en récurrence à l'infini de la contamination des niveaux, ressemblant à un ruban de Möbius »⁹⁸. Dans un tel récit, l'extériorité et l'intériorité des niveaux diégétiques alternent (le même niveau narratif peut être extradiégèse et métadiégèse). La suite cohérente d'une telle structure de ruban de Moebius implique également un caractère circulaire du texte, niant ainsi l'idée d'un début et d'une fin. On verra dans le chapitre d'analyse (cf. chapitre 3.3.2) comment les bandes dessinées de la série *Julius Corentin Acquefacques, prisonnier des rêves*, et notamment les albums *Le Processus* et *Le début de la fin/La fin du début* sont tissées de métalepses complexes.

Il y a un autre terme pour ce genre des « hiérarchies enchevêtrées » dans un récit, que Douglas R. Hofstadter a forgé dans son œuvre *Gödel, Escher, Bach*, une synopsis des différents discours scientifiques sur le paradoxe, la récursivité logique et l'infini⁹⁹, et c'est celui de hétéarchie. Emprunté au langage de l'informatique, il signifie « structure de plusieurs niveaux dans laquelle il n'y a pas un unique niveau suprême »¹⁰⁰. Klimek reprend le terme de Hofstadter et nomme « hétéarchie illogique » (« *Unlogische Heterarchie* »)¹⁰¹ les procédés métaleptiques qui nivèlent l'ordre hiérarchique entre le niveau narratif de l'énonciation et celui de son énoncé.¹⁰² Elle donne l'exemple d'un récit dans lequel un personnage sur un certain niveau narratif peut, par le moyen de son énonciation, exercer du pouvoir sur sa propre diégèse¹⁰³, ce qui contredit le principe que dans une narration, on ne peut contrôler et influencer le déroulement d'un récit qu'à partir d'un niveau diégétique plus haut.

Notons que les dispositions hétéarchiques de la macrostructure ne revendiquent pas forcément des franchissements des frontières concrètes dans le récit ; leur teneur métaleptique concerne primordialement la relation entre les niveaux narratifs. Ainsi, l'exemple du « triangle d'auteurs » – « Z écrit un roman à propos de E – E écrit un roman à propos de T – T écrit un roman à propos de Z » – forme ce que Douglas Hofstadter appelle un *strange loop* : à la suite d'une descente d'un système hiérarchique des niveaux narratifs, on se trouve paradoxalement au point de départ¹⁰⁴. La métalepse, dans ce cas-

⁹⁸ Cf. Werner Wolf, *op. cit.*, p. 359. Traduction de C.E.

⁹⁹ Cf. Douglas R. Hofstadter, *Gödel, Escher, Bach. Ein Endloses Geflochtenes Band*, Stuttgart, Klett-Cotta 1989.

¹⁰⁰ Cf. Douglas R. Hofstadter, *op. cit.*, p. 145.

¹⁰¹ Cf. Sonja Klimek, *op. cit.*, p.69–70.

¹⁰² Cf. *id.*

¹⁰³ Cf. *id.*

¹⁰⁴ Cf. Douglas R. Hofstadter, *op. cit.*, p. 733–734 et John Pier, *op. cit.*, p. 156.

là, ne se révèle pas à partir des étapes particulières qui respectent chacune les conventions des frontières entre les niveaux narratifs, mais à partir de l'ensemble du récit qui les prive d'un ordre hiérarchique stable. La circularité, que nous avons notée comme caractéristique d'une œuvre sous forme de ruban de Moebius, consiste donc moins dans le déroulement répétitif de l'intrigue que dans la logique de la structure narrative.

2.3 Sur la fonction métafictionnelle de la métalepse

2.3.1 Comprendre la mise en abyme comme procédé métaleptique ?

À ces réflexions sur les formes complexes de la métalepse s'ensuit la confrontation de la métalepse avec un procédé narratif qui lui est apparenté : la mise en abyme. Par mise en abyme on comprend l'autosimilarité d'une œuvre à des échelles différentes, c'est-à-dire la macrostructure d'un texte se reflète en miroir sur la microstructure du même texte.¹⁰⁵ Le terme provient, dans son orthographe archaïque (*abyrne* au lieu de *abîme*), du poète André Gide, qui compare dans une note de son *Journal* de 1893 cette astuce narrative – mettre le lecteur « en abyme » du texte – avec l'ancien procédé héraldique de placer dans un blason le même blason en miniature: « J'aime assez qu'en une œuvre d'art on retrouve ainsi transposé, à l'échelle des personnages, le sujet même de cette œuvre [...] par comparaison avec ce procédé du blason qui consiste, dans le premier, à mettre le second en abyme. »¹⁰⁶ La « pièce dans la pièce » dans *Hamlet* de Shakespeare, *Don Quichotte* de Miguel de Cervantes, ou bien *Les Faux-Monnayeurs* d'André Gide lui-même, sont de célèbres exemples de la littérature qui appliquent ce principe.

Introduit dans la théorie de la littérature par Jean Ricardou (1967)¹⁰⁷, on trouve la première présentation systématique du terme « mise en abyme » en 1977, dans *Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme* de Lucien Dällenbach, qui la définit de façon

¹⁰⁵ Cf. Werner Wolf, *op. cit.*, p. 296.

¹⁰⁶ Cf. André Gide, *Journal. 1889–1939*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1951, p.41.

¹⁰⁷ Cf. Harald Fricke, « Potenzierung », dans Jan-Dirk Müller et al. (dir.), *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, vol. III, Berlin, New York, de Gruyter, 2003, p. 144–147, ici p. 145.

suivante : « est mise en abyme toute enclave entretenant une relation de similitude avec l'œuvre qui la contient ».¹⁰⁸ Sachant que le terme de « similitude » est essentiel à ce sujet : la mise en abyme ne doit pas être confondue avec le récit enchâssé, le « conte dans le conte » métadiégétique raconté par un personnage intradiégétique ; celui-ci n'est pas automatiquement (et ne l'est pas dans la plupart des cas) une mise en abyme, sauf s'il renvoie à l'énoncé, l'énonciation ou le code du récit qui l'enchâsse.

La mise en abyme est donc une « modalité de réflexion »¹⁰⁹ de l'œuvre sur elle-même. Dällenbach propose une typologie selon le degré de l'analogie entre le récit et son « miroir interne »¹¹⁰, distinguant ainsi les mises en abymes qui reflètent une même œuvre (relation de similitude) de celles qui reflètent la même œuvre (mimétisme) et encore de celle qui reflètent l'œuvre même (identité).¹¹¹ Elles correspondent respectivement aux catégories du dédoublement simple (type I), du dédoublement à l'infini (type II) et du dédoublement paradoxal (type III).¹¹² Harald Fricke reprend ce modèle en le modifiant par l'ajout d'un quatrième type, et organise la mise en abyme selon sa structure quantitative et qualitative. Le terme « itération simple » (d'après le terme mathématique « itération » qui signifie « l'action de répéter un processus »¹¹³) désigne la répétition similaire d'un élément du texte sur un niveau narratif enchâssé, comme la « pièce dans la pièce » de *Hamlet* citée précédemment.¹¹⁴ Parmi cette catégorie on range toutes ces formes de la mise en abyme qui reprennent partiellement, résumant ou de manière similaire l'œuvre enchâssant et ne le reproduisent donc pas à l'identique.

Si pourtant la mise en abyme reprend de manière mimétique le récit enchâssant, Fricke parle d'« itération à l'infini », correspondant à ce que Dorrit Cohn appelle « la pure mise en abyme »¹¹⁵. Étant répétition totale de l'œuvre qui l'enchâsse, elle fait aussi parti de sa structure et doit se dédoubler elle-même à l'infini – dans l'absolu, elle n'est pas terminable. Une telle forme de récit se trouve par exemple dans le conte *Les ruines circulaires* de Jorge Luis Borges où un magicien engendre par la force de son rêve un autre homme, afin de découvrir que lui aussi avait été rêvé¹¹⁶, et cette structure

¹⁰⁸ Lucien Dällenbach, *Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, 1977, p. 18.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 16.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 61.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 142.

¹¹² *Id.*

¹¹³ Cf. Jean-Paul Delahaye, « Itération (mathématique) », dans *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 16 juin 2016. URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/iteration-mathematique/>

¹¹⁴ Cf. Harald Fricke, *op. cit.*, p. 144.

¹¹⁵ Cf. Dorrit Cohn, *op. cit.*, p. 125.

¹¹⁶ Cf. Jorge Luis Borges, « Les ruines circulaires », dans (id.), *Fictions*, Paris, Gallimard 1951.

rétroactive continue indéfiniment. Il semble que les œuvres littéraires ne peuvent présenter une telle structure que dans la succession circulaire à la fin du récit, tandis qu'un média visuel comme la bande dessinée peut aussi bien le comporter à un moment donné à l'intérieur de son récit (cf. Fig.2, la planche 29 de *L'Origine*, qui sera encore examinée dans le chapitre de l'analyse). Ensemble avec l'« itération récursive », la rétroaction technique comme le miroir dans le miroir, les trois premières catégories de la mise en abyme d'après Fricke partagent la caractéristique qu'elles ne perturbent pas la hiérarchie des niveaux narratifs.¹¹⁷ Il en va autrement pour la quatrième catégorie : Fricke parle d'« itération paradoxale » quand un élément d'un niveau narratif enchâssé est re-projeté sur le niveau narratif qui l'enchâsse, « l'auto-inclusion qui boucle l'œuvre sur soi », comme le personnage d'un récit qui invente son narrateur.¹¹⁸

Comment peut-on donc rallier le procédé narratif de la mise en abyme à celle de la métalepse ? Klimek expose que leur point commun se trouve dans cette dernière catégorie des itérations paradoxales, qui correspond aux formes complexes de la métalepse ressemblant à un ruban de Möbius.¹¹⁹ Les formes simples de la mise en abyme ne sont pas des actes de narration métaeptiques (parce qu'on peut parfaitement miroiter l'histoire d'un récit sur un métarécit sans qu'il y ait transgression des niveaux narratifs), et les itérations à l'infini, la « pure mise en abyme » selon Cohn, ne peuvent, pour le dire avec ses propres mots, être que *suggérées* dans un texte (ou une bande dessinée) – elles ne peuvent être que théoriquement conçues, et non développées en pratique.¹²⁰ De l'autre côté, une grande partie des métalepses ne forment pas une mise en abyme.

Tout de même, les deux phénomènes se chevauchent encore dans un autre domaine. Dans leur fonction auto- ou métaréflexive, ils confrontent le lecteur ou la lectrice aux questions de la facticité de la réalité (extra-) textuelle et au processus de la lecture¹²¹. Sur

¹¹⁷ Cf. Harald Fricke, *op. cit.*, p. 144.

¹¹⁸ *Id.*

¹¹⁹ Cf. Sonja Klimek, *op. cit.*, p. 51–52.

¹²⁰ Cf. Dorrit Cohn, *op. cit.*, p.127. Dû aux limites de la possibilité de représentation du média. Néanmoins, Marc-Antoine Mathieu a essayé de pousser ce principe de « abyme » au plus loin : avec sa bande dessinée *3 secondes*, il a créé un récit séquentiel qui se déroule à l'intérieur d'une seule image (effectué par l'effet du zoom et des miroirs internes), cf. Marc-Antoine Mathieu, *3 secondes*, Paris, Delcourt 2011.

¹²¹ Cf. Frank Leinen, « Spurensuche im Labyrinth. Marc-Antoine Mathieus Bandes dessinées zu Julius Corentin Acquefacques als experimentelle Metafiktion », dans Frank Leinen, Guido Rings (éd.), *Bildwelten – Textwelten – Comicwelten. Romanistische Begegnungen mit der Neunten Kunst*, München, Martin Meidenbauer Verlag, 2007, p. 250.

ce, Dorrit Cohn approche la remarque de Jorge Luis Borges, « si les personnages d'une fiction peuvent être lecteurs ou spectateurs, nous, les lecteurs ou spectateurs, pouvons être des personnages fictifs »¹²², cité par Genette pour décrire l'effet de la métalepse (l'hypothèse évoquée que la réalité extradiégétique pourrait toujours être diégétique)¹²³, à l'effet de la mise en abyme.¹²⁴

Il me semble opportun d'intervenir à cette occasion et de préciser que les effets de la métalepse et de la mise en abyme - le « vertige » qui tire vers un « abyme » de la lecture et l'inquiétude sur la validité d'une « extériorité » de la réalité du lecteur ou de la lectrice envers le(s) univers du récit - ne doivent être conçus que métaphoriquement. L'attitude appropriée du lecteur ou de la lectrice serait, dans ce cas, « ludique » : bien sûr, les procédés narratifs métafictionnels ou autoréflexifs comme la métalepse ou la mise en abyme dans des textes, images ou films ne provoquent que rarement une inquiétude réelle sur les lecteurs relatif à leur existence non-fictionnelle. Il s'agit ici plutôt de l'effet de *l'illusion esthétique*¹²⁵. Cohn le formule ainsi : « [...] la conscience du lecteur est double : sa crédulité vis-à-vis de l'existence réelle de personnages et d'événements romanesques est avant tout ironique, dédoublée par la conscience de leur artifice. »¹²⁶

2.3.2 « Rupture d'illusion » et « effet de bizarrerie fantastique » - les fonctions de la métalepse dans la narration

Ceci nous ramène à la question de la fonction de la métalepse dans le récit. La métalepse narrative joue avec l'attitude conventionnelle du lecteur ou de la lectrice face aux textes fictionnels : d'après la convention de l'illusion mimétique, des récits fictionnels représentent une quelconque réalité - si fantastique ou invraisemblable face à notre monde ontologique soit-elle - sur laquelle le narrateur de ce récit n'a pas de pouvoir

¹²² « Magie partielle dans le *Quichotte* », dans Jorge Luis Borges, *Œuvres complètes*, t. I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1993, p. 709.

¹²³ Gérard Genette, *op. cit.* (1972), p. 245.

¹²⁴ Cf. Dorrit Cohn, *op. cit.*, p. 126.

¹²⁵ Illusion esthétique : l'effet de expérimenter la diégèse d'un récit fictif comme une réalité, mais, contrairement à l'illusion des sens, celle-ci n'est pas confondue avec la réalité empirique, le lecteur ou la lectrice garde toujours une distance rationnelle latente dû au savoir du statut d'artificiel de ce qu'il lit, cf. Werner Wolf, « ästhetische Illusion », dans Ansgar Nünning, *op. cit.*, p. 280-281.

¹²⁶ Dorrit Cohn, *op. cit.*, p. 130.

manipulateur¹²⁷. Cette attente du lecteur est rompue au moment où cette « illusion de véridicité de la narration »¹²⁸ est mise à nu, ce que fait la métalepse par exemple dans le passage de *Jacques le fataliste* où le narrateur révèle que les événements qu'il prétend rapporter ne sont en réalité qu'inventés. Genette dit à propos de ce fonctionnement de rupture d'illusion de la métalepse : « [Une métalepse] rompt bel et bien avec la fiction (au sens de *convention*) inhérente à la narration romanesque, qui veut que le romancier-narrateur rapporte des événements effectivement advenus. Cette manière de "dénuder le procédé", comme disaient les Formalistes russes, c'est-à-dire de dévoiler, fût-ce en passant le caractère tout imaginaire et modifiable *ad libitum* de l'histoire racontée, égratigne donc au passage le contrat fictionnel, qui consiste précisément à nier le caractère fictionnel de la fiction. »¹²⁹

Toutefois, toutes les métalepses ne suscitent pas une rupture d'illusion esthétique. Klimek souligne le potentiel fantastique de certaines formes de la métalepse, comme l'indiquait déjà Genette en 1972 en parlant de son « effet de bizarrerie soit bouffonne [...] soit fantastique »¹³⁰ et qu'il répète en 2004, disant que la métalepse narrative révèle plutôt le statut *fantastique* que le statut *fictionnel* d'un récit : « fiction certes, mais fiction de type fantastique, ou merveilleux, qui ne peut guère attendre une pleine et entière suspension d'incrédulité, mais seulement une simulation ludique de crédulité. »¹³¹ Un tel effet fantastique repère Klimek dans le domaine des « métalepses intérieures au niveau de l'histoire » - par exemple, quand, dans la littérature pour la jeunesse fantastique, le lecteur diégétique entre miraculeusement dans le roman qu'il est en train de lire et en devient un personnage¹³², cette transgression des frontières des niveaux narratifs est certes paradoxale, mais ce paradoxe, auquel on peut s'attendre dans le genre littéraire du « fantastique-merveilleux »¹³³ ne provoque aucune interruption de cohérence dans l'histoire.

A contrario, Klimek attribue aux métalepses au niveau du discours d'une manière générale l'effet de rupture d'illusion (« Que des telles métalepses qui concernent le

¹²⁷ Cf. Monika Fludernik, *op. cit.*, p. 76.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 77.

¹²⁹ Gérard Genette, *op. cit.* (2004), p. 23.

¹³⁰ Gérard Genette, *op. cit.* (1972), p. 244.

¹³¹ Gérard Genette, *op. cit.* (2004), p. 25. Cf. aussi Klimek 2010, p. 46-47.

¹³² Cet exemple réfère à *L'Histoire sans fin* de Michael Ende de qui se sert Sonja Klimek à plusieurs reprises pour illustrer ses théories.

¹³³ En sens large, on comprend par « fantastique-merveilleux » tout genre de littérature qui élabore univers diégétique régi par des lois qui nous sont inconnues, cf. « Fantastique » dans Hendrik van Gorp, *op. cit.*, p. 199-200.

niveau du « discours » perturbent l'illusion esthétique du lecteur. Les métalepses au niveau de l' « histoire », par contre, peuvent, sous condition que le lecteur accepte de s'engager dans une histoire merveilleux-fantastique, encore renforcer l'illusion d'un « autre monde » cohérent »).¹³⁴ À cela s'oppose Fludernik qui montre avec l'exemple de deux citations – de Diderot (II) et de Balzac - (cf. chapitre 2.2.2, p. 20) que des intrusions du narrateur dans le récit au niveau du discours n'interrompent pas forcément l'illusion esthétique. Ainsi, des métalepses comme « Si cela vous fait plaisir, remettons la paysanne en croupe derrière son conducteur, laissons-les aller et revenons à nos deux voyageurs » ou « Pendant que le vénérable ecclésiastique monte les rampes d'Angoulême, il n'est pas inutile d'expliquer [...] » ne provoquent pas des effets anti-illusionnistes ; au contraire, elles servent à « accroître l'immersion du lecteur dans la fiction »¹³⁵, elles l'aident à s'orienter dans des changements de scène par l'intermédiaire du narrateur qui « guide » métaphoriquement le lecteur à travers l'univers diégétique.

Récapitulons: Le terme « métalepse » ou « métalepse narrative », introduit dans la narratologie en 1972 par Gérard Genette et emprunté de la rhétorique classique, décrit un procédé narratif qui franchit la frontière entre les niveaux narratifs par l'intrusion du narrateur, de la narratrice, ou du narrataire extradiégétique dans la diégèse (ou bien de personnage intradiégétique dans l'univers métadiégétique), ou inversement. Le phénomène lui-même étant plus vieux que le terme, on en trouve des exemples entre autres chez Diderot, Sterne et Balzac. Il importe ici de souligner qu'une métalepse ne peut avoir lieu que intra-fictionnellement et entre deux niveaux narratifs qui ont une relation hiérarchique, ce qui exclut toute forme d'intrusion de la réalité extratextuelle et d'intermédialité.

La question si on nomme le niveau du récit enchâssé « métadiégèse », d'après Genette, ou « hypodiégèse », comme le propose Mieke Bal, dépend de comment on conçoit l'ordre hiérarchique des niveaux narratifs. Comme l'image d'une hiérarchie descendante est plus pertinente, on reprend l'ordre successif de Bal – où l'extradiégèse est « plus haut » que l'intradiégèse – pourtant, parce que le terme genettien « métadiégèse » est plus établi dans la narratologie, il est repris pour le présent mémoire.

¹³⁴ Sonja Klimek, *op. cit.*, p. 49. Traduction de C.E.

¹³⁵ Monika Fludernik, *op. cit.*, p. 77.

Pour faire une typologie de la métalepse narrative, on peut analyser, dans un premier temps, son teneur formel : si la transgression des niveaux narratifs n'est évoquée que métaphoriquement, sans impact sur l'intrigue, on parle d'une *métalepse discursive* ou d'énonciation, située au niveau du discours. Si pourtant elle se manifeste d'une quelconque manière physiquement dans la diégèse et permet donc « l'interpénétration de deux niveaux censés rester distincts »¹³⁶, on parle d'une *métalepse ontologique* ou d'énoncé qui est située au niveau de l'histoire. De surcroît, on classe les différents types de la métalepse selon leur direction - l'intrusion métaleptique peut s'orienter vers l'intérieur (« le narrateur entre dans son récit ») ou vers l'extérieur (« un personnage sort sur le niveau de sa narration »). À cette occasion, on différencie encore entre la *métalepse extérieure*, qui implique le niveau du discours extradiégétique, et la *métalepse intérieure*, qui se déroule purement entre l'intradiégèse et les niveaux métadiégétiques.

Puis il y a des structures narratives métaleptiques qui se soustraient à des tels catégories. Ces « formes complexes », où une hiérarchie et une distinction nette entre les niveaux narratifs ne sont plus possibles, peuvent être décrites avec la figure géométrique du ruban de Möbius – une surface non-orientable avec une seule face et une seule arête – ou avec le terme informatique « hétérarchie » qui dénomme une structure de plusieurs niveaux sans unique niveau suprême.

Un autre procédé narratif ressemble à la métalepse : celui de la *mise en abyme*, le reflet de la macrostructure d'un texte sur sa microstructure. D'un point de vue formel, les deux phénomènes ne se correspondent que dans le cas spécial de l'« itération paradoxale » où l'intra- et l'extradiégèse s'incluent mutuellement. Toutefois, ils sont similaires en ce qui concerne leur fonction métafictionnelle. En révélant les structures de construction de l'illusion esthétique, ils réactualisent chez les lecteurs et les lectrices le savoir sur la facticité du texte. Néanmoins, il ne faut pas sous-estimer l'« effet de bizarrerie fantastique » dans le cas de certaines métalepses intérieures où, conformément aux conventions du genre fantastique, le paradoxe de la transgression des niveaux narratifs est plutôt merveilleux que anti-illusionniste.

¹³⁶ Marie-Laure Ryan, *op. cit.*, p. 207.

III. La bande dessinée

3.1 La bande dessinée : un récit en images

3.1.1 La question du narrateur et de l'extradiégétique dans la bande dessinée

Avant de s'avancer dans l'analyse des métalepses narratives dans l'œuvre de Marc-Antoine Mathieu, il est fondamental d'élaborer quelques précisions sur la structure narrative de la bande dessinée. Partant, il s'agit d'analyser le « code » de la bande dessinée en tant que dispositif de la narration¹³⁷ et d'en déduire son organisation en niveaux diégétiques. En concevant, avec Thierry Groensteen, la bande dessinée en tant que « genre [média] narratif à dominance visuelle »¹³⁸, sa structure ne correspond pas simplement au schéma de « discours/histoire » d'un texte littéraire. Tandis que le niveau intradiégétique se laisse facilement identifier, dans le sens de « contenu du récit », comme ce qui est représenté par les cases (et ce qui est dit dans les récitatifs), le niveau extradiégétique est d'une nature plus complexe. Dans la littérature, l'extradiégèse correspond à la voix du narrateur ou de la narratrice qui peut se manifester explicitement ou n'être comprise qu'implicitement en tant qu'instance narrative abstraite ; en tout cas, elle désigne le niveau à partir duquel le récit est raconté. Elle compose la structure du texte, c'est-à-dire l'ordre du temps, du mode et de la voix¹³⁹. Or, la transposition du narrateur littéraire envers le système de la bande dessinée n'est pas sans difficultés.

On peut toujours repérer assez facilement la voix narrative extradiégétique dans les récitatifs¹⁴⁰ qui fonctionnent comme un commentaire supplémentaire aux images

¹³⁷ Par « code de la bande dessinée », Thierry Groensteen comprend les aspects constitutifs qui désignent la bande dessinée comme telle, comme sa matière graphique et son dispositif de représentation et énonciation, cf. Thierry Groensteen, « Bandes dessinées. De la réflexivité dans les bandes dessinées (1990) » [en ligne], consulté le 10 mars 2017. URL : <https://www.editionsdelan2.com/groensteen/spip.php?article10>

¹³⁸ Cf. Thierry Groensteen, *Le système de la bande dessinée*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Formes sémiotiques », 1999, p. 12 et 14, cité d'après Sylvain Lemay, « L'Origine de Marc-Antoine Mathieu, ou Le surcroît de l'œuvre », dans *MEI*, n° 26 (« Poétiques de la bande dessinée »), 2007, p. 195-205, ici p. 197.

¹³⁹ Pour nommer les critères d'analyse narratologique d'après Genette, cf. Gérard Genette, *op. cit.* (1972).

¹⁴⁰ « Espace encadré accueillant un commentaire sur l'action ou une intervention du narrateur », cf. « récitatif » dans Cité internationale de la bande dessinée et de l'image (Angoulême), « Les mots et définitions des principaux termes de la bande dessinée. De A comme album à V comme vignette » [en ligne], consulté le 10 mars 2017. URL : <http://www.citebd.org/spip.php?article222>

séquentielles. Pourtant, il serait erroné de la percevoir comme simple équivalent de l'instance narrative d'un texte littéraire. Premièrement, parce que, bien que figurant dans la majorité des bandes dessinées, le récitatif n'est pas un composant constitutif du média. Et deuxièmement, parce que le niveau extradiégétique de la bande dessinée est avant tout son organisation visuelle en cases et planches, qui ne peut pas être subsumée sous l'idée d'une « voix qui raconte ». Ce faisant, il est difficile de maintenir l'unité entre narrateur/narratrice et niveau extradiégétique pour la bande dessinée. On peut, comme le fait Thierry Groensteen, diviser l'instance narrative d'une bande dessinée dans un aspect de « récitant », le commentaire dans le récitatif qui ressemble au plus près à la voix off extradiégétique filmique, et dans un aspect de « monstateur » qui concerne la « mise en dessin » de l'histoire¹⁴¹.

Plus essentiel encore, me semble-t-il, est la notion que le « discours » d'une bande dessinée se compose également du texte écrit que des images, sans en être la simple addition. Groensteen écrit à propos de cette synthèse :

« The difficulty of elaborating a narratology for comic art arises out of its polysemiotic nature. It combines text and image in varying proportions. It is essential to start with the assumption that both play a full part in the narrative process. There is not, on the one hand, a text that tells (and which would be *diegetic*) and on the other, images that show (and would be solely *mimetic*). [...] a substantial part of the narration is carried by the images, both within them and through their articulation at different levels. To put it in another way, there is undoubtedly a dissociation between the *told* (with words) and the *shown* (by drawings), but the *shown* is itself a *told* »¹⁴².

Dans ce sens-là, on peut comprendre la bande dessinée comme un texte, dont le niveau extradiégétique, dans la structure la plus basale, est l'encadrement de son récit – les cadres des cases et le blanc intericonique, le niveau intradiégétique est l'histoire montrée dans les cases, et le niveau métadiégétique sont les propos des personnages dans les phylactères¹⁴³, qui fonctionnent comme un cadre intérieur¹⁴⁴. Mais le code de ce texte est de primauté visuelle, composé de signes graphiques qui en tant que tels ont

¹⁴¹ Cf. Thierry Groensteen (trad. Ann Miller), *Comics and Narration*, Jackson, Mississippi, University Press of Mississippi, 2013, p. 84–90. Cf. pour la terminologie française la note de la traductrice et Thierry Groensteen sur <https://www.editionsdelan2.com/groensteen/spip.php?article25>, consulté le 2 mars 2017.

¹⁴² Thierry Groensteen, *op. cit.* (2013), p. 82f. En italiques dans le texte.

¹⁴³ « [Le phylactère] désigne l'espace, généralement cerné d'un trait, qui entoure le texte exprimé ou pensé par les personnages de bande dessinée », cf. « phylactère » dans <http://www.citebd.org/spip.php?article222>, consulté le 2 mars 2017.

¹⁴⁴ Cf. Thierry Groensteen dans <https://www.editionsdelan2.com/groensteen/spip.php?article1>, consulté le 2 mars 2017.

toujours une réalité graphique (extradiégétique) et une réalité iconique (diégétique). Ainsi, la matière graphique du phylactère ne diffère pas de celle des personnages ; pourtant elle n'est présente dans la diégèse qu'en tant que symbole du discours direct des personnages. Il faut alors la métalepse pour que sa matérialité se manifeste sur le niveau diégétique...

3.1.2 Transposition du concept de la métalepse narrative vers la bande dessinée

Après avoir exposé la métalepse narrative eu égard à sa conception dans la narratologie « classique », c'est-à-dire en se référant à des textes littéraires canoniques¹⁴⁵, le prochain pas sera alors de transférer ce concept au système de la bande dessinée. Ce faisant, je propose de modifier la définition d'après Genette employé au chapitre précédent – *la métalepse est le franchissement de la frontière entre les niveaux narratifs par l'intrusion du narrateur/ de la narratrice/ du narrataire extradiégétique dans la diégèse, ou bien de personnage intradiégétique dans l'univers métadiégétique, ou inversement*¹⁴⁶ – non pour l'abandonner, mais pour mettre l'accent sur d'autres aspects de la structure narrative. C'est-à-dire, la définition de Genette met un accent central sur le *narrateur*, une catégorie narrative qui, comme on a vu, n'est pas constitutive pour la bande dessinée. L'idée d'une personne parlante ou agissante à travers les niveaux narratifs n'est pas globalement pertinente pour les cas métaleptiques dans la bande dessinée. Certes, on peut s'imaginer des discours métaleptiques du commentaire dans le récitatif, qui correspondraient à la notion de « métalepse de l'auteur » (*i.e.* du narrateur) genettien, mais celles-ci ne sont pas des métalepses propres à la bande dessinée. Les métalepses qui mettent en jeu la forme médiale du récit s'appuient beaucoup sur la confusion du signe graphique et de son référent, c'est-à-dire sur la signification d'un élément visuel au niveau du discours et au niveau de l'histoire. Ces transgressions métaleptiques sont

¹⁴⁵ Werner Wolf, se référant aux exemples de Genette pour illustrer la métalepse narrative, parle de « high-brow narrative fiction », cf. Werner Wolf, « Metalepsis as a Transgeneric and Transmedial Phenomenon. A Case Study of the Possibilities of 'Exporting' Narratological Concepts », dans Jan Christoph Meister (dir.), *Narratology Beyond Literary Criticism. Mediality, Disciplinarity*, Berlin, New York, de Gruyter, 2005, p. 83-108, ici p. 88.

¹⁴⁶ Cf. Gérard Genette, *op. cit.* (1972), p. 244-245.

moins les intrusions d'un personnage, soit-il diégétique ou narratrice, dans un autre niveau du récit que le déplacement de la signification extradiégétique d'un composant de la bande dessinée, soit sa valeur « graphique » à l'intérieur de la diégèse. Par conséquent, il convient de substituer la notion du « narrateur/narratrice » comme élément-clé dans la définition de la métalepse et de reformuler une version plus apte à l'organisation narrative dans la BD.¹⁴⁷

Partant, je me réfère à Werner Wolf, qui qualifie la métalepse dans son article *Metalepsis as a Transgeneric and Transmedial Phenomenon. A Case Study of the Possibilities of 'Exporting' Narratological Concepts*¹⁴⁸, tenant compte de la nature transmédiatique du phénomène, d'être

« a usually intentional paradoxical transgression of, or confusion between, (onto)-logically distinct (sub)worlds and/or levels that exist, or are referred to, within representations of possible worlds »¹⁴⁹.

L'avantage d'une telle définition est sa nature extensive qui permet de l'appliquer à des phénomènes similaires apparaissant dans des différents médias et par conséquent montrer des convergences, ce qui inclut, à côté le cinéma et le théâtre par exemple¹⁵⁰, aussi les transgressions paradoxales dans les médias non-narratives comme la peinture (il ne faut que penser aux *Mains dessinant* de M. C. Escher). Et en étant exemptée de la notion du « narrateur » comme personnage agissante, la définition selon Wolf s'avère d'être convenable pour une analyse de la métalepse dans la bande dessinée.

Il convient dès lors d'examiner comment on peut transférer le système de classification dressé dans le chapitre précédent à la bande dessinée. Karin Kukkonen expose dans son article « Metalepsis in Comics and Graphic Novels »¹⁵¹ que ce modèle, qui s'oriente de principe vers la littérature classique, est aussi applicable à désigner les différentes formes de la métalepse qui apparaissent en bande dessinée. C'est-à-dire, on y peut

¹⁴⁷ La problématique autour du narrateur extradiégétique genettien existe pour tout média visuel, comme par exemple pour le film, où « narrating [...] is a question of managing visual information rather than an act of telling », Karin Kukkonen, *op. cit.*, p. 222. Cf. aussi Martin Schüwer, *Wie Comics erzählen. Grundriss einer intermedialen Erzähltheorie der graphischen Literatur*, Trier, Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2008, p. 17.

¹⁴⁸ Cf. Werner Wolf, *op. cit.* (2005).

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 91.

¹⁵⁰ Je ne veux pas omettre de citer les exemples canoniques, *The Purple Rose of Cairo* (1984) de Woody Allen pour le film et *Sei personaggi in cerca d'autore* (1920) de Luigi Pirandello pour le théâtre.

¹⁵¹ Cf. Karin Kukkonen, *op. cit.*

également classifier les métalepses selon les caractères distinctifs ontologique/discursif, ascendant/descendant et intérieur/extérieur.¹⁵² Cela est peu surprenant, tenant compte du fait que le modèle de classification catégorise les métalepses d'après les relations entre les différents niveaux narratifs. La spécificité des métalepses en bande dessinée consiste pourtant dans la manière dont elles sont effectuées, et celle-là concerne, bien évidemment dans le cas d'un récit en images séquentielles, le code visuel de ce média, soit sa matière graphique ainsi que son dispositif de représentation¹⁵³.

Une transgression métaeptique en bande dessinée est effectuée, dans sa forme la plus basale, par une contamination graphique entre extra- et intradiégèse. Plus précisément, elle est basée sur un processus que Thierry Groensteen appelle « glissement de signe »¹⁵⁴ : en avant recours au système de signes saussurien, on peut percevoir la bande dessinée comme signe graphique dont le signifiant (correspondant au niveau extradiégétique) est sa matérialité en tant que lignes noirs sur fond blanc - pour le dire avec le schéma simplifié d'un coloris noir et blanc - tandis que son signifié est le monde diégétique (personnages, décor) qu'il représente. Or, une métalepse opère avec la confusion entre énonciation et énoncé ; le signifiant devient son propre contenu et ne renvoie à rien d'autre que soi-même.

Prenons, pour l'illustrer, un exemple des débuts de la bande dessinée, un cartoon de la série culte *Krazy Kat* de George Herriman (Fig. 1). Il montre une « ligne d'horizon » qui est, de manière oscillante, horizon et ligne ; elle apparaît donc d'abord comme la représentation d'un horizon créant la perspective d'un espace tridimensionnel, pour perdre ensuite sa fonction référentielle et n'être ainsi que « ligne », le signifiant enlevé du signifié ne représentant que soi-même. Dépourvu en conséquence de l'illusion de la profondeur, soit le pas transformationnel de percevoir les choses dessinées plus haut comme plus loin ne fonctionne plus, la matérialité de la planche bidimensionnelle se manifeste ostensiblement.¹⁵⁵ Le processus métaeptique consiste ici à une modification dans le régime de l'objet, comme le dit Groensteen : la ligne d'horizon, avant considéré

¹⁵² Cf. *ibid.*, p. 222-225.

¹⁵³ Cf. Thierry Groensteen, *op. cit.* (1990).

¹⁵⁴ Cf. *id.*

¹⁵⁵ Cf. Jens Balzer, « Dies ist keine Bildgeschichte. Über Michel Foucault, René Magritte und George Herrimans *Krazy Kat*-Comics », dans Barbara Eder, Elisabeth Klar, Ramón Reichert (dir.), *Theorien des Comics. Ein Reader*, Bielefeld, transcript Verlag, 2011, p. 187-202, ici p. 196.

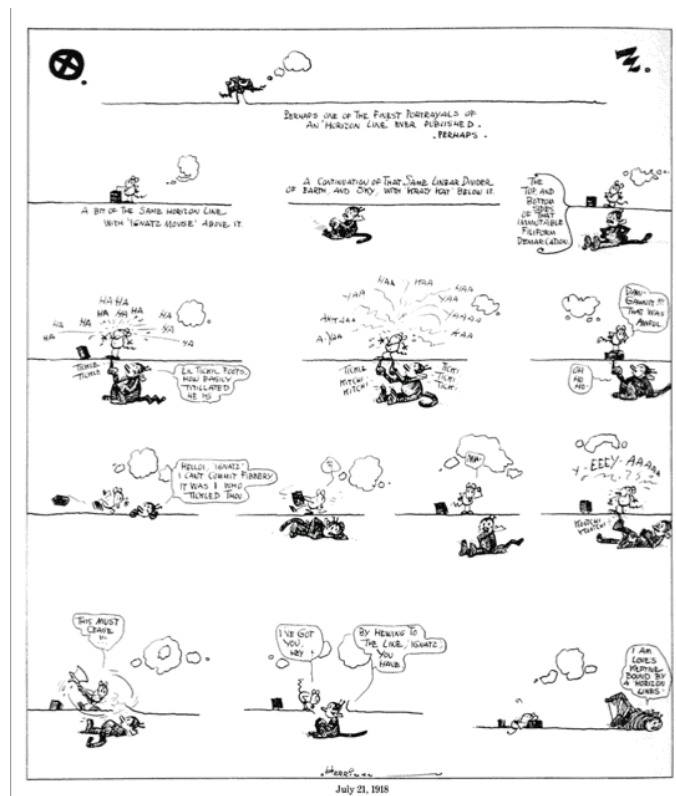


Fig.1 : George Herriman, *Krazy Kat* [July 21 1918]

dans sa « vérité iconique » est désormais appréhendé dans sa seule « vérité plastique » en tant qu'objet graphique.¹⁵⁶ La ligne perd son contenu référentiel et s'est transformé en élément extradiégétique qui s'est glissé à l'intérieur de la diégèse. Le même échange peut avoir lieu en sens inverse, quand le support graphique devient motif iconique. Pensons à l'exemple de *Julius Corentin Acquefacques*, personnage de bédé qui sort de sa case en transgressant son cadre envers la gouttière (cf. Fig.13 p. 56). La ligne noire du cadre, élément extradiégétique qui sert à structurer les images en séquences, devient réalité physique dans l'univers diégétique et peut par conséquent être franchi.

Ce principe de basculement du signe – un signe conventionnel de bande dessinée qui fait parti du support graphique se matérialise en tant que réalité diégétique, un signe référentiel est dénudé de son contenu iconique et se manifeste dans sa réalité graphique à l'intérieur de la diégèse – est la base de toute métalepse qui prend en compte la bande dessinée dans sa médialité, donc en tant que média visuel. Outre que cela, il y a un autre genre des métalepse qui pour leur part s'appuient sur l'aspect verbal de la bande

¹⁵⁶ Cf. Groensteen, *op. cit.* (1990).

dessinée. J'y range tout sorte des métalepses qui présentent un savoir des personnages diégétiques sur leur statut de « figure dessinée » ou de « héros du récit », ou sur un univers extradiégétique, ainsi que chaque apparition du dessinateur ou de dessinatrice en tant que tel. Ces formes de la métalepse ne reposent pas sur une permutation du statut du signe graphique, mais sur une conscience paradoxale des personnages du récit sur la fictionalité de leur monde. Elles forment donc une catégorie plus « littéraire », dans le sens qu'elles opèrent d'une manière qui n'est pas le propre du média de la bande dessinée et qui correspond à celle qu'on trouve aussi dans les textes de la littérature.

En même temps, dans cette mise en conscience métaleptique réside un énorme potentiel : celui de la pensée autonome du personnage connaissant désormais la nature de son monde, et l'existence d'un autre qui a produit le sien. Ce savoir peut être le point de départ d'une enquête, envers les frontières de son univers diégétique et même au-delà, comme c'est le cas avec le protagoniste de la série *Julius Corentin Acquefacques, prisonnier des rêves*, qui sera examiné dans ce qui suit.

3.2 Julius Corentin Acquefacques, prisonnier des rêves : présentation de la série

Avant d'entrer dans le vif de l'analyse, attardons-nous à un bref aperçu de la série qui n'est, on le verra aussitôt, nullement qu'une simple mesure didactique (« résumer le contenu pour expliquer à quelqu'un qui ne connaît pas les œuvres de Marc-Antoine Mathieu « de quoi ça parle » ») mais nous servira déjà comme première démarche vers l'objet central de notre enquête, la métalepse narrative dans la bande dessinée. Une première approche de description de la série en quelques mots présente les phrases suivantes: *Julius Corentin Acquefacques, prisonnier des rêves* est l'histoire du personnage homonyme, moyen fonctionnaire dans le ministère de l'humour et habitant d'une ville marquée par une bureaucratie débordante absurde¹⁵⁷ et par l'absence des femmes¹⁵⁸. Un

¹⁵⁷ À travers ces quelques informations primaires déjà – le nom « Acquefacques », le « moyen fonctionnaire », la bureaucratie absurde – luit l'allusion à Franz Kafka et ses personnages, qui se fait sentir tout au long de la série. L'autre grande source d'inspiration sont les récits métafictionnels de Jorge Luis Borges, qui d'ailleurs a anticipé la transformation homophonique de « Kafka » en « Qaphqa » dans sa nouvelle « La Loterie à Babylone » (cf. Jorge Luis Borges, « La Loterie à Babylone », dans (id.), *op. cit.*

jour, il doit apprendre qu'il n'est qu'un personnage de bande dessinée et est ainsi soumis aux lois de son média, dont *L'Origine*¹⁵⁹ se trouve dans le monde tridimensionnel extérieur au sien. Cette révélation sur les conditions de son existence se réalise à partir des pages de bande dessinée énigmatiques, qui parviennent à Julius par une source inconnue et qui ressemblent à image identique à celles du récit diégétique que nous, les lecteurs et lectrices, sont en train de lire.

Tel est la brève synthèse du premier tome, qui en quelque sorte ne constitue que le point de départ des incidents métanarratifs dans l'univers Acquefacques qui suivront au cours de la série. *L'Origine* termine avec une itération paradoxale (pour « itération paradoxale » voir chapitre 2.3.1), ouvrant ainsi le champ à la métalepse qui régnera désormais sur le déroulement de la narration. C'est comme si l'intrusion du narrateur-dessinateur dans la diégèse avait ouvert une brèche, qui permettra par la suite la contamination réciproque des niveaux narratifs, et à Julius de se promener par-delà les prétendues frontières de son monde, dans des zones qui le mènent de plus en plus vers l'extérieur : de la gouttière¹⁶⁰ (*Le Processus*, p. 28), en passant par « l'inframonde »¹⁶¹ (*La 2,333^e Dimension*, p. 32), jusqu'aux limites matérielles du livre réel, son recto et son verso (*Le Décalage*).

(1951)). Mathieu confirme l'influence de ces deux auteurs sur son œuvre dans la préface de *L'Ascension* : « Borges pour les jeux de miroirs et de labyrinthes, Kafka pour la satire de la bureaucratie envahissante aux protocoles absurdes », cité d'après Monika Schmitz-Emans, *Literatur-Comics. Adaptionen und Transformationen der Weltliteratur*, Berlin (et al.), De Gruyter 2012, p. 239.

¹⁵⁸ Maintes sont les remarques qui soulignent cette absence frappante (cf. par exemple Frank Leinen, *op. cit.*, p. 231, et Pascal Krajewski, *L'enquête sur l'art de Marc-Antoine Mathieu*, Montrouge, PLG Éditions, 2016, p. 68). Mathieu l'explique par sa volonté de souligner l'artificialité de ses personnages, « [ils] sont issus de l'imaginaire du créateur de cet univers (moi), il ne peut donc être question de procréation entre eux, ils ne peuvent pas s'auto-engendrer », dans Thierry Groensteen, « Julius Corentin et moi : entretien avec Marc-Antoine Mathieu (1998–2001) » [en ligne], consulté le 15 novembre 2016. URL : <http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article191> Néanmoins, des femmes doivent exister quelque part dans l'univers Acquefacques, au moins elles sont mentionnées dans la séquence d'introduction de *L'Origine* : « Je suis célibataire, car comme aime le rappeler mon voisin de palier, une femme c'est trois unités d'espace vital en moins. » (p.4), cf. aussi Rolf Lohse, *Ingenieur der Träume. Medienreflexive Komik bei Marc-Antoine Mathieu*, Berlin, Christian A. Bachmann Verlag, coll. « yellow. Schriften zur Comicforschung », 2014, p. 18.

¹⁵⁹ Titre du premier album de la série, cf. Marc-Antoine Mathieu, *Julius Corentin Acquefacques, prisonnier des rêves*, t. 1: *L'Origine*, Paris, Delcourt, 1990.

¹⁶⁰ « Nommé aussi "blanc intericonique", la gouttière est l'espace ménagé entre les vignettes en contact sur la planche. De ce point de vue, elle se distingue du blanc du "supercadre", c'est-à-dire des marges qui entourent l'ensemble des cases ressemblés sur la page. » Jan Baetens, « Pour une poétique de la gouttière », dans *Word & Image*, n° 7, 1991, p. 365–376, ici p. 365.

¹⁶¹ « L'inframonde », nommé comme telle dans *La 2,333^e Dimension*, est un espace qui est situé sur un niveau narratif qui est extérieur à l'univers de Julius. De point de vue de l'inframonde, le monde diégétique de JCA paraît tel qu'il est à proprement parler : un récit dessiné bidimensionnel, organisé en cases séquentielles, cf. Marc-Antoine Mathieu, *Julius Corentin Acquefacques, prisonnier des rêves*, t. 5: *La 2,333^e dimension*, Paris, Delcourt, 2004.

Ces quelques lignes d'introduction ont peut-être déjà laissé entendre que, par rapport à l'œuvre de Marc-Antoine Mathieu, on ne peut pas évoquer l'intrigue sans parler en même temps de la structuration de la narration et, de façon conséquente, non plus sans décrire la technique (graphique) qui permet le déroulement de l'histoire. En d'autres mots, les trois plans histoire-récit-objet réfèrent constamment l'un à l'autre, même interfèrent l'un dans l'autre. Pascal Krajewski qualifie dans son livre *L'enquête sur l'art de Marc-Antoine Mathieu*¹⁶² les œuvres de Mathieu d'être une « enquête » sur les éléments constitutifs du média, et des albums respectifs de la série JCA une remise en question d'un des paramètres du système « bande dessinée », qui modifient ce qui se donne pour contrainte intrinsèque du média.¹⁶³ Ces paramètres constitutifs sont, dans l'ordre des épisodes où Mathieu les aborde, selon Krajewski : la planche est une surface plane (*L'Origine*), les couleurs de la planche renvoient à la lumière du monde qu'elle dessine (*La Qu...*), le protagoniste est prisonnier de sa planche (*Le Processus*), l'histoire évolue parallèlement à un sens de lecture fixe (*L'Épaisseur du miroir*), le dessin est une représentation sans profondeur (*Le 2,333^e Dimension*), et le protagoniste et son histoire sont indéfectiblement liés (*Le Décalage*).¹⁶⁴ Et l'enquête de l'auteur, c'est précisément de voir quel impact ces modifications ont sur la narration.

Un des traits constitutifs des œuvres de Marc-Antoine Mathieu est sa manière de nouer ensemble les jeux techniques avec la structuration narrative et avec la construction ontologique de la diégèse. Car, si « toucher à un paramètre du médium, ça serait altérer une loi cosmique de l'univers narré »¹⁶⁵, une perturbation dans le système graphique s'accompagne d'un dérèglement dans la narration. Alors « L'anti-case » dans *L'Origine*, la planche trouée avec la case manquante, provoque sur le niveau narratif un coup d'œil sur l'avenir dans le récit (à la place de celle manquante, on lit la case de la feuille suivante)¹⁶⁶, et une anomalie de la temporalité dans le monde de JCA. Par conséquent, Mathieu reflète son enquête sur la forme - l'implication de la modification des paramètres du média sur la narration - dans le contenu ; par une enquête « philosophique », si l'on veut, sur les lois ontologiques du monde narré. Dans ce sens, la mise en abyme paradoxale dans *L'Origine* est reliée à la question de la source générative du monde dessiné (« l'auteur »), la possibilité du protagoniste d'entrer à des moments

¹⁶² Pascal Krajewski, *op. cit.*

¹⁶³ Cf. *ibid.*, p. 20.

¹⁶⁴ Cf. *id.*

¹⁶⁵ *Id.*

¹⁶⁶ Cf. *ibid.*, p. 22.

différents dans son histoire (en se balayant sur la gouttière) et la structure cyclique de son récit dans *Le Processus* évoquent la question de la temporalité, *et cetera*.¹⁶⁷

En tricotant cette interdépendance entre forme, narration et contenu dans un récit à images, Mathieu crée des histoires « qui ne se racontent qu'en bédé »¹⁶⁸. Et puisque les plans sont à tel point inextricablement liés, les répercussions d'une modification ne font pas seulement effet d'un niveau supérieur vers un niveau plus bas, c'est-à-dire une variation dans le support graphique modifie les lois constitutives de l'univers diégétique, mais aussi d'un niveau inférieur vers un niveau plus haut. Car Marc-Antoine Mathieu situe les causes de ces « transformations médiumniques qui sont des bouleversements cosmiques » à l'intérieur de la narration même. Ça veut dire, un événement narré déclenche le changement du paramètre constitutif du média. Et pour que cet événement se réalise, il faut un acteur : c'est le héros, Julius Corentin Acquefacques.

Krajewski qualifie ce dernier comme « personnage artistique », en analogie à la notion de « personnage conceptuel » que Deleuze a identifié dans certaines œuvres philosophiques.¹⁶⁹ Tel que les personnages conceptuels, qui « opèrent les mouvements qui décrivent le plan d'immanence de l'auteur, et interviennent dans la création même de ses concepts »¹⁷⁰, le personnage artistique est « l'outil diégétique » de l'auteur pour mener son enquête sur la texture de son média.¹⁷¹ La nature du héros mathieusien est avant tout fonctionnel : « à la fois point de focalisation, victime balloté et actant inconscient du scénario »¹⁷², il sert à l'auteur de moyen pour tricoter les interrogations sur son art dans l'organisation d'un récit narré dont il est le protagoniste. Et parce qu'il est subordonné à sa fonction de rouage dans la machinerie (narrative), Julius est un personnage neutre, sans passé ni désirs, un « homme sans qualités »¹⁷³ qui exerce sa profession de moyen fonctionnaire avec la même indifférence qu'il mène sa vie quotidienne dans la cité marquée par une administration totale. Graphiquement, ce statut est souligné par ses lunettes qu'il porte comme un masque et qui cachent son regard. « Julius est une personnage transparent, absolument creux », dit Mathieu,

¹⁶⁷ Cf. *ibid.* p. 44.

¹⁶⁸ Marc-Antoine Mathieu cité par Frank Leinen, dans Frank Leinen, *op. cit.*, p. 229.

¹⁶⁹ Cf. Pascal Krajewski, *op. cit.*, p. 20.

¹⁷⁰ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?* Paris, Editions de Minuit, 1991, p. 62.

¹⁷¹ Cf. Pascal Krajewski, *op. cit.*, p. 20-21.

¹⁷² *Ibid.*, p. 49.

¹⁷³ On trouve les comparaisons à « L'Homme sans qualités » de Musil par exemple chez Pascal Krajewski, *op. cit.*, p. 49, Frank Leinen, *op. cit.*, p. 243 et Thierry Groensteen, *op. cit.* (1998-2001).

« d'ailleurs, dans le dernier album en date [il parle de *Le début de la fin/ La fin du début*, p. 18–19], il se fait tourner comme une chaussette »¹⁷⁴. Vidé de tout personnalité, ce personnage (qui est plus un actant fonctionnalisé de la narration qu'un acteur motivé et désirant¹⁷⁵) est donc réduit à sa fonction qui reste la même dans chaque album de la série. Et il est privé de toute possibilité de évoluer : parce que la série n'est pas organisée par une suite chronologique qui développe l'intrigue d'un tome à l'autre, mais chaque album présente une variation du sujet, un départ cyclique sur l'enquête d'un des éléments constitutifs de la bande dessinée.

On peut donc repérer une structure narrative de base qui est commune aux volumes respectifs. Je cite Pascal Krajewski pour résumer le schéma selon lequel le déroulement des événements est opéré :

« Après un prologue prophétique, annonciateur des enjeux ou des conditions de possibilité de l'aventure à venir, le héros se réveille dans sa case. Il vaque à ses occupations, et dans un ordre quelconque : perçoit un premier indice d'une distorsion cosmologique de son monde (I1), puis un second (I2), de sorte qu'il s'embarque bon gré mal gré dans une mission consistant à enquêter (E) sur ce phénomène. Au fil de son enquête, il est amené à commettre une bourde (B) qui enclenche une partie du processus qu'il devrait résoudre. Au cours de ses pérégrinations, il va découvrir le pot aux roses (P) concernant la vérité sur son univers, celle d'être un monde dessiné en deux dimensions et en noir et blanc. Au cours de cette mission, il croise systématiquement des scientifiques ou experts, qui lui expliquent *de l'intérieur* une partie des lois physiques qui régissent leur univers, proposant ainsi une théorie explicative (T) de leur monde et de la distorsion qu'il subit. Ceux-ci le mettent en contact avec une machine (M) qui est le moyen technique de dominer leurs conditions d'existence, par exemple en projetant des personnages dans un espace en surplomb de leur univers. »¹⁷⁶

Et que cette entreprise est effectuée par le passage du protagoniste entre les diverses strates de la réalité (ou : divers niveaux narratifs de la bande dessinée) n'est pas seulement une des grandes constantes, mais le moteur même de la narration. C'est-à-dire, dans les histoires de Julius Corentin Acquefacques, la métalepse est plus qu'une simple stratégie narrative occasionnelle, elle est le principe fondamental de l'intrigue.

¹⁷⁴ Mathieu dans Thierry Groensteen, *op. cit.* (1998–2001).

¹⁷⁵ Cf. Pascal Krajewski, *op. cit.*, p. 16. D'après Julien Greimas, l'actant est la fonction qu'accomplit une instance dans le récit, nommé aussi « rôle actantiel », cf. « Acteur » dans Hendrik van Gorp, *op. cit.*, p. 22–23.

¹⁷⁶ Cf. Pascal Krajewski, *op. cit.*, p. 56.

Elle est la cause de l'enquête du héros et l'outil qui permet son déroulement. On verra dans l'analyse ci-suivant sous quelles formes elle se manifeste dans la série.

3.3 Analyse

3.3.1 De la mise en abyme à la métalepse narrative, ou « L'Origine indéterminé »¹⁷⁷

Rien de plus ordinaire que cette journée dans la vie de Julius Corentin Acquefaques qu'on voit commencer au début de l'album *L'Origine*, et cependant elle est le déclenchement des faits qui vont mener le protagoniste à la prise de conscience de son existence en tant que personnage de bande dessinée. Et pourtant, déjà sa façon de se réveiller aurait pu en être le premier indice : n'est-ce pas cet « en tombant du lit », après avoir vécu des rêves qui appartiennent au royaume de l'inquiétante étrangeté, celle-là de *Little Nemo*, héros des fameux comic-strip dessinés par Windsor McCay et un des grandes classiques de la bande dessinée américaine, et donc *la* manière de se réveiller pour un personnage de bande dessinée ? La vie quotidienne de Julius subit une première fracture quand il reçoit une mystérieuse planche de bande dessinée, intitulée « *L'Origine* ». C'est bien la réplique exacte de la page 4 de cette bande dessinée que les lecteurs et lectrices extratextuelles sont en train de lire. Et comble de l'étrangeté, suivent d'autres pages de cette bande dessinée qui se rapprochent, par ce qu'elles re-présentent, de plus en plus de la temporalité du récit diégétique, et au bout d'un moment elles la dépassent. Peu étonnant alors que la planche 29 que Julius lit avec stupéfaction montre le moment exact où Julius lit la même page 29 dans la diégèse (cf. Fig.2). Si le dispositif technique du média l'aurait permis, le dédoublement du motif par la mise en abyme se serait prolongé à l'infini.

Julius se doute déjà qu'un demiurge ait créé son histoire, et qu'il est par conséquent un personnage écrit – ce qui se vérifie quand il rencontre le scientifique Igor Ouffe et son équipe de dessinateurs qui explorent les origines de leur monde bidimensionnel dont lui, Julius Corentin Acquefacques, est le point central. C'est bien M. Ouffe qui a fait

¹⁷⁷ Cf. Lucien Dällenbach, *op. cit.*, p. 230.



Fig.2 : L'Origine, p. 29

parvenir les pages de la mystérieuse bande dessinée à Julius, mais il n'en est pas l'auteur. Celui-ci se trouve dans le monde tridimensionnel qui est extérieur au leur et dont les scientifiques de l'univers Acquefacques ne peuvent qu'élaborer des hypothèses.

Ces planches de bande dessinée sont, pour le moment, les seuls indices que les personnages du récit ont de l'existence d'un monde au-delà de leur monde. Mais comment deviennent-elles, purs éléments métadiégétiques à la base, des traces du niveau extradiégétiques, ou autrement dit, comment la mise en abyme provoque-t-elle la métalepse ? Dans un premier temps, leur effet anti-illusionniste, provoqué par le caractère métafictionnel de la mise en abyme, ne se déploie que pour les lecteurs et lectrices extradiégétiques. Pour les personnages diégétiques, il s'agit simplement d'un récit en images enchâssé, paradoxal, bien sûr, pour sa correspondance parfaite qui sait même reproduire les pensées du protagoniste, mais sans bouleversement de l'ordre des niveaux narratifs. Tout de même, ces pages déclenchent des forts doutes chez le héros sur la nature de sa propre existence. Elles sont des indices d'un monde extérieur, non parce qu'elles sont des éléments étrangers (*i.e.* appartenant au niveau extradiégétique

comme le serait une bulle ou le cadre qui se manifesterait tout d'un coup dans la diégèse), mais parce qu'elles sont des redoublements exactes de la réalité diégétique. Ce qui paraissait d'abord comme reproduction de l'intrigue sur un niveau métadiégétique va s'avérer être tissu de la même matière que l'univers diégétique de Julius. Dès lors, s'il n'y a aucune différence sémiotique entre la planche de bande dessinée diégétique et celle du récit enchâssé¹⁷⁸, la métadiégèse vaut pour l'intradiégèse et donne des éclaircissements sur la texture de cette dernière.

Sachant que la clé de cette déduction se trouve dans la logique de temporalité de l'image-modèle et sa re-production, exposé par Winfried Nöth dans plusieurs de ses écrits qui se consacrent à l'autoréférence dans *L'Origine*¹⁷⁹. Regardons les pages 18 et 19 (cf. Fig.3 et 4) : sur la page 18, on voit Julius dans l'appartement de ses deux amis les frères Dalenvert, en train d'ouvrir une enveloppe qu'il a reçu la veille (soit : trois pages avant) et qui contient, visible dans la première case de la page 19, l'exacte double de



Fig. 3 & 4 : *L'Origine*, p. 18 et 19

¹⁷⁸ Cf. Nina Bishara, Britta Neitzel, Winfried Nöth, *Mediale Selbstreferenz. Grundlagen und Fallstudien zu Werbung, Computerspiel und den Comics*, Köln, Herbert von Halem Verlag 2008, p. 212.

¹⁷⁹ Cf. ses articles « Narrative self-reference in a literary comic: M.-A. Mathieu's *L'Origine* », dans *Semiotica*, n° 165 (1/4), 2007a, p. 173-190, et « Verräumlichung und Selbstreferenz der Zeit in den Comics », dans Christof Schöch, Franziska Sick (dir.), *Zeitlichkeit in Text und Bild*, Heidelberg, Universitätsverlag Winter 2007b, p. 191-212, ainsi que Nina Bishara, Britta Neitzel, Winfried Nöth, *op. cit.*

cette page 18. Or, si l'image-modèle précède nécessairement sa re-production, la planche 18 qui était dans l'enveloppe depuis au moins une journée ne peut pas être la représentation de la planche 18 diégétique, et il n'est pas non plus possible que la scène dans laquelle la planche est tirée de l'enveloppe soit une re-production de cette planche.¹⁸⁰ Elle est donc son véritable double, l'image qui réfère à elle-même.¹⁸¹ Le *icon* qui s'est auto-représenté, la mise en abyme, s'est transformé en *index* auto-référent sur sa nature en tant que récit en images métaleptique.

Selon la sémiotique de Charles Sanders Peirce, un signe indexical réfère à un objet par lequel il est affecté, généralement en relation causale.¹⁸² La métalepse comme signe narratif est indexicale dans le sens qu'elle indique la présence du narrateur ou de la narratrice dans le texte, et non seulement dans le discours comme le ferait chaque texte narratif, mais aussi en tant que présence réelle dans le monde narré.¹⁸³ Pourtant, les choses se complexifient encore, quand la trace de ces pages de bande dessinée mène Julius à l'enquête de son créateur et qu'il découvre alors comme leur source énigmatique le laboratoire scientifique de Igor Ouffe, qui est également situé sur le niveau intradiégétique. Certes, « source » ne veut pas dire ici « source primaire » parce que M. Ouffe n'est pas l'auteur de l'histoire¹⁸⁴, il n'empêche que c'est lui qui a expédié à Julius les pages de son propre récit et que son équipe sait en fabriquer des répliques exactes (p. 36). Ce faisant, la diégèse, en se comportant elle-même comme metadiégèse, semble pouvoir prendre une position extradiégétique envers soi-même. Mais ces pouvoirs extradiégétiques et métanarratifs ne sont que des faux-semblants, parce qu'en réalité il y a un autre niveau extradiégétique en plus à partir duquel tout moment diégétique est déjà déterminé de manière hétéronome. Tout ce que les personnages du récit peuvent avoir, c'est cette conscience « en surplomb »¹⁸⁵ de leur nature en tant que tels et de leur univers comme narré. Ils savent que leur surface spatiale est bidimensionnelle et qu'il faut compter le temps en pages qui avancent. Et ils sont conscients de l'existence de cet « entité créatrice » (p. 37) qui en est l'Origine.

¹⁸⁰ Cf. Winfried Nöth, *op. cit.* (2007a), p. 180.

¹⁸¹ Cf. Winfried Nöth, *op. cit.* (2007b), p. 211.

¹⁸² Cf. Winfried Nöth, *op. cit.* (2007a), p. 186.

¹⁸³ Cf. *ibid.*, p. 186-187.

¹⁸⁴ Comme Winfried Nöth le suppose de façon erronée. Il en tire des fausses déductions d'un récit qui se auto-engendre, cf. Winfried Nöth, *op. cit.* (2007a), p. 187, et Nina Bishara, Britta Neitzel, Winfried Nöth, *op. cit.*, p. 202 et 219-220.

¹⁸⁵ Cf. Pascal Krajewski, *op. cit.*, p. 24



Fig.5 : *L'Origine*, p. 42 (et 43)

Mais pour l'instant, celle-là n'intervient pas directement dans les événements. Ce n'est que tout à la fin de l'histoire que l'extradiégèse fait intrusion dans le récit : dans le chapitre final, les personnages reçoivent une dernière planche de la bande dessinée, qui cette fois-ci est adressée à Julius et à Igor Ouffe, ce dernier ne peut donc pas en être l'expéditeur comme les autres fois. Arrivés à la page 42 qui est la dernière de la bande dessinée diégétique, ils la regardent – elle montre la page 43, et sur cette planche son créateur-dessinateur qui est en train de brûler cette même page 43 dans la succession des cases, dit « La seule façon de finir cette histoire, c'est de l'achever » (Fig. 5). Et effectivement, ce qui est représenté dans la métadiégèse semble avoir lieu dans la réalité diégétique, parce qu'à la place (théorique) de la page 43 on ne trouve que la page noire du paratexte. Quel bouleversement de la logique narrative que ce paradoxe métalectique, si le dessinateur métadiégétique peut empiéter sur la diégèse ! À peu des choses près, on se sent rappelé à un exemple de la métalepse que donne Genette dans son *Discours du récit*, celui d'un conte de Julio Cortàzar dans lequel un personnage (diégétique) est tué par un personnage du livre (métadiégétique) qu'il est en train de lire.¹⁸⁶

¹⁸⁶ Cf. Gérard Genette, *op. cit.* (1972), p. 245. Il s'agit de la nouvelle « Continuité des parcs », publié en français dans le recueil *Fin d'un jeu*, Paris, Gallimard 1956.

Jusqu'à maintenant, Julius et les autres personnages (et avec eux, nous, les lecteurs et lectrices) sont partis de l'hypothèse que les pages de bande dessinée qu'ils ont reçues proviennent d'un livre qui est le double de leur histoire diégétique, ce qui correspondrait selon le classement de Lucien Dällenbach à une mise en abyme de la catégorie du mimétisme (« catégorie 2 ») où le récit enchâssé est la même œuvre que le récit enchâssant.¹⁸⁷ Mais est-ce que la façon dont l'histoire (se) termine, et particulièrement cette page 43, ne laissent pas conclure que la relation entre *L'Origine* diégétique et *L'Origine* métadiégétique est encore une autre ? Après avoir lu la planche 42, la page noire suivante gagne une nouvelle signification : au lieu d'appartenir au paratexte en tant qu'une des dernières pages de la bande dessinée (correspondant à ces pages blanches qui se trouvent à la fin d'un livre littéraire), elle propose d'être lue en tant que page 43, ou plutôt en tant que page 43 en cendres.¹⁸⁸ Cette page 43 est donc bel et bien représentée deux fois dans le livre, simplement à deux moments différents de sa genèse dont l'entre-temps correspond au temps de la lecture entre la page 42 (qui la contient en tant que planche métadiégétique) et la page 43. Ce qui mène à la déduction que le dessinateur démiurgique n'a donc pas brûlé la même œuvre, mais l'œuvre même. C'est-à-dire, la mise en abyme dans *L'Origine* n'appartient pas à la catégorie du mimétisme, mais à celle de l'identité (la catégorie 3 d'après Dällenbach) ; le double n'est pas redoublement d'un autre pareil, mais, par cette itération récursive paradoxale, il est lui-même, correspondant à la métaphore d'un miroir qui s'auto-reflète dans un miroir.¹⁸⁹

En même temps, les événements narratifs de la page 42 (et 43) forment, par l'itération paradoxale de la mise en abyme, une macrostructure métalectique d'hétéarchie illogique (cf. chapitre 2.2.3 « Formes complexes de la métalepse – le ruban de Moebius»). Parce que le dessinateur métadiégétique représenté sur la page 43 agit avec les pouvoirs d'un créateur extradiégétique – et cette confusion des rôles entre narrateur et personnage narré reste la même si on identifie la métadiégèse avec la diégèse et qu'on comprend le dessinateur comme intradiégétique – l'ordre hiérarchique des niveaux narratifs est perturbé. Or, si ce dessinateur peut être à la fois l'objet représenté et le sujet représentant, il n'est plus possible de maintenir une structure de la narration qui

¹⁸⁷ Cf. Lucien Dällenbach, *op. cit.*, p. 142.

¹⁸⁸ Cf. Winfried Nöth, *op. cit.* (2007a), p. 188.

¹⁸⁹ Cf. Harald Fricke, *op. cit.*, p. 144 et le chapitre 2.3.1 sur la mise en abyme dans le présent mémoire.

laisserait déduire un référent extradiégétique original. Lucien Dällenbach écrit par rapport à ce sujet :

« Mise en jeu d'une écriture qui ne renvoie qu'à une autre écriture qui à son tour en appelle une autre sans que jamais la dérive des signes ne trouve de butée, il prouve rétrospectivement que la réflexion d'une réalité primordiale n'était, au bout du compte, qu'un artifice de récit destiné à donner le change quant à son statut réel. Pour ce qui le concerne, il se découvre privé de garantie première ou dernière et choisit d'affirmer, comme il convient, sa propre initialité. Aussi verrons-nous qu'il en arrive fatalement à *indéterminer* l'origine en n'en proposant que des métaphores suspectes ou impossibles : [...] miroir instable où un récit en mue constante ne parvient plus à se fixer.»¹⁹⁰

Cette citation ne décrit pas seulement la structure du récit mais aussi le statut de son protagoniste, qui se retrouve confronté à la découverte que sa « réalité primordiale » est aussi artificielle que son origine indéterminable. De surcroît, c'est précisément une scène de miroir qui déclenche chez Julius le sentiment d'être aussi bien « écrit » que la page qu'il tient dans la main¹⁹¹ - le miroir pas seulement de Julius, mais de tout le récit qui est reflété « en abyme » (cf. Fig.2). Sur l'effet de cette structure, le propos de Michel Foucault joint celui de Dällenbach :

« Dans tout ces rapports de miroirs, s'il y a bien une question qui ne peut être posée, c'est celle de l'origine. En effet, ce qui est en jeu, c'est le reflet. Et comme le reflet ne peut partir que du miroir, tout ne peut être que représentation. »¹⁹²

Dans cette lignée, il semble être cohérent que le mot « origine » n'existe pas dans le monde de Julius. Cela n'empêche que « sa question est posée », plus encore, la recherche de l'auteur comme source générative du monde dessiné est tout l'enjeu du récit.¹⁹³ Il n'est pas sans ironie que le seul instant au cours duquel les personnages peuvent percevoir furtivement leur origine – dans l'image du dessinateur devant sa table de travail – est aussi le moment où le récit est détruit par ce dernier.

¹⁹⁰ Cf. Lucien Dällenbach, *op. cit.*, p. 230, en italiques dans le texte.

¹⁹¹ « Tous ces livres, toutes ces mémoires entrecroisées firent germer en moi une interrogation étrange... étais-je, comme eux, écrit ? » *L'Origine*, p. 31.

¹⁹² Michel Foucault, *Les Mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard 1966, p. 35. Je dois l'indication à Xavier Brysbaert (dir. Raphaëlle Guidée, Thierry Groensteen), *Le théâtre chez Marc-Antoine Mathieu*, Angoulême, Poitiers, EESI Angoulême et UFR Lettres et Langues Poitiers (mémoire pour le master bande dessinée), 2009–2010 (105p.), p. 46.

¹⁹³ Cf. Pascal Krajewski, *op. cit.*, p. 44.

3.3.2 Complexification de la macrostructure

Le chapitre précédent nous a déjà montré comment Mathieu lie la figure du double avec la dissolution de l'ordre (chrono-)logique et hiérarchique de la narration. Alors que dans *L'Origine*, le doublement est engendré par la paradoxale itération récursive de la mise en abyme, son moteur générateur dans *Le début de la fin/ La fin du début* est le miroir, et dans *Le Processus*, le rêve. Dans ces trois volumes de la série, il y a deux formes de duplications : d'abord, celui qui est dédoublé, c'est le personnage principal, Julius Corentin Acquefacques. On a vu dans l'analyse de *L'Origine* comment la confrontation avec sa duplication est le déclencheur de la conscience de sa propre artificialité. Elle génère un choc qui le mène à l'enquête sur la source de son existence, et avec ça sur les paramètres de son univers. Deuxièmement, c'est le récit en tant que tel qui est redoublé. Avec *L'Origine*, la répétition du récit se basait sur un parallélisme temporel entre la macrostructure de la diégèse et de la métadiégèse. Or, la structure de *Le Processus* et *Le début de la fin/ La fin du début* n'est plus celle d'une temporalité linéaire, mais présente, par son déroulement cyclique, une répétition à l'infini où l'œuvre est condamnée à se boucler sur elle-même.

Sachant que c'est par l'interaction entre le doublement de la structure du récit (dans la terminologie de la narratologie : du « discours ») et le doublement du personnage diégétique (élément de l' « histoire ») que naît la complexification de l'œuvre. En effet, le rêve et le miroir sont des machines de narration qui produisent des niveaux narratifs supplémentaires. C'est-à-dire, le Julius rêvé et le Julius reflété par le miroir, désormais sujets de focalisation¹⁹⁴, sont de nature métadiégétique. Alors, si la répétition du récit diégétique se noue à cette métadiégèse, sans que le déroulement de l'histoire ait effectué la marche en arrière au niveau narratif plus haut, la structure cyclique de l'œuvre ne peut pas correspondre à un simple cercle. De plus, par la mise en équivalence hiérarchique des deux niveaux narratifs, elle s'avère être métaleptique (la métalepse de la structure se manifeste seulement à partir de la macrostructure ; ni le miroir ni le rêve présentent *en soi* une transgression contre la logique de la représentation). Tenant compte de la complexité d'une narration cyclique à plusieurs niveaux hétérarchiques¹⁹⁵, il convient donc de la comparer à des figures géométriques plus complexes qu'un simple

¹⁹⁴ Julius est un narrateur autodiégétique.

¹⁹⁵ Cf. Douglas R. Hofstadter, *op. cit.*, p. 145.

cercle, et ce sont, dans le cas de *Le Processus* et *Le début de la fin/ La fin du début*, la spirale et le ruban de Moebius.

a) Le récit en miroir : *Le début de la fin/ La fin du début*

Il avait déjà été exposé dans la partie théorique (cf. chapitre 2.2.3) que la narratologie est encline à comparer les formes complexes de la métalepse à un ruban de Moebius.¹⁹⁶ L'analogie se penche sur sa structure qui unit son côté extérieur et son côté intérieur sur une seule face, niant ainsi la possibilité de toute orientation hiérarchique. Suivant le parcours de cette « boucle étrange »¹⁹⁷ qui semble mener d'un niveau à l'autre toujours plus loin, on revient paradoxalement à son point de départ.¹⁹⁸ Et comme le ruban de Moebius ne comporte pas forcément un franchissement concret des frontières entre les

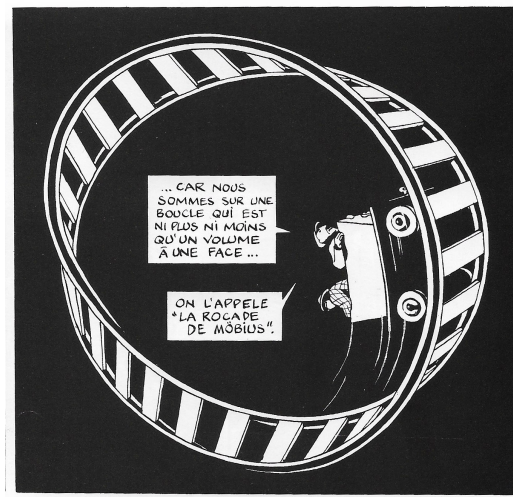


Fig. 6 : *Le début de la fin/ La fin du début*, p. 11

¹⁹⁶ Cf. par exemple Sonja Klimek, *op. cit.*, p. 187–188 ; Werner Wolf, *op. cit.* (1993), p. 359 ; et Jan Christoph Meister, « *Le Metalepticon* : une étude informatique de la métalepse », dans John Pier, Jean-Marie Schaeffer, *op. cit.*, ici p. 234.

¹⁹⁷ Traduction du terme « strange loop » de Douglas Hofstadter, cf. Marie-Laure Ryan, *op. cit.*, p. 207.

¹⁹⁸ Cf. *ibid.*, p. 208.

deux surfaces, c'est véritablement sa macrostructure qui est, par la mise en équivalence du niveau intérieur et du niveau extérieur, métaleptique.

Or, mentionner le ruban de Moebius dans ce contexte n'est pas aléatoire : on le trouve visualisé dans une case sur la page 11 de *Le début de la fin/ La fin du début* (cf. Fig. 6) « Nous sommes sur une boucle qui est ni plus ni moins qu'un volume à une face... on l'appelle "la rocade de Möbius" », dit le conducteur du wagonnet.¹⁹⁹ Par rapport à la macrostructure du volume, cet extrait se lit comme une mise en abyme ou *pars pro toto* indexicale ; effectivement, Mathieu a utilisé le ruban de Moebius comme forme structurante pour le récit. Et pas juste comme approche approximative ; la structure du récit n'est pas *comme* un ruban de Moebius (tel que seront la plupart des récits métaleptiques avec une structure circulaire complexe), elle *est* un ruban de Moebius. Cela implique qu'une autre caractéristique de cette figure géométrique sera prise en compte, et c'est la relation jumelée entre les deux côtés de la boucle. La deuxième double le parcours de la première – mais de manière régressive. Elle est sa version inversée latéralement, son *verso*. Et quand on transpose ce principe vers un récit en images, l'outil diégétique incontournable pour permettre une telle inversion, c'est le miroir.

Le miroir ouvre un espace en symétrie invertie, qui est à la fois irréel et le double du réel, ou, tel que le dit Michel Foucault, utopique et hétérotopique²⁰⁰. Dans « Des espaces autres » il écrit :

« Le miroir, après tout, c'est une utopie, puisque c'est un lieu sans lieu. Dans le miroir, je me vois là où je ne suis pas, dans un espace irréel qui s'ouvre virtuellement derrière la surface, je suis là-bas, là où je ne suis pas, une sorte d'ombre qui me donne à moi-même ma propre visibilité, qui me permet de me regarder là où je suis absent – utopie du miroir. Mais c'est également une hétérotopie, dans la mesure où le miroir existe réellement, et où il a, sur la place que j'occupe, une sorte d'effet en retour ; [...] le miroir fonctionne comme une hétérotopie en ce sens qu'il rend cette place que j'occupe au moment où je me regarde dans la glace, à la fois absolument réelle, en liaison avec tout l'espace qui l'entoure, et absolument

¹⁹⁹ Cf. Marc-Antoine Mathieu, *Julius Corentin Acquefacques, prisonnier des rêves*, t. 4: *Le Début de la fin/ La Fin du début*, Paris, Delcourt, 1995, p. 11.

²⁰⁰ Les hétérotopies, d'après Foucault, sont des lieux d'altérité, « des sortes de contre-emplacements [...] dans lesquelles les emplacements réelles [...] sont à la fois représentés, contestés et inversés », Michel Foucault, « Des espaces autres », dans (id.), *Dits et écrits : 1954–1988*, t. 4 (1980–1988), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1994, p. 752–762, ici p. 756.

irréelle, puisqu'elle est obligée, pour être perçue, de passer par ce point virtuel qui est là-bas. »²⁰¹

D'un point de vue graphique, l'image dans le miroir est virtuelle par rapport au niveau visuel qui l'enchâsse, ou, pour un récit en images, métadiégétique, avec la spécificité de renvoyer constamment à la réalité diégétique extérieure à la sienne. Or, le principe créateur de la symétrie inversée traverse comme un fil conducteur le volume en question qui porte sur le dos du livre le titre programmatique *L'épaisseur du miroir*. Il se subdivise en deux parties, dont une commence au recto et l'autre au verso, qui sont liées au milieu du livre par une sorte de « miroir traduit en planches de bande dessinée » (cf. Fig.7 et 8)²⁰². À ce point, les deux parts s'inter-croisent, c'est-à-dire, les planches 25 et 26 du récit qui commence au recto sont en même temps les planches -23 et -24 du récit qui commence au verso. Pour continuer ensuite la lecture, il faut tourner le livre de 180° et recommencer à l'envers. Le récit qui commence à la quatrième de couverture, *La fin du début*, est donc la version-reflet du récit qui commence à la première de couverture, *Le début de la fin*. Cependant, on ne peut pas parler d'une correspondance exacte entre les deux récits ; tandis que leur structure globale est en parfait accord symétrique –

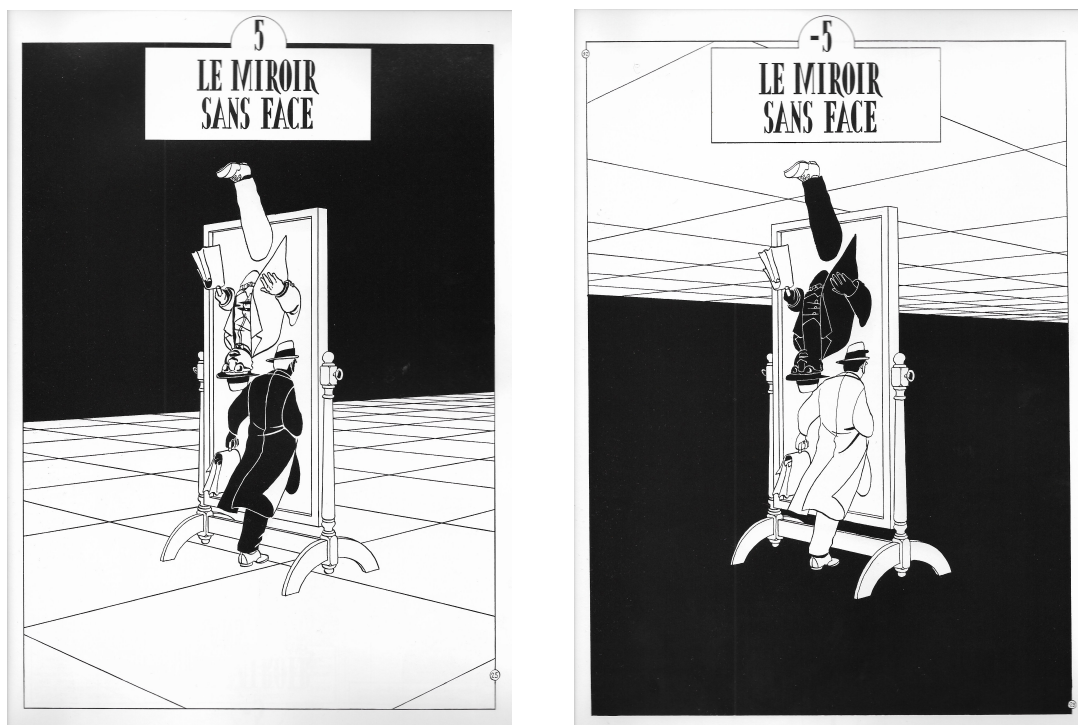


Fig.7 & 8 : *Le début de la fin/ La fin du début*, p. 25/-24 et 26/-23

²⁰¹ *Id.*

²⁰² Correspondant au principe de la symétrie centrale, cf. Rolf Lohse, *op. cit.*, p. 92-93.

chapitré respectivement de 1 à 5 et -1 à -5 avec un titrage inversé tel que « Le rêve du reflet » et « Le reflet du rêve », la même succession des lieux d'action avec des situations similaires – ils diffèrent significativement dans des détails. D'ailleurs, Julius se doutait déjà de ces différences entre les récits quand il entrait, en transgressant le miroir central, au « royaume des reflets » : « L'envers était il absolument identique à l'endroit ? Un je-ne-sais-quoi m'en faisait irrésistiblement douter »²⁰³.

L'inversion comme principe structurant du récit se manifeste encore sous d'autres formes qui sont entremêlées avec la chronologie reflétée : l'inversion de l'orientation dans l'espace et l'inversion de la logique d'action. Dans le récit du verso, le monde est à l'envers ; la gravitation bouleversée laisse les personnages marcher sur le plafond et dormir sous le lit, ils se saluent en disant « au revoir » et dans les transports publics, avoir un ticket est une infraction. Enfin, il y a une autre inversion, c'est la nature du protagoniste envers la logique respective du récit. C'est à dire, dans le monde à l'endroit de *Le début de la fin*, Julius se comporte à symétrie inverse, tandis que dans *La fin du début*, où tout est à l'envers, Julius est le seul personnage qui n'appartient pas à ce monde des reflets. Pour combattre cet inconvénient, il se rend au cabinet du professeur Évariste Estirave (on note le palindrome), « spécialiste des cas étranges »²⁰⁴. Là-bas, Julius apprend qu'il est le produit de son propre rêve (le réveil du personnage au début du récit n'était donc qu'une fausse piste), et donc par conséquent de nature fictive. Comme pour le prouver, Évariste ouvre une fermeture éclair à l'occiput du protagoniste



Fig.9 : *Le début de la fin/ La fin du début* p. 19

²⁰³ Cf. *Le début de la fin/ La fin du début*, p. 27.

²⁰⁴ Cf. *ibid.* p. 15 et -12.

et le retourne comme un gant (cf. Fig.9) par une technique qu'il appelle « infraspatialisation, [ou] plus vulgairement : retournement de situation »²⁰⁵. Cette opération, comme le remarque Mélanie Lamarche-Amiot dans son article *Spirales et anneaux de Möbius dans Le Processus et Le début de la fin de Marc-Antoine Mathieu*, « constitue la première étape de la construction de l'anneau de Möbius dans le déroulement du *Début de la fin*. Il correspond à la demi-torsion nécessaire pour créer une figure géométrique à une seule surface »²⁰⁶. De même dans *La fin du début*, le cabinet d'Évariste Estirave est le lieu où la nature spéculaire révèle son caractère métaleptique. Tandis que dans la première partie du récit Julius était l'élément rêvé/reflété (*i.e.* métadiégétique) dans la diégèse, maintenant c'est tout son cadre de vie, donc l'univers diégétique, qui s'avère d'être métadiégèse créée par le reflet du miroir. Dès lors, ce qui l'entoure n'est pas plus réel qu'un palais des glaces où les personnages métadiégétiques peuvent être brisés comme un miroir (cf. Fig.10).

Comment alors se fait-il que la forme du récit se transforme en ruban de Moebius ? C'est bien le procédé de la lecture qui permet cette complexification de la macrostructure. En suivant les déroulement de l'histoire au point central du récit, le « miroir sans face » (Fig.7 et 8), on doit, pour continuer à lire, recommencer le volume au verso. À ce moment-là, comme le remarque Mélanie Lamarche-Amiot, « se réalise la jonction entre les deux extrémités du ruban temporel qui sépare les univers »²⁰⁷. À cette première boucle narrative, *Le début de la fin*, s'ensuit alors une deuxième, *La fin du début*, qui reprend le parcours à l'envers de la première.²⁰⁸ En enfilant les planches de la bande



Fig.10 : *Le début de la fin/ La fin du début* p. -16

²⁰⁵ Cf. *ibid.* p. 19.

²⁰⁶ Mélanie Lamarche-Amiot, *op. cit.*, p. 44.

²⁰⁷ *Ibid.* p. 46.

²⁰⁸ *Id.*

dessinée à un tel ruban, celles avec la pagination positive seraient au recto de la boucle et celles avec la pagination négative à son verso.²⁰⁹

Après avoir parcouru les deux faces du ruban de Moebius, le récit recommence à son point de départ. Une telle forme circulaire présente aussi *Le processus*, mais avec un léger décalage : sa structure n'est pas l'éternel retour du même, mais du « presque-même ».²¹⁰ Le protagoniste cherche en vain à retrouver sa situation primaire (et à réintégrer son double) et est dès lors condamné à parcourir un récit sans fin, dont la figure constitutive est la spirale.

b) *Le Processus* : « Je est un autre »

Le motif de la spirale traverse ostensiblement le volume ; on le trouve dessiné sur le titre du livre, représenté dans plusieurs cases comme forme d'un élément diégétique, en découpage matériel entre les pages 37-39, et en tant qu'arrangement des cases sur la dernière planche²¹¹. Mais encore plus que leitmotiv du contenu, elle détermine la forme même du déroulement du récit. Comment alors la structure d'un récit peut être spiroïdale ? Elle doit comporter un retour cyclique à son point de départ, mais ce point de départ a subi une légère modification. Dans le cas de *Le Processus*, cet écart consiste en la non-identité du protagoniste avec son moi du début, c'est-à-dire, il revit la même situation mais en tant que « l'autre », double décalé de son propre moi du passé. Les moyens narratifs qui permettent un tel jeu de doublures et de temporalité non-linéaire sont la structure de plusieurs niveaux narratifs emboîtés, et le cheminement (métaleptique) du personnage principal à travers ces différentes couches de la narration. Voyons donc comment cette complexification de la macrostructure se construit :

²⁰⁹ Cf. Rolf Lohse, *op. cit.*, p. 83-84.

²¹⁰ Cf. Pascal Krajewski, *op. cit.*, p. 173.

²¹¹ Même le titre de la traduction en allemand, « Der Wirbel », évoque la forme spiroïdale.

Un prologue tenu dans le hors-champs²¹² annonce un décalage temporel avec des implications pour les événements suivants. Le récit raconte alors comment le protagoniste, en parcourant les différents niveaux diégétiques, ne croise pas moins que trois doubles de lui-même. Il commence avec la scène de Julius se réveillant (en tombant du lit) où il rencontre un deuxième Julius, qui essaie désespérément d'empêcher le premier d'aller à l'usine de rêves où il est convoqué. Mais en vain ; Julius 1 se rend à l'usine dans le bureau du docteur Koff où il arrive trop tôt parce que son horloge avance. Dûe à son arrivée précoce se produit une erreur fatale qui déclenche le « processus » de l'itération spiroïdale : il est confondu avec un autre patient, et à la place d'une simple révision des rêves l'équipe du docteur Koff lui inocule le « cauchemar du plafond ». À cette scène arrive encore Julius 2 pour arrêter le processus, mais en vain, on ne peut plus réveiller le Julius rêvant au risque d'un « réveil paradoxal »²¹³. Ainsi, le récit continue sur un autre niveau narratif qui prend la focalisation d'un troisième Julius qui n'est en effet que le premier dans son rêve. Pour le moment, la présence de ce Julius 3 dans une même case que les deux autres Julius (cf. Fig.11) ne comprend pas encore une coupure métalectique de la narration (outre le paradoxe de la provenance de Julius 2), parce qu'elle est effectuée par la « machine de rêve » qui fonctionne comme un « narrateur » et permet donc l'existence simultanée d'une réalité diégétique et d'une réalité métadiégétique à deux niveaux narratifs différents.²¹⁴



Fig.11 : *Le Processus*, p. 27

²¹² Il s'agit d'une instance narrative hétérodiégétique à focalisation zéro (d'après Genette), différant du narrateur extradiégétique de la partie principale du récit, qui est Julius en tant que narrateur homodiégétique, racontant les événements dans le temps du passé. Ce niveau narratif est donc situé en amont de l'extradiégèse.

²¹³ Cf. *Le processus*, p. 27.

²¹⁴ Cf. Mélanie Lamarche-Amiot, *op. cit.*, p. 37.

Or, cette diégèse onirique est d'une nature fort paradoxale : étant en principe un niveau métadiégétique, ce qui s'affirme du fait que les scientifiques peuvent observer et contrôler le rêve comme les narrateurs d'un récit (cf. Fig.11), elle donne à Julius (3) la possibilité d'observer le niveau diégétique sur lequel se trouve la scène de la machine avec Julius rêvant, et qui logiquement devrait être extérieure à son rêve, d'un méta-niveau plus haut²¹⁵. Dès lors, il se trouve littéralement au-dessus du niveau diégétique²¹⁶ et peut marcher à travers les blancs de la gouttière comme sur un mur et observer les cases particulières dans la simultanéité d'une lecture de bande dessinée extradiégétique. Ce faisant, la continuité chronologique de la diégèse découpée dans sa matérialité primaire d'une juxtaposition des cases représentant chacune un moment clos du récit, le fait que le protagoniste peut la traverser dans une direction et à la vitesse de son choix brise la disposition d'une temporalité successive du récit.

Cherchant désespérément à retrouver sa case de départ, Julius entre dans la bibliothèque de l'archiviste, où il croise un autre double (Julius 4) qui tombe de la marge des pages dans l'image diégétique (cf. Fig.12 et 13). La provenance de ce dernier va s'élucider au cours de l'histoire, quand Julius 3 (Julius 1 dans son rêve) est tiré par le vortex, une énorme spirale qui se manifeste matériellement dans l'album par la



Fig.12 & 13 : *Le Processus*, p. 33 et 34

²¹⁵ On est tenté faire le lien vers l'utilisation alogique de Genette du terme « métadiégèse » pour désigner le niveau narratif enchâssé par la diégèse, alors que le préfixe « méta- » signifie « au delà de », évoquant plutôt un niveau narratif supérieur, cf. le chapitre 2.1.3. « Digression sur la terminologie : “métadiégèse” ou “hypodiégèse” ? »

²¹⁶ Cf. Mélanie Lamarche-Amiot, *op. cit.*, p. 38.

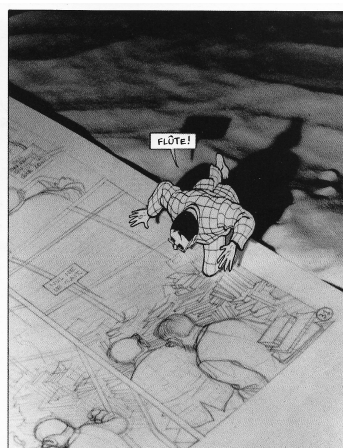


Fig.14 : *Le Processus*, p. 41

technique du découpage et déploiement spiroïdale qui relie la page 37 à la page 39²¹⁷, vers un niveau diégétique encore plus haut. On comprend qu'il est enfin définitivement arrivé à l'extérieur de son univers de bande dessinée grâce à un changement du média qui remplace le dessin par la photographie. Dans cette diégèse photographique qui figure un décor plastique de sculptures en sable tridimensionnelles, Julius, qui est un corps étranger avec sa bidimensionnalité dessinée, trébuche sur les planches de son récit (sous la forme d'esquisses) déployées sur le sol. C'est alors que se (ré-)produit la scène de la figure 12, avec des points de focalisation inversés : Julius est maintenant ce quatrième Julius qui tombait dans la diégèse (cf. Fig.14). Puisqu'il ne provoque que de la confusion ici, il redescend aussitôt de cette planche pour chercher à retrouver la « bonne case » de la situation initiale, c'est-à-dire le moment où il s'est réveillé dans son lit. Le cercle vicieux effectue alors la dernière démarche de sa transformation en spirale : en grim pant dans la case qui figure le bon moment, il aperçoit un autre Julius-double qui le regarde perplexe, et qui est précisément le Julius 1 que nous avons suivi tout au long du récit. De nouveau, avec la focalisation de point de vue opposé (cf. Fig.15 et 16) ; cette fois-ci pourtant, Julius ne peut plus redescendre de la case (le support graphique a perdu son surplomb métafictionnel et obéit de nouveau aux lois communes de la bande dessinée). Il est donc devenu le Julius 2 du début du récit qui a essayé en vain de persuader le premier Julius de ne pas aller à l'usine de rêves. Ainsi, l'énigme du premier double du début de l'histoire est révélée : toutes les duplications de Julius se sont

²¹⁷ Cf. *ibid.*, p. 39.



Fig.15 & 16 : *Le Processus*, p. 8 et p. 46

avérées être le même personnage à des stades temporels différents, pourtant, finalement, sans la possibilité de réintégrer l'identité primaire.

Avec cette dernière confrontation entre Julius et son double (à rôles inverses), le récit revient sur son point de départ de la chronologie. Étant maintenant ce Julius 2, il lui reste une dernière étape avant que le récit ait accompli le parcours complet : il doit poursuivre son double à l'usine et y arriver trop tard pour arrêter la machine des rêves, la tentative d'interrompre la dynamique faisant partie du déroulement du processus.²¹⁸ Car, comme le dit Mélanie Lamarche-Amiot,

« Cette dynamique [auto-régénératrice] représente [...] le mouvement de la diégèse et non celui du personnage. Elle se crée à partir de la combinaison du mouvement circulaire de l'histoire et de la translation verticale accomplie par les changements de niveau successifs. C'est au cours du premier changement de niveau (par l'inoculation du rêve) qu'est produit, à chaque cycle diégétique, un nouveau personnage permettant de poursuivre l'histoire et de recommencer sans cesse. »²¹⁹

En fin de compte, c'est le rêve qui est la source génératrice de l'écart entre le premier et le deuxième déroulement du récit : avec ce changement de niveau change aussi le point de vue, qui suivra désormais la focalisation interne du Julius sur le niveau narratif du

²¹⁸ Cf. *ibid.* p. 41.

²¹⁹ Mélanie Lamarche-Amiot, *op. cit.*, p. 41.

rêve. Bien que celui-ci présente le propre moi du passé de Julius 2 (la version de Julius que les lecteurs et lectrices suivent au cours de la lecture), la conscience d'identification ne fonctionne toujours qu'à sens unique. Le Julius généré par le rêve est toujours le Julius 1 du début de l'histoire, une identité que Julius 2 ne peut plus regagner et à qui il doit, éjecté de l'histoire par le changement de la focalisation, faire place dans la suite du récit.²²⁰

Le Processus et *Le début de la fin/La fin du début* présentent respectivement des récits qui sont, par leur forme cyclique (spiroïdale, de ruban de Moebius), métaleptiques. En même temps, la métalepse est un élément constitutif pour leur structure ; dans *Le Processus* c'est la possibilité du protagoniste de traverser les différents niveaux de la narration qui permet de contrecarrer la temporalité linéaire, tandis que dans *Le début de la fin/La fin du début*, le protagoniste est de nature spéculaire (métadiégétique) dans la partie diégétique du récit, et de nature diégétique dans la partie reflétée. En outre, la figure de la spirale respectivement du ruban de Moebius/du miroir traverse l'album non seulement comme forme de la macrostructure, mais elle est aussi outil et motif diégétique et se manifeste dans la disposition du support graphique. Ce faisant, forme, contenu et média sont entremêlés dans la logique d'un sujet structurant, où ils se conditionnent mutuellement. Un écart dans les lois médiumniques provoque des conséquences sur le plan de l'histoire (comme la gouttière qui devient réalité diégétique et qui peut être traversée comme un mur). Une action du protagoniste détermine la structure du récit (Julius qui rentre dans la « fausse case » de son rêve et déclenche la dynamique spiroïdale). La forme du récit (en miroir) impacte sur la forme de l'album (à deux couvertures) et sur l'orientation de ses cases et planches. *Et cetera*. Avec des telles répercussions entre les différents plans du média, qui constituent aussi les différents niveaux narratifs, la métalepse est le moyen créateur principal qui parcourt les œuvres. On verra donc dans l'analyse ci-suivant l'essai d'une catégorisation générale de ces niveaux narratifs métaleptiques.

²²⁰ Cf. *id.*

3.3.3 Topologie du terrain métaleptique

Dans la partie d'introduction on a déjà mentionné que la métalepse joue un rôle central dans la série *Julius Corentin Acquefacques, prisonnier des rêves*. Et elle n'est pas seulement le principe majeur en ce qui concerne la construction de la macrostructure du récit, comme l'ont montré les deux chapitres d'analyse précédents, mais aussi un élément essentiel pour le déroulement de l'histoire. « Elle est la cause de l'enquête du héros et l'outil qui permet son déroulement », ai-je affirmé à la fin du résumé de la série (cf. p. 41). Qu'est-ce que ça veut dire ? L'« indice d'une distorsion cosmologique » dans le monde de Julius, dont Krajewski parle dans sa schématisation de l'intrigue²²¹, est en effet une anomalie dans la réalité intradiégétique basée sur une intrusion ou confusion métaleptique entre les différents niveaux de la narration. Celle-ci peut être aussi bien l'album de BD dans *L'Origine* ou le deuxième Julius dans *Le Processus* que la nature spéculaire dans le récit diégétique de *Le début de la fin/La fin du début*, pour ne citer que les volumes déjà examinés. Ce phénomène entraîne des conséquences existentielles pour le protagoniste ou pour l'univers diégétique (comme la perspective distordue dans *La 2,333^e dimension* ou le récit dépourvu de son héros dans *Le Décalage*) et amène Julius à en trouver la source, qui se trouve être située dans une réalité autre que son monde, ou, en termes narratologiques, sur un méta-niveau de son récit. Ainsi l'enquête, comme le dit Krajewski, « devient une quête, impliquant un déplacement spatial »²²², entre les diverses strates de la réalité, entre les différents niveaux de la narration, et entre les différentes couches du média.

Ces trois systèmes, bien qu'étant en rapport réciproque, ne correspondent pas entièrement les uns aux autres. Ensemble, contenu, structure narrative et support graphique forment l'entité de la bande dessinée, dans laquelle ils constituent des domaines différents qu'il faut distinguer pour l'analyse du terrain métaleptique. On peut décrire leur rapport dans une suite logique où l'un provient de l'autre : le premier dispositif est la structure graphique du média, qui se compose du contenu des images séquentielles, disposées en cases et planches sur la matérialité de l'encre noir sur des pages en papier blanc. Il implique alors une structure narrative de trois niveaux, que l'on appellera (intra-)diégèse (d'où l'univers dessiné apparaît comme monde réel),

²²¹ Pascal Krajewski, *op. cit.*, p. 56.

²²² *Ibid.* p. 69.

extradiégèse (d'où l'univers dessiné apparaît comme tel : des cases structurées sur une planche), et le niveau « extra-médial » situé encore en amont, d'où la bande dessinée apparaît dans sa matérialité bidimensionnel en papier et qu'on a vu dans *Le Processus* avec Julius hors de ses pages de la bande dessinée (cf. Fig.14).

Avec le cheminement métaleptique du héros à travers les différents niveaux du récit, ceux-ci se transforment, du point de vue du contenu, en univers emboîtés les uns dans les autres, chacun avec des lois cosmologiques spécifiques qui résultent de la structure du niveau narratif ou du plan graphique correspondant. En tant que terrain de l'intrigue, ils prennent la forme des diégèses qui font, d'un point de vue graphique et narratif, aussi bien partie du contenu (diégétique) que l'intradiégèse première. C'est-à-dire, une fois qu'un niveau narratif extérieur ou une forme qui fait partie du dispositif du média devient signe réel dans l'histoire, il se retraduit en élément diégétique. Dans la série *Julius Corentin Acquefacques, prisonnier des rêves*, ces univers superposés que le protagoniste traverse s'appellent « inframonde », et « infra-rêve » ou « ultra-réalité »²²³. Bien qu'en représentant des niveaux extérieurs à partir desquels on peut percevoir le monde de Julius en tant que récit en images, une fois devenus espace traversés par le protagoniste, ils sont eux-mêmes représentés de manière égale dans la forme des cases séquentielles organisées sur une planche.

Le degré du niveau de contenu ne correspond donc pas forcément au degré du niveau graphique. Un bon exemple pour l'illustrer est la planche 42 de *Le Processus* qui montre Julius redescendant dans son monde intradiégétique (cf. Fig.17) : ce mouvement est représenté dans la succession de la deuxième et la troisième case qui en tant que cases comportent la même valeur diégétique – d'un point de vue graphique, le contenu d'une case est toujours intradiégétique. Or, dans la logique de l'intrigue, la deuxième case affiche le niveau extra-médial (comportant l'extradiégèse en tant que métadiégèse), tandis que la troisième case figure déjà l'extradiégèse, et le niveau extra-médial n'est plus présent que par la transgression métaleptique du bras de Julius qui se trouve encore sur la marge blanche de la page (qui est d'un point de vue graphique l'extradiégèse). Ainsi, c'est la position de la main qui révèle le potentiel paradoxal d'une narration en images séquentielles, ce qui est aussi le génie propre du média parce qu'il ne se réalise qu'en bande dessinée²²⁴ : par le même geste, tandis que le personnage entre

²²³ Cf. le titre du cinquième chapitre dans *Le Processus*, p. 37.

²²⁴ Pour le concept de *genius medii* cf. Pascal Krajewski, *op. cit.*, p. 6-7.

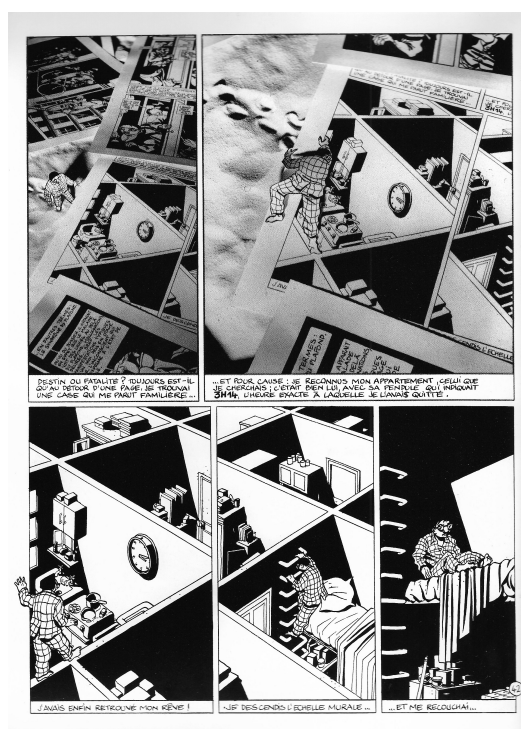


Fig.17 : *Le Processus*, p. 44

narrativement dans un niveau du récit, il en sort graphiquement. Ou, pour avoir recours au vocabulaire de la narratologie élaboré dans le chapitre 2.2, la métalepse ontologique est descendante, tandis que la métalepse du « discours » (ici : de la forme) est ascendante.

On peut en déduire que la position des niveaux narratifs est instable, dépendante de la perspective du contenu, de la structure narrative et de la forme graphique. L'instabilité par rapport à la localisation est en surplus reflétée dans le contenu en tant que caractéristique spatiale des différentes couches du média traduits en univers diégétiques et traversés par le protagoniste. Une fois hors de son habitat primaire, la « Cité », Julius se trouve dans un espace dé-limité, caractérisé par le principe d'être extérieur à son monde, infini et plus ou moins vide, où le parcours des personnages est privé de toute possibilité d'orientation et donc isotrope, sans direction privilégiée²²⁵. Les

²²⁵ *Ibid.* p. 71. La texture de ce terrain fait également penser à la notion de « espace lisse » de Deleuze et Guattari, qui, contrairement à l'« espace strié », est caractérisé comme « infini [...], ouvert ou illimité dans toutes les directions ; il n'a ni envers ni endroit, ni centre ; il n'assigne pas des fixes et des mobiles, mais distribue plutôt une variation continue », Gilles Deleuze, Felix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie. Mille Plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, 1980, partie XIV (« Le lisse et le strié »), p. 592–625, ici p. 594. Pour le terme de « isotropie » cf. Viorel Sergiesco, « Isotropie & Anisotropie », dans *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 18 février 2017. URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/isotropie-et-anisotropie/>

lieux qui surgissent sur ce terrain sont ce que Krajewski qualifie comme des « anatopies »²²⁶ – incertains quant à leur existence et leur localisation, de nature contradictoire ; ainsi par exemple la gare dans *La Qu...*, à la fois lieu de transit (et en tant que tel véritable « non-lieu » d'après Marc Augé²²⁷) et domicile pour une foule qui est mal-logée dans des consignes de gare, c'est le bâtiment lui-même qui transite (en cours aléatoire ou programmé ?) par le terrain désert du hors-monde.²²⁸ On peut en outre compter parmi ce genre de lieux instables la ceinture d'esquisses que croisent Julius et son voisin Hilarion Ozéclat durant leur voyage dans l'inframonde, dans *La 2,333^e dimension* : flottant dans un espace sans orientation ni gravitation, ces pages présentent un endroit qui est marqué par la constitution d'être inabouti, privé même de la ligne noir qui délimitait leur contour envers la surface du fond. En plus de sa texture floue, il est impossible de localiser son statut dans la diégèse ; les esquisses forment en tant qu'épitéxte²²⁹ un véritable hors-lieu qui par sa présence dans le récit en tant que lieu d'action obtient la qualité d'un lieu diégétique.

On peut alors classifier les zones différentes du terrain de l'intrigue selon leur degré d'éloignement avec le monde du quotidien du protagoniste, comme le propose Pascal Krajewski²³⁰. Encore une fois, il faut préciser que ces terrains ne peuvent pas être identifiés avec la structure des niveaux narratifs, ni sous leur forme graphique, ni dans leur valeur en tant que niveaux extra-, intra- et métadiégétiques emboîtés.

Ainsi, la première zone en dehors de la cité, le vaste désert qui s'appelle le Rien (*La Qu...*, titre du chapitre 3) ou le Grand Rien (*Le Décalage*, titre du chapitre 4), s'étend dans sa distension plus extensive jusqu'au paratexte de la couverture de l'album (*Le Décalage*)²³¹, sans qu'une transgression envers l'extradiégèse n'ait motivé un changement de niveau. Le Rien ne diffère pas d'un point de vue du discours de l'univers de Julius – il ne se présente pas comme niveau en amont d'où on pourrait percevoir la diégèse sous la forme de récit en images, il est arrangé (pour la plupart des temps) dans la structure des cases et planches – mais d'un point de vue du contenu.

²²⁶ « Hors-lieu », cf. Pascal Krajewski, *op. cit.*, p. 73.

²²⁷ Cf. Marc Augé, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992.

²²⁸ Cf. Pascal Krajewski, *op. cit.*, p.73.

²²⁹ Terme de Gérard Genette désignant la partie du paratexte qui se trouve en dehors du livre, comme les publicités et les recensions mais aussi tous les travaux préliminaires de l'auteur comme les notices, cf. « Paratexte » dans Hendrik van Gorp, *op. cit.*, p.353.

²³⁰ Cf. Pascal Krajewski, *op. cit.*, p. 71–79.

²³¹ À cause de l'arrangement déplacé des pages celle-ci se trouve, bien entendu, à l'intérieur du livre.

Topologiquement, il est l'exacte contraire de la Cité²³² : tandis que celle-là est déterminée par une architecture débordante structurant chaque mouvement spatial de sa surpopulation, le Rien se présente comme un désert, sans point de repère ou route prédéfinie, vide. Sur des grandes étendues, son terrain est vidé de tout contenu à un tel degré qu'il ne présente plus que le blanc et le noir de la matérialité primaire de la bande dessinée en tant que tels, le signe sans référent iconique, réduit à sa réalité graphique. Dans ce sens-là, il forme le décor approprié de *Le Décalage*, le récit des personnages secondaires qui ont perdu son protagoniste et avec lui le fil conducteur de l'intrigue – là où il y a Rien, où les cases ne représentent (que) Rien, bien évidemment rien se passe. Mais à y regarder de plus près, le Rien se compose de lettres (cf. Fig.18), pas plus grandes que des grains de sable, plus précisément, de toutes les combinaisons de lettres possibles. Cette découverte (de Igor Ouffe, le scientifique qui figurait déjà dans *L'Origine*) donne la première possibilité de délimiter le terrain, de pouvoir le mesurer : l'extension du Grand Rien est donc immense, mais pas infini.²³³



Fig.18 : *Le Décalage*, p. 36

²³² L'organisation urbaine de la Cité est analysée par exemple par Mélanie Carrier dans son article « L'organisation urbaine et iconique dans l'œuvre de Marc-Antoine Mathieu », dans *Collection Figura*, n°14, 2005, p. 169-182.

²³³ Rolf Lohse l'interprète comme message « philosophique » que même le rien est fondé sur la langue, cf. Rolf Lohse, *op. cit.*, p. 142. J'y vois également une allusion à « La Bibliothèque de Babel » de Borges qui comporte tout les livres possibles, cf. Jorge Luis Borges, « La Bibliothèque de Babel, dans (id.), *op. cit.* (1951). Avec la théorie de Igor Ouffe que le Rien recouvre des mondes disparus, évoquant les « récits des grands anciens » (cf. *Le Décalage*, p. 29), on peut lire cette texture comme la Bibliothèque de Babel dissous dans ses composants les plus petits, les mots.

Le Rien s'étend alors jusqu'aux marges de la surface du média, mais ne la dépasse pas. Pour accéder à une position en amont, il faut s'avancer dans la zone suivante, l'« inframonde » (cf. *La 2,333^e dimension*, p. 27). L'inframonde est ce plan supérieur à partir duquel le monde de Julius Corentin Acquefacques apparaît dans sa réalité graphique d'un ensemble de cases successives et d'un regroupement des planches ; d'où les lois de la bande dessinée ne sont plus d'invisibles conditions formelles, mais apparaissent comme telles, en tant que matière qui se donne à voir.²³⁴ On y arrive par le processus mécanique d'un appareil d'éjection (*Le Décalage*), de catapultage (*La 2,333^e dimension*) ou de rêve (*Le Processus*). Une fois atteignant ce niveau, Julius perçoit alors son existence en tant que personnage de bande dessinée qui est soumis non pas aux lois physiques de son univers mais aux exigences matérielles de son média, son monde comme représentation et ses aventures comme récit.²³⁵ À partir de cette position-là, les grands espaces verticaux (de la Cité) et horizontaux (du Rien) se révèlent n'être qu'une suite de surfaces délimitées, une succession de cases aux mesures et positions bien définies, leur étendue n'étant qu'un trompe l'œil.²³⁶ Néanmoins, les mêmes conditions que le protagoniste peut voir qu'elles sont celles de son univers diégétique continuent de valoir pour l'inframonde qui est représenté dans les mêmes principes graphiques que son plan inférieur.²³⁷ Car elle n'est niveau supérieur que dans la logique intérieure du récit, et non pas dans celle de sa forme où on se trouve toujours qu'à l'intérieur des images séquentielles encadrés. D'où le dialogue entre Julius et son voisin de palier dans *La 2,333^e dimension* – « Adieu, monde étriqué ! Voisin, nous sommes libérés des cases » - « Hilarion... êtes-vous sûr que ce n'est pas une illusion ? »²³⁸ – qui en tient médieréfléxivement compte.²³⁹

S'ensuit alors une zone au surplus qui est appelée « infra-rêve » ou « ultra-réalité ». Comme l'inframonde, cette région représente un niveau extérieur, mais cette fois-ci non seulement extérieur du récit, mais également extérieur du média. C'est le plan à partir duquel Julius peut percevoir son univers diégétique, en outre de sa forme narrative, dans sa matérialité en tant que pages de papier. Sa texture de surface photographique

²³⁴ Cf. Pascal Krajewski, *op. cit.*, p. 75.

²³⁵ Cf. *ibid.*, p. 57.

²³⁶ Cf. *ibid.*, p. 75-76.

²³⁷ Cf. *ibid.*, p. 58.

²³⁸ *La 2, 333^e dimension*, p. 35.

²³⁹ Cf. Rolf Lohse, *op. cit.*, p. 108.

diffère du monde dessiné de Julius, montrant un espace dont l'esthétique est beaucoup plus réaliste que celle du héros, qui est manifestement plus plat, plus dessiné, plus fictif. Bref, c'est un monde auquel il n'appartient pas, lui personnage de bande dessinée dont l'existence dépend des conditions fixés par son média.²⁴⁰ Dès lors, il ne peut pas réellement s'en exclure, l'ultra-réalité n'est donc que le simulacre du niveau extra-médial, qui serait le monde extrafictionnel à nous.²⁴¹ À la recherche des conditions de son existence, c'est-à-dire des paramètres de la bande dessinée, Julius est tiré par la logique du déroulement de l'action vers l'infra-rêve (le lieu qui ressemble au plus près celui de sa véritable source), mais il est tellement inadéquat à sa nature qu'il en est très vite éjecté²⁴² (cf. *La Qu...*, p.6-9). Le vrai niveau extra-médial, représenté par les simulacres photographiques, ne peut donc pas être atteint par Julius – mais ça ne l'empêche pas d'apparaître métalectiquement dans le récit. Et quand il fait ça, il laisse des traces, non seulement dans l'intrigue et la disposition narrative, mais aussi dans la matérialité de l'album.

3.3.4 Un trou de matière, l'« anti-case ».

Chacun des volumes de la série *Julius Corentin Acquefacques, prisonnier des rêves* comporte une particularité matérielle, qui est en quelque sorte une « anomalie » comparée à l'organisation habituelle du média. À ce sujet, on constate la page trouée avec une case manquante dans *L'Origine*, l'intrusion de la quadrichromie dans le récit tenu en noir et blanc dans *La Qu...* (c'est d'ailleurs le mot qui se cache derrière le titre énigmatique), la page coupée en spirale dans *Le Processus*, l'album à deux rectos en miroir qu'est *Le début de la fin/ La fin du début*, l'effet tridimensionnel de la stéréoscopie et les lunettes 3D jointes dans *La 2,333^e dimension*, et les pages de la couverture transférées à l'intérieur de l'album et les pages arrachées dans *Le Décalage*. Leur fonction dans le récit diffère dans son degré métafictionnel ; ainsi, les pages colorées de *La Qu...* et celles stéréoscopiques de *La 2,333^e dimension* se laissent ranger, en ce qui concerne leur teneur médiaréflexive, dans le même groupe des espaces à textures de

²⁴⁰ Cf. Pascal Krajewski, *op. cit.*, p. 58.

²⁴¹ Cf. *id.*

²⁴² Cf. *ibid.* p.76.

surfaces autres où on situe également celles photographiques de l'ultra-réalité. *A priori*, le changement de média ou de sa forme stylistique n'est pas encore métaleptique (pourtant fortement métafictionnel), il ne le devient qu'en faisant son entrée dans la réalité diégétique, c'est-à-dire en étant remarqué comme tel par un des personnages du récit ou en étant motivé par une transgression de niveau narratif.

La spirale qui se manifeste matériellement dans *Le Processus* est le renforcement par le support médial de ce qui se passe dans le récit, elle souligne la ligne de démarcation entre le niveau narratif extradiégétique (l'inframonde) et celui extra-médial (l'ultra-réalité). Autrement dit, elle indique l'exfiltration de Julius hors de l'album BD de son histoire, mais évidemment celui-ci n'atteint que la représentation graphique de ce niveau. La métalepse n'affecte donc pas le niveau qui est véritablement extérieur au média, et si la matérialité de la bande dessinée remet ici en question sa disposition habituelle en la rompant, ça n'est que pour illustrer les événements métaleptiques du contenu. De même, le « décalage » du récit qui transfère la page 6 et la page 7 à la couverture de l'album : graphiquement, on ne pourrait pas être plus à l'extérieur du livre. Pourtant, d'un point de vue narratif on se trouve toujours à l'intérieur de la diégèse, qui de surcroît n'a nulle part laissé entendre une quelconque conscience de ce changement de plan matériel.

Ce que nous entreprenons à examiner dès lors sont la case manquante de *L'Origine* (p. 37/38), les pages arrachés de *Le Décalage* (p. 41-46) et les lunettes stéréoscopiques de *La 2,333^e dimension* (p.47). Quelques réflexions générales au préalable : on a corrigé la notion de « métalepse de l'auteur » genettien pour désigner l'intrusion du narrateur ou de la narratrice extradiégétique dans la diégèse, parce que celui qui transgresse la frontière dans cet exemple est l'instance narrative implicite qui tient le discours, et non pas l'auteur extrafictionnel (cf. p. 17). On peut conclure qu'une contamination métaleptique entre le monde extrafictionnel et le récit n'est pas possible, au moins pour un texte littéraire où chaque élément du monde réel est inévitablement re-contextualisé dans l'œuvre et devient immédiatement une part de la fiction.²⁴³ Mais cela ne vaut-il pas également pour la bande dessinée ? Je veux avancer ici la thèse que les trois exemples présentent bien des métalepses entre le récit et le monde extrafictionnel, et qu'elles sont

²⁴³ Cf. Jean-Jacques Limoges, « Metalepsis in the Cartoons of Tex Avery. Expanding the Boundaries of Transgression », dans Sonja Klimek, Karin Kukkonen, *op. cit.*, p. 202.

fondées sur la disposition médiale propre à la bande dessinée, ou, comme le dirait Pascal Krajewski, qu'elles révèlent le génie propre du média²⁴⁴.

Examinons-le de plus près : le « trou de matière » (du contenu) ou l'« anti-case » (dans la structure narrative) est une modification dans la matérialité de l'album. La quatrième case, celle au milieu, de la page 37 de *L'Origine* est découpée ; à sa place transparaît la case équivalente de la page 39. Cette astuce créatrice entraîne alors une structure narrative complexe. Premièrement, elle met en place une mise en abyme multipliée ; à côté de la visualisation par l'extradiégèse de ce qui est dit dans le discours intradiégétique des cases entourant la case manquante²⁴⁵, celle-là représente elle-même, dans son espace vide laissant apparaître la case la page suivante, Julius qui dit : « Un trou de matière ? ». Deuxièmement, en modifiant la surface, elle fracture la temporalité du récit. Dans une bande dessinée, et le trou de matière le révèle avec génie, temps et espace sont formés de la même matière²⁴⁶, c'est-à-dire le déroulement temporel d'une histoire est l'organisation spatiale de son récit en image. La coïncidence spatiale entre la page 37 et la page 39 dans une même case est alors liée une coïncidence temporelle – la case postérieure (et, après avoir tourné la page, la case antérieure) est simultanément présente à deux moments différents du récit, elle « décale dans le temps »²⁴⁷.

L'« anti-case » permet alors un procédé métaleptique qui n'est probablement possible que sous la forme de bande dessinée : l'intrusion d'un moment antérieur ou postérieur de la diégèse dans la diégèse elle-même²⁴⁸. Il est basé sur la transformation de la surface du média, ou, autrement dit, la matérialité de l'album se manifeste dans le récit. Or, le niveau à partir duquel la bande dessinée paraît en tant qu'objet est bien la réalité extrafictionnelle, et cette dernière fait intrusion dans le récit avec le geste du découpage venant de l'extérieur de l'album. Dès lors, en lisant la case de la page 39 transperçant à la place de la case découpée de la page 37 (« un trou de matière ») comme affirmation intradiégétique de la nature de cette case manquante, on peut également comprendre la

²⁴⁴ Cf. Pascal Krajewski, *op. cit.*, p. 6–7.

²⁴⁵ « [...] Cette "entité créatrice" [...] pourrait fort bien déchirer notre monde [...] ou même y faire un trou ! », cf. *L'Origine*, p. 37.

²⁴⁶ Il semble que Mathieu se soit inspiré pour l'« anti-case » du concept du continuum espace-temps de la théorie de la relativité de Albert Einstein, cf. Frank Leinen, *op. cit.*, p. 254.

²⁴⁷ Cf. *L'Origine*, p. 38.

²⁴⁸ À ne pas confondre avec l'analepse et la prolepse ; ici un passage transparaît à des moments différents du récit sans qu'il soit répété. Bien sûr, on pourrait s'imaginer une œuvre littéraire qui se sert de cette technique de découpage, laissant transparaître le texte de la page suivante. Pourtant, dans ce cas-là, il gagnerait de valeur graphique, son média serait plus que simplement le texte, il se transformerait alors en objet multimédial.

case de la page 36, qui apparaît à sa place quand on tourne la page, comme désignation de sa constitution – « un monde tri-dimensionnel », dit M. Ouffe²⁴⁹.

En tournant son regard vers les pages arrachés de *Le Décalage*, on constate le même geste qui est intervenu de l'extérieur de l'album dans le récit. Cette fois-ci, la métalepse « de l'objet » n'est pas la source de l'étonnement scientifique des personnages intradiégétiques, mais l'outil narratif qui leur permet de retrouver le bon moment de leur histoire et par là même, le héros. Ce qui est, d'un point de vue diégétique, un raccourci temporel basé sur la représentation elliptique du récit qui dérive d'une mise en pages déchirés. Ceci dit, les pages 41–46 ne sont pas omises dans leur intégralité, il reste environ un tiers de leur surface intacte dont le bord passe irrégulièrement à travers des cases et les phylactères. L'effet de cette modification dans la matérialité de l'œuvre a des répercussions sur la diégèse : « On aurait dit un grand bruit de déchirure ! », remarque Hilarion Ozéclat²⁵⁰. Le récit continue alors sur les pages mutilées, mais le bord de ces pages n'est pas la frontière du discours diégétiques. Le texte des phylactères transgresse les marges déchirées et se combine avec les passages non-recouverts des pages suivantes à des nouveaux textes.²⁵¹ Ainsi, les phrases : « Mais oui, *c'est très possible ! Il suffirait d'arracher des pages et couper ainsi à travers le temps.* » (p.41) deviennent « Un raccourci *est très possible ! Il pourrait se cacher des pages et se créer un pli à travers le temps.* » (p.43), et finalement « Dans le Rien, tout n'est pas *visible ! Il s'y produit parfois des images et des mirages qui défient le temps.* » (p.45).

La possibilité des personnages intradiégétiques de parler à travers des frontières spatiales et temporelles met en place un synchronisme ponctuel entre des planches asynchrones qui normalement n'est perceptible que d'un point de vue extrafictionnel²⁵² (à partir duquel les cases et les planches d'une bande dessinée existent toujours simultanément). L'intrusion du niveau extérieur à la bande dessinée se fait donc remarquer doublement ; par le geste du déchirement audible dans la diégèse, et par l'effet diégétique de la coïncidence spatio-temporelle des cases consécutives qui est en principe leur qualité objectale pour le lecteur ou la lectrice, ce qui veut dire, la réalité

²⁴⁹ Cf. *L'Origine*, p. 36.

²⁵⁰ Cf. *Le Décalage*, p. 42.

²⁵¹ Cf. Rolf Lohse, *op. cit.*, p. 147.

²⁵² Cf. *ibid.*, p. 148–149.

plastique de la bande dessinée en tant que telle a des répercussions sur le dispositif narratif et sur le déroulement de l'action.

La métalepse est ici l'outil narratif qui sert à l'intrigue de s'accomplir, *i.e.* aux personnages secondaires de se rallier au bon moment de leur récit. Plus encore, elle est la condition intrinsèque pour que l'action puisse se dérouler. C'est elle qui permet la « percée » de l'intrigue²⁵³, c'est-à-dire le raccourci spatio-temporel dans le récit. Dans *La 2,333^e dimension*, la métalepse des lunettes stéréoscopiques a une valeur génératrice similaire. Mais cette fois-ci, elle est le principe qui fonde non l'action, mais la lecture.

Attirés par la gravitation d'un « trou gris » (le titre du sixième chapitre), Julius et Hilarion se retrouvent dans le dépôt des décors de bande dessinée triés, une véritable anatopie, hétérotopique, si l'on veut, qui est à la fois des lieux innombrables et hors-champ de tous. Cette « exterritorialité »²⁵⁴ est illustrée par un particularisme dans l'organisation graphique, la technique de l'anaglyphe stéréoscopique, c'est-à-dire la superposition de deux images à couleurs complémentaires²⁵⁵ qui donne l'effet d'une surface tridimensionnelle. Pour pouvoir percevoir l'image en relief et continuer la lecture, il faut porter des lunettes 3D. Et effectivement – les lunettes stéréoscopiques, qui une case avant font encore partie de l'intradiégèse dessinée, sont remises par un geste de la main de Dédé, le directeur du dépôt des décors, en tant qu'objet plastique au lecteur ou à la lectrice réelle. Ce faisant, Marc-Antoine Mathieu a réellement réussi à « briser le quatrième mur », soit la frontière censée être infranchissable entre le monde de la fiction et le monde réel. C'est vraiment le personnage diégétique qui nous fournit les lunettes (elles ne sont pas justes superposées à la surface du récit en tant qu'outil en surplus) : elles figurent à la fois en tant que réalité diégétique – Dédé les tient dans sa main – et en tant que réalité plastique – il les donne aux lecteurs et lectrices extrafictionnels qui ont besoin de les porter pour continuer la lecture. Et c'est vraiment le lecteur ou la lectrice réel qui est le ou la destinataire de ces lunettes, et non plus le narrataire ou la lectrice implicite. Celui ou celle-là n'est pas impliqué dans le texte, parce que les lunettes elles-mêmes se trouvent en amont de la page, et le geste métaleptique de Dédé doit être achevé par un geste complémentaire de quelqu'un qui se trouve au

²⁵³ Cf. Pascal Krajewski, *op. cit.*, p. 68–69.

²⁵⁴ Rolf Lohse, *op. cit.*, p. 115.

²⁵⁵ Cf. [N.N.] « Ducos du Hauron, Louis – (1837–1920) » dans dans *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 27 février 2017. URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/louis-ducos-du-hauron/>

même niveau que les lunettes et qui, par l'acte de les porter, transforme la lecture des planches diffuses et brouillées en une lecture d'images stéréoscopiques.

4. Conclusion

L'analyse de la métalepse narrative dans la série *Julius Corentin Acquefacques, prisonnier des rêves* revendiquait au préalable une révision des paramètres constitutifs de la terminologie narratologique élaborée dans le chapitre 2. En effet, la définition genettienne de la métalepse était modifiée en faveur d'une formulation qui prend en compte la disposition spécifique de la bande dessinée, soit son code polysémiotique à dominance visuelle qui ne laisse pas égaler le niveau extradiégétique avec la voix d'un narrateur ou d'une narratrice. Dès lors, on qualifiait la métalepse dans la bande dessinée, d'après Werner Wolf, en tant que transgression ou confusion paradoxale entre des mondes/niveaux (onto-)logiquement distincts des représentations des mondes possibles²⁵⁶.

Le système de catégorisation qui était sujet dans le chapitre 2 et qui classe la métalepse narrative selon son mode - discursive ou ontologique, et selon la relation entre les niveaux du récit dans les ascendantes/descendantes et intérieures/extérieures, était repris pour l'analyse dans le chapitre 3. Néanmoins, des précisions étaient faites sur les modalités particulières de la métalepse dans la bande dessinée qui sont liées à sa forme médiale : basée sur ce que Thierry Groensteen appelle un « glissement du signe²⁵⁷ », le processus métaleptique effectue un changement du régime de l'élément visuel qui est pris dans la réalité graphique de sa forme au lieu de la réalité iconique de son motif, ou inversement.

Dans les albums de Marc-Antoine Mathieu, on trouve aussi une autre sorte de métalepse narrative qui n'est pas le propre du média et ressemble au mode métaleptique des textes littéraires ; à savoir la conscience du protagoniste de bande dessinée comme tel et de son monde comme récit dessiné, qui constitue le point de départ du premier tome de la série. De surcroît c'est le propre de *Julius Corentin Acquefacques, prisonnier des rêves* que le déclencheur d'un tel savoir soit une particularité dans le support graphique qui est, pour sa part, également métaleptique. Car dans l'œuvre de Mathieu, histoire, récit et dispositif médial sont noués ensembles dans la logique de l'intrigue, c'est-à-dire qu'ils se réfèrent constamment l'un à l'autre et interfèrent même l'un dans l'autre. Par conséquent, une modification dans la disposition graphique change les lois cosmiques

²⁵⁶ Cf. Werner Wolf, *op. cit.* (2005), p. 91.

²⁵⁷ Cf. Thierry Groensteen, *op. cit.* (1990).

de l'univers narré, ainsi qu'un événement diégétique peut déclencher une perturbation dans la structure narrative. La métalepse y joue un rôle central : elle est à la fois la cause des transformations dans le support médial (dont chaque album comporte une variation spécifique) qui engagent l'enquête du héros, et l'outil qui permet le déroulement de cette enquête. Quant à Julius, le protagoniste, il est de nature avant tout fonctionnelle ; « personnage artistique » en analogie à la notion de personnage conceptuel philosophique²⁵⁸, il est le moyen narratif de l'auteur pour donner aux interrogations sur le dispositif de la bande dessinée la forme d'un récit narré.

La partie d'analyse (le chapitre 3.4) examinait alors quatre aspects de la métalepse qui constituent en quelque sorte les paramètres créateurs primordiaux de la série *Julius Corentin Acquefacques, prisonnier de rêves* et montrent de façon exemplaire comment la métalepse chez Mathieu est liée à la médialité propre de la bande dessinée. Ce faisant, les deux premiers sous-chapitres étudiaient la structuration narrative métaleptique des trois volumes *L'Origine*, *Le Processus* et *Le début de la fin/La fin du début*, tandis que les deux autres sous-chapitres analysaient le dispositif médial en matière de métalepse.

Dans « De la mise en abyme à la métalepse narrative, ou "*L'Origine* indéterminisé " », j'ai présenté la façon dont la mise en abyme engendre la métalepse. À la base de cette opération figurent les pages de bande dessinée métadiégétiques, redoublements parfaits de l'album empirique, qui subissent au cours du récit une transposition de signification. L'ontogénèse de la métalepse correspond à la suite des trois stades de la mise en abyme qui étaient examinés dans le chapitre 2.3.1 de la partie théorique. Ce qui est pris (du protagoniste tout comme des lecteurs et lectrices) d'abord comme « une même œuvre » - paradoxale, mais pas encore une infraction contre la logique de la représentation – se révèle être, par la logique de la temporalité de l'image-modèle et sa re-production et par les explications du scientifique Igor Ouffe à l'intérieur de la diégèse, « la même œuvre », reproduction exacte du monde à Julius. Mais cela aussi n'est qu'un faux-semblant ; le dessinateur métadiégétique qui brûle la page 43 qui le figure s'avère avoir les pouvoirs d'un demiurge extradiégétique si on lit la page noire qui suit la page 42 en tant que page 43 brûlée. L'album « en abyme » est finalement identifié comme l'« œuvre même » et cette itération récursive paradoxale mène à une macrostructure d'hétérarchie illogique

²⁵⁸ Cf. Pascal Krajewski, *op. cit.*, p. 20.

dans laquelle on ne peut plus déduire un référent extradiégétique original, comparable à l'image d'un miroir dans le miroir qui refermerait une boucle sur soi.

Le double et le miroir sont aussi des concepts-clés quand on se met à examiner la structure narrative de *Le Processus* et *Le début de la fin/La fin du début*, comme je l'ai montré dans « Complexification de la macrostructure ». « Double », dans ce contexte, réfère à deux choses : redoublement du protagoniste et redoublement du récit, qui se provoquent mutuellement. La macrostructure narrative de ces deux albums ne suit pas un déroulement linéaire mais correspond à des figures géométriques circulaires complexes, elle est ruban de Moebius dans *Le début de la fin/La fin du début* et spirale dans *Le Processus*. Cela veut dire qu'elle est, en nouant l'intra- et la métadiégèse sur un même niveau narratif, métaleptique. Le ruban de Moebius, qui était examiné dans le chapitre théorique (2.2.3), a pour caractéristique non seulement qu'elle unit son côté extérieur et son côté intérieur sur une seule face, mais aussi que l'un des côtés est le double inversé de l'autre. Transposé vers un récit en images, ce principe d'inversion se traduit dans la diégèse en miroir. Il traverse comme un fil conducteur *Le début de la fin/La fin du début* qui est subdivisé en deux parties dont une commence au *recto* et l'autre, qui est quasi la version-reflet de la première, au *verso*. L'inversion comme principe structurant du récit concerne aussi l'orientation dans l'espace, la logique de l'action des personnages, et la nature du héros envers la logique du récit. Quand son monde est à l'endroit et Julius à l'envers, il se laisse retourner comme un gant, ce qui correspond dans la structure du récit à la demi-torsion nécessaire pour créer un ruban de Moebius. Celui se réalise enfin par l'acte de la lecture : arrivé(e) au milieu du livre, le lecteur ou la lectrice doit, pour continuer la lecture, tourner le livre à 180° et recommencer de l'autre côté, ce qui ensuit à la première boucle une deuxième qui reprend le parcours à l'envers de la première.

La structure de *Le Processus* est le retour cyclique du « presque-même », correspondant à la figure de spirale. Ce qui produit l'écart entre le premier et le second déroulement du récit est la non-identité du protagoniste avec son propre moi du début. Au commencement de l'intrigue, Julius est confronté à son double qui le suit jusqu'à l'usine de rêves, où le premier Julius rêve par le biais d'une machine, ce qui le redouble encore une fois sur un niveau métadiégétique. Cette métadiégèse a pourtant la valeur d'une extradiégèse parce que Julius s'y trouve au-dessus des cases de son récit, sur la gouttière des planches. Quand il est exfiltré par le vortex spiroïdale sur un niveau encore en

amont d'où il peut percevoir les pages de sa bande dessinée de l'extérieur, il rentre dans une case qu'il croit être le bon moment de l'histoire, pour alors reconnaître qu'il est devenu lui-même Julius 2, le double du début. Le récit reprend sa démarche, et le nouveau Julius 2, qui ne peut plus regagner son identité première, doit suivre le nouveau Julius 1 jusqu'à l'usine de rêves, où il est éjecté de l'histoire par le changement de focalisation qui suivra désormais le Julius rêvé. Ainsi, chaque cycle engendra, par le changement du niveau diégétique, un nouveau personnage.

Après avoir servi comme anomalie dans l'univers intradiégétique déclenchant l'enquête du héros, la métalepse est aussi l'outil qui permet à Julius de mener la quête à la recherche de la source de cette « distorsion cosmologique », et parce que celle-ci est située à un niveau extérieur au monde diégétique, le déplacement spatial du protagoniste transgresse les frontières entre les différentes strates de sa réalité, les différents niveaux de la narration, et les différentes couches du média. Dans « Topologie du terrain métaleptique », j'ai montré que dans les albums de *Julius Corentin Acquefacques, prisonnier des rêves* les trois systèmes contenu diégétique, organisation narrative et support graphique présentent chacun une structure de plusieurs niveaux qui ne correspondent pas forcément les uns aux autres. J'ai donné deux exemples qui illustrent ce propos : avec le cheminement du protagoniste à travers les différents niveaux de son récit, ceux-ci, une fois devenus terrain de l'intrigue et en tant que tel signes réels dans l'histoire, prennent narrativement et graphiquement la forme d'un élément diégétique. Aussi, l'exemple de deux cases consécutives de *Le Processus* montre que dans une bande dessinée, le même geste métaleptique peut être ontologiquement descendant et graphiquement ascendant.

L'instabilité quant à la position des niveaux narratifs est reflétée dans le contenu en tant que caractéristique spatiale du terrain de l'intrigue, qui comporte des lieux incertains quant à leur existence et leur localisation que Pascal Krajewski désigne comme « anatopies »²⁵⁹. Ce terrain se laisse classer d'après le degré d'éloignement avec le monde du quotidien de Julius en zones, dont la première, le Rien ou le Grand Rien, se trouve encore sur le même niveau narratif que celui-ci. Il en est pourtant topologiquement l'exact contraire, une étendue vide jusqu'à ce point de ne présenter plus rien que le blanc et noir de la matérialité de la surface graphique qui s'avère, à y regarder de près,

²⁵⁹ Pascal Krajewski, *op. cit.*, p. 73.

être composée de combinaisons de lettres pas plus grandes que des grains de sable. Situé sur un niveau en amont, l'« inframonde » est la zone à partir de laquelle la diégèse apparaît dans sa réalité graphique en tant que cases organisées sur des planches qui révèle que les grandes étendues diégétiques ne sont en vérité qu'une suite de surfaces délimitées par le cadre. Néanmoins, l'« inframonde » est représenté dans les mêmes principes graphiques des images séquentielles encadrées, la supposition « Nous sommes libérés des cases ! »²⁶⁰ du voisin Hilarion n'étant qu'une illusion. L'« infra-rêve » ou « ultra-réalité » est la zone qui, extérieure au média, montre l'univers diégétique dans sa matérialité de dessins sur papier. Présentant une texture de surface photographique à laquelle Julius, dépendant des conditions de son média dessiné, n'appartient pas, elle n'est en réalité que le simulacre du niveau extra-médial qui serait le monde extrafictionnel empirique.

Dans la bande dessinée, les transgressions métalectiques sont les plus fortes dans leur degré métafictionnel là où elles impactent la matérialité du média, et encore plus à l'endroit où elles ne touchent pas seulement la texture de surface mais l'album en tant qu'objet. Ainsi, dans « Un trou de matière, l'« anti-case » », j'ai repéré trois exemples de la métalepse qui remettent en question le postulat narratologique selon lequel la métalepse est un phénomène toujours intrafictionnel et que la frontière entre récit et monde empirique ne peut pas être franchi. La case manquante de *L'Origine* et les pages déchirées de *Le Décalage* permettent, en mettant en jeu le dispositif objectal de leurs volumes, l'intrusion d'un moment antérieur ou postérieur dans la diégèse elle-même, un procédé qui n'est possible comme tel que dans la bande dessinée. La possibilité des personnages intradiégétiques de parler à travers des frontières spatiales et temporelles met en place un synchronisme entre des planches asynchrones qui n'est normalement leur qualité que d'un point de vue extrafictionnel. La réalité plastique, qui fait intrusion dans la structure narrative et le déroulement de l'action, se laisse donc retraduire dans une geste venant de l'extérieur. La métalepse des lunettes stéréoscopiques dans *La 2,333^e dimension*, enfin, constitue le mouvement transgressif à l'inverse. Quand le personnage Dédé fournit les lunettes en tant qu'objet plastique au lecteur ou à la lectrice, Mathieu a littéralement réussi à « briser le quatrième mur » entre le monde de la fiction et le monde réel. Car les destinataires de ce geste métalectique sont vraiment

²⁶⁰ *La 2,333^e dimension*, p. 35.

les lecteurs et lectrices empiriques, qui doivent l'achever par le geste complémentaire de mettre les lunettes pour transformer les pages stéréoscopiques en un récit lisible.

Ainsi, le personnage Julius Corentin Acquefacques n'est pas seulement prisonnier des rêves, mais aussi l'arpenteur kafkaïen de ce monde narré ; à son « assaut contre les frontières²⁶¹ » des niveaux narratifs et de la représentation graphique, un moment générateur est inhérent, à côté du moment transgressif : c'est dans la métalepse que la bande dessinée réalise son *genius medii*.

²⁶¹ On trouve la citation de Kafka: « Toute cette littérature est assaut contre les frontières » dans son journal de 1922, cf. Franz Kafka, *Œuvres Complètes*, t. III, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1984, p. 520.

5. Table des illustrations

Figure 1 : Patrick McDonnell, Karen O'Connell, Georgia Riley, <i>Krazy Kat. The Comic Art of George Herriman</i> , New York, Abrams, 1986, p. 134.....	35
Figure 2 : Marc-Antoine Mathieu, <i>Julius Corentin Acquefacques, prisonnier des rêves</i> , t. 1: <i>L'Origine</i> , Paris, Delcourt, 1990, p. 29.....	41
Figure 3 : <i>Ibid.</i> , p. 18.....	43
Figure 4 : <i>Ibid.</i> , p. 19.....	43
Figure 5 : <i>Ibid.</i> , p. 42.....	45
Figure 6 : Marc-Antoine Mathieu, <i>Julius Corentin Acquefacques, prisonnier des rêves</i> , t. 4: <i>Le Début de la fin/ La Fin du début</i> , Paris, Delcourt, 1995, p. 11.....	49
Figure 7 : <i>Ibid.</i> , p. 25.....	51
Figure 8 : <i>Ibid.</i> , p. 26/-23.....	51
Figure 9 : <i>Ibid.</i> , p. 19.....	52
Figure 10 : <i>Ibid.</i> , p. -16.....	53
Figure 11 : Marc-Antoine Mathieu, <i>Julius Corentin Acquefacques, prisonnier des rêves</i> , t. 3: <i>Le Processus</i> , Paris, Delcourt, 1993, p. 27.....	55
Figure 12 : <i>Ibid.</i> , p. 33.....	56
Figure 13 : <i>Ibid.</i> p. 34.....	56
Figure 14 : <i>Ibid.</i> p. 41.....	57
Figure 15 : <i>Ibid.</i> , p. 8.....	58
Figure 16 : <i>Ibid.</i> , p. 46.....	58
Figure 17 : <i>Ibid.</i> , p. 44.....	62
Figure 18 : Marc-Antoine Mathieu, <i>Julius Corentin Acquefacques, prisonnier des rêves</i> , t. 6 : <i>Le Décalage</i> , Paris, Delcourt, 2013, p. 36.....	65

6. Bibliographie

1. Corpus :

Corpus primaire :

Marc-Antoine Mathieu, *Julius Corentin Acquefacques, prisonnier des rêves*, t. 1: *L'Origine*, Paris, Delcourt, 1990.

Marc-Antoine Mathieu, *Julius Corentin Acquefacques, prisonnier des rêves*, t. 2: *La Qu...*, Paris, Delcourt, 1991.

Marc-Antoine Mathieu, *Julius Corentin Acquefacques, prisonnier des rêves*, t. 3: *Le Processus*, Paris, Delcourt, 1993.

Marc-Antoine Mathieu, *Julius Corentin Acquefacques, prisonnier des rêves*, t. 4: *Le Début de la fin/ La Fin du début*, Paris, Delcourt, 1995.

Marc-Antoine Mathieu, *Julius Corentin Acquefacques, prisonnier des rêves*, t. 5: *La 2,333e dimension*, Paris, Delcourt, 2004.

Marc-Antoine Mathieu, *Julius Corentin Acquefacques, prisonnier des rêves*, t. 6: *Le Décalage*, Paris, Delcourt, 2013.

Corpus secondaire :

Honoré de Balzac, « Illusions perdues », dans (id.), *La Comédie humaine*, vol. V, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1977.

Jorge Luis Borges, « Les ruines circulaires », « La Loterie à Babylone » et « La Bibliothèque de Babel », dans (id.), *Fictions*, Paris, Gallimard, 1951.

Jorge Luis Borges, « Magie partielle dans le *Quichotte* », dans (id.), *Œuvres complètes*, t. I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1993.

Italo Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Torino, Einaudi, 1979.

Julio Cortázar, « Continuité des parcs », dans (id.), *Fin d'un jeu*, Paris, Gallimard, 1956.

Denis Diderot, « Jacques le fataliste et son maître » dans (id.), *Oeuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1951.

Michael Ende, *L'histoire sans fin*, Paris, Stock, 1984.

André Gide, *Journal. 1889–1939*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1951.

Franz Kafka, *Œuvres Complètes*, t. III, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1984.

Marc-Antoine Mathieu, *L'Ascension et autres récits*, Paris, Delcourt, 2005.

Marc-Antoine Mathieu, *3 secondes*, Paris, Delcourt, 2011.

Patrick McDonnell, Karen O'Connell, Georgia Riley, *Krazy Kat. The Comic Art of George Herriman*, New York, Abrams, 1986.

Maurits Cornelis Escher, *Mains dessinant (1948)* [en ligne], consulté le 1 mars 2017
URL : <http://www.mcescher.com/Gallery/back-bmp/LW355.jpg>

2. Ouvrages théoriques:

Michèle Aquien, Michel Jarrety (dir.), *Lexique des termes littéraires*, Paris, Librairie Générale Française, 2001.

Marc Augé, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992.

Jan Baetens, « Pour une poétique de la gouttière », dans *Word & Image*, n° 7, 1991, p. 365–376.

Mieke Bal, *Narratologie: Essais sur la signification narrative dans quatre romans modernes*, Utrecht, HES, 1984.

- Jens Balzer, « Dies ist keine Bildgeschichte. Über Michel Foucault, René Magritte und George Herrimans *Krazy Kat*-Comics », dans Barbara Eder, Elisabeth Klar, Ramón Reichert (dir.), *Theorien des Comics. Ein Reader*, Bielefeld, transcript Verlag, 2011, p. 187–202.
- Nina Bishara, Britta Neitzel, Winfried Nöth, *Mediale Selbstreferenz. Grundlagen und Fallstudien zu Werbung, Computerspiel und den Comics*, Köln, Herbert von Halem Verlag, 2008.
- Xavier Brysbaert (dir. Raphaëlle Guidée, Thierry Groensteen), *Le théâtre chez Marc-Antoine Mathieu*, Angoulême, Poitiers, EESI Angoulême et UFR Lettres et Langues Poitiers (mémoire pour le master bande dessinée), 2009–2010 (105p.).
- Mélanie Carrier, « L'organisation urbaine et iconique dans l'œuvre de Marc-Antoine Mathieu », dans *Collection Figura*, n°14, 2005, p. 169–182.
- Cité internationale de la bande dessinée et de l'image (Angoulême), « Les mots et définitions des principaux termes de la bande dessinée. De A comme album à V comme vignette » [en ligne], consulté le 12 mars 2017. URL : <http://www.citebd.org/spip.php?article222>
- Dorrit Cohn, « Métalepse et mise en abyme », dans John Pier, Jean-Marie Schaeffer (dir.), *Métalepses : Entorses au pacte de la représentation*, Paris, Éditions de l'EHESS, 2005, p. 121–130.
- Lucien Dällenbach, *Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, 1977.
- Jean-Paul Delahaye, « Itération (mathématique) », dans *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 16 juin 2016. URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/iteration-mathematique/>
- Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie. Mille Plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, 1980, partie XIV (« Le lisse et le strié »), p. 592–625.
- Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, Paris, Éditions de Minuit, 1991.
- Umberto Eco, *Sei passeggiati nei boschi narrativi*, Milan, Bompiani, 2000.
- Monika Fludernik, « Changement de scène et mode métalectique », dans John Pier, Jean-Marie Schaeffer (dir.), *Métalepses : Entorses au pacte de la représentation*, Paris, Éditions de l'EHESS, 2005, p. 73–94.

- Pierre Fontanier, *Les figures du discours*, Paris, Flammarion, 1977.
- Michel Foucault, *Les Mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard 1966.
- Michel Foucault, « Des espaces autres », dans (id.), *Dits et écrits : 1954–1988*, t. 4 (1980–1988), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1994, p. 752–762.
- Harald Fricke, « Potenzierung », dans Jan-Dirk Müller et al. (dir.), *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, vol. III, Berlin, New York, de Gruyter, 2003, p. 144–147.
- Patrick Gaumer, Claude Moliterni, *Dictionnaire mondial de la Bande Dessinée*, Paris, Larousse, 2001.
- Marie Gatard (dir.), *Le dictionnaire du français*, Paris, Hachette, 1989.
- Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, partie II (« Discours du récit »), p. 67–282.
- Gérard Genette, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1983.
- Gérard Genette, *Métalepse : De la figure à la fiction*, Paris, Seuil, 2004.
- Hendrik van Gorp, *Dictionnaire des termes littéraires*, Paris, Champion, 2001.
- Thierry Groensteen, « Bandes désignées. De la réflexivité dans les bandes dessinées (1990) » [en ligne], consulté le 2 janvier 2017. URL : <https://www.editionsdelan2.com/groensteen/spip.php?article10>
- Thierry Groensteen, « julius corentin et moi: entretien avec marc-antoine mathieu (1998–2001) » [en ligne], consulté le 15 novembre 2016. URL : <http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article191>
- Thierry Groensteen, *Système de la bande dessinée*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Formes sémiotiques », 1999.
- Thierry Groensteen, *Bande dessinée et narration. Système de la bande dessinée II*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Formes sémiotiques », 2011.
- Thierry Groensteen (trad. Ann Miller), *Comics and Narration*, Jackson, University Press of Missisipi, 2013.

- Thierry Groensteen, « Système 1, résumé en 36 propositions » [en ligne], consulté le 2 mars 2017. URL : <https://www.editionsdelan2.com/groensteen/spip.php?article25>
- Thierry Groensteen, « Sommaire de Système 2 » [en ligne], consulté le 2 mars 2017. URL : <https://www.editionsdelan2.com/groensteen/spip.php?article1>
- Douglas R. Hofstadter, *Gödel, Escher, Bach. Ein Endloses Geflochtenes Band*, Stuttgart, Klett-Cotta, 1989.
- Sonja Klimek, *Paradoxes Erzählen: Die Metalepse in der phantastischen Literatur*, Paderborn, Mentis, 2010.
- Pascal Krajewski, *L'enquête sur l'art de Marc-Antoine Mathieu*, Montrouge, PLG Éditions, 2016.
- Karin Kukkonen, « Metalepsis in Comics and Graphic Novels », dans Sonja Klimek, Karin Kukkonen (dir.), *Metalepsis in Popular Culture*, Berlin, New York, De Gruyter 2011, p. 213–231.
- Mélanie Lamarche-Amiot, « Spirales et anneaux de Möbius dans *Le Processus* et *Le début de la fin* de Marc-Antoine Mathieu », dans *Tangence*, n° 68, 2002, p. 33–49.
- Frank Leinen, « Spurensuche im Labyrinth. Marc-Antoine Mathieus Bandes dessinées zu Julius Corentin Acquefacques als experimentelle Metafiktion », dans Frank Leinen, Guido Rings (dir.), *Bildwelten – Textwelten – Comicwelten. Romanistische Begegnungen mit der Neunten Kunst*, München, Martin Meidenbauer Verlag, 2007.
- Sylvain Lemay, « L'Origine de Marc-Antoine Mathieu, ou Le surcroît de l'œuvre », dans *MEI*, n° 26 (« Poétiques de la bande dessinée »), 2007, p. 195–205.
- Jean-Jacques Limoges, « Metalepsis in the Cartoons of Tex Avery. Expanding the Boundaries of Transgression », dans Sonja Klimek, Karin Kukkonen (dir.), *Metalepsis in Popular Culture*, Berlin, New York, De Gruyter 2011, p. 196–212.
- Rolf Lohse, *Ingenieur der Träume. Medienreflexive Komik bei Marc-Antoine Mathieu*, Berlin, Christian A. Bachmann Verlag, coll. « yellow. Schriften zur Comicforschung », 2014.
- Brian McHale, *Postmodernist Fiction*, New York, Methuen, 1987.

- Jan Christoph Meister, « Le *Metalepticon* : une étude informatique de la métalepse », dans John Pier, Jean-Marie Schaeffer (dir.), *Métalepses: Entorses au pacte de la représentation*, Paris, Éditions de l'EHESS, 2005, p. 225–246.
- Klaus Meyer-Minnemann, « Un procédé narratif qui « produit un effet de bizarrerie »: la métalepse littéraire », dans John Pier, Jean-Marie Schaeffer (dir.), *Métalepses: Entorses au pacte de la représentation*, Paris, Éditions de l'EHESS, 2005, p. 133–150.
- Henri Morier, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, PUF, 1961.
- [N.N.] « Ducos du Hauron, Louis – (1837–1920) » dans dans *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 27 février 2017. URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/louis-ducos-du-hauron/>
- Winfried Nöth, « Narrative self-reference in a literary comic : M.-A. Mathieu's *L'Origine* », dans *Semiotica*, n° 165 (1/4), 2007a, p. 173–190.
- Winfried Nöth, « Verräumlichung und Selbstreferenz der Zeit in den Comics », dans Christof Schöch, Franziska Sick (dir.), *Zeitlichkeit in Text und Bild*, Heidelberg, Universitätsverlag Winter 2007b, p. 191–212.
- John Pier, Jean-Marie Schaeffer (dir.), *Métalepses: Entorses au pacte de la représentation*, Paris, Éditions de l'EHESS, 2005.
- John Pier, « Métalepse et hiérarchies narratives », dans John Pier, Jean-Marie Schaeffer (dir.), *Métalepses: Entorses au pacte de la représentation*, Paris, Éditions de l'EHESS, 2005, p. 247–261.
- Bernard Pire, « Ruban de Möbius (topologie) », dans *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 16 juin 2016. URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/ruban-de-mobius/>
- Marie-Laure Ryan, « Logique culturelle de la métalepse, ou la métalepse dans tous ses états », dans John Pier, Jean-Marie Schaeffer (dir.), *Métalepses : Entorses au pacte de la représentation*, Paris, Éditions de l'EHESS, 2005, p. 201-223.
- Sabine Schlickers, « La métalepse dans les littératures espagnole et française », dans John Pier, Jean-Marie Schaeffer (dir.), *Métalepses: Entorses au pacte de la représentation*, Paris, Éditions de l'EHESS, 2005, p. 151–166.

- Monika Schmitz-Emans, *Literatur-Comics. Adaptionen und Transformationen der Weltliteratur*, Berlin (et al.), De Gruyter 2012.
- Martin Schüwer, *Wie Comics erzählen. Grundriss einer intermedialen Erzähltheorie der graphischen Literatur*, Trier, Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2008.
- Klaudia Seibel, « fiktiver Leser », dans Ansgar Nünning (dir.), *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*, Stuttgart, Weimar, J.B. Metzler Verlag, 2004, p. 145.
- Viorel Sergiesco, « Isotropie & Anisotropie », dans *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 18 février 2017. URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/isotropie-et-anisotropie/>
- Étienne Souriau, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, PUF, 1990.
- Frank Wagner, « Glissements et déphasages : Notes sur la métalepse narrative », dans *Poétique*, n°130, 2002, p. 235–253.
- Patricia Waugh, *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, London (et al.), Routledge, 1984.
- Meinhard Winkgens, « impliziter Leser », dan Ansgar Nünning (dir.), *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*, Stuttgart, Weimar, J.B. Metzler Verlag, 2004, p. 145f.
- Werner Wolf, *Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst*, Tübingen, Niemeyer, 1993.
- Werner Wolf, « ästhetische Illusion », dans Ansgar Nünning (dir.), *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*, Stuttgart, Weimar, J.B. Metzler Verlag, 2004, p. 280f.
- Werner Wolf, « Metalepsis as a Transgeneric and Transmedial Phenomenon. A Case Study of the Possibilities of 'Exporting' Narratological Concepts », dans Jan Christoph Meister (dir.), *Narratology Beyond Literary Criticism. Mediality, Disciplinarity*, Berlin, New York, De Gruyter 2005, p. 83–108.

7. Deutsche Zusammenfassung

In seiner Comic-Serie *Julius Corentin Acquefacques, prisonnier des rêves* erhebt Marc-Antoine Mathieu die Metalepse zum fundamentalen Prinzip der narrativen und medialen (An-)Ordnung; sie ist konstitutives Wesensmerkmal seines Diskurses über die *bande dessinée*, der in die Form einer Bildgeschichte verflochten wird, welche somit autoreferenziellen und metanarrativen Charakter hat. Die vorliegende Arbeit untersucht nun, inwiefern Mathieu die narrative Metalepse als Mittel einsetzt um das mediale Dispositiv des Comics zu untersuchen, wie er sich dabei der dem Comic eigenen Erzählform bedient, und schließlich, wie diese Geschichten Metalepsen hervorbringen, die selbst genuin comichaft sind.

Die Arbeit geht dabei in zwei Schritten vor: zunächst wird der Begriff der „narrativen Metalepse“ in den Kontext seines historischen Untersuchungsfeldes, der „klassischen“ – d.h. literaturorientierten – Narratologie, gestellt und erläutert. Dies erscheint insofern sinnvoll, als eine Erzähltheorie des Comics, welche die medialen Spezifika der Metalepse umfassend darstellt, bislang nicht existiert und somit auf textanalytische Konzepte zurückgegriffen werden muss. Zudem erlaubt eine solche Vorgangsweise, auf Basis des aktuellen narratologischen Forschungsstandes ein Klassifizierungsmodell zu den formalen und modalen Aspekten der Metalepse zu erstellen, und dieses in Folge mit der Frage nach den medialen Spezifika der Erzählform Comic zu verknüpfen. Die Arbeit setzt also bei Gérard Genettes Definition der narrativen Metalepse von 1972 an als das darstellungslogikwidrige Überschreiten der Grenze zwischen dem Erzählrahmen und der erzählten Welt, indem die extradiegetische Erzählinstanz sich auf die Ebene der intradiegetischen Erzählung oder der metadiegetischen Binnenerzählung begibt, oder indem umgekehrt eine diegetische (oder metadiegetische) Figur aus der Erzählung heraus auf die Ebene des Erzähldiskurses steigt. Da unter dem Begriff so unterschiedliche Phänomene wie die auktoriale Erzählerhaltung in Diderots *Jacques le fataliste et son maître* und die ihren Erzähler ermordende Figur aus Cortázers *Continuité des parcs* zusammengefasst werden, erfolgt eine weitere Unterteilung metaleptischer Erzählverfahren anhand unterschiedlicher Kriterien.

Dazu wird zunächst zwischen der diskursiven, das Durchbrechen der Erzählebenen nur metaphorisch andeutenden, und der ontologischen Metalepse, das tatsächliche physische Überschreiten der Grenzen durch eine Figur oder Erzählinstanz, unterschieden. Außerdem wird analysiert, zwischen welchen Erzählebenen die Metalepse stattfindet – die äußere Metalepse schließt die extradiegetische Erzählinstanz mit ein, die innere spielt sich zwischen der Intradiegeese und den metadiegetischen Ebenen ab – und in welche Richtung, d.h. in aufsteigender oder absteigender, sie erfolgt. Daneben existieren auch Varianten der Metalepse, die sich einem solchen Kategorisierungsschema entziehen. Diese „komplexen Formen“ (Klimek), die eine hierarchische Anordnung bzw. eine klare Unterscheidung der Erzählebenen unmöglich machen, können mit der geometrischen Form des Möbiusbandes oder dem Terminus „Heterarchie“ (Hofstadter) beschrieben werden.

Um den Begriff „narrative Metalepse“ nicht beliebig auf jegliche Art von metafiktionalem Erzählphänomenen anzuwenden, wird er sowohl von der Intermedialität als auch von Anspielungen auf die extrafiktionale empirische Welt klar abgegrenzt; um einen narrativen Vorgang als metaleptisch zu bezeichnen, bedarf es eines Systems von (mindestens) zwei in hierarchischer Relation zueinander stehender Erzählebenen, die per definitionem immer schon fiktional sind: selbst ein_e vermeintlich als empirisch adressierte_r Leser_in ist immer textimmanenter Charakters. Ein der Metalepse verwandtes Phänomen ist die *Mise en abyme*, die Spiegelung der Makrostruktur eines Werkes auf seiner Mikrostruktur, die einmalig oder wiederholt, teilweise oder vollständig erfolgen kann. In einem Sonderfall der *Mise en abyme*, in dem sich die Extra- und die Intradiegeese gegenseitig hervorbringen, fällt diese mit der Metalepse zusammen. Beide Erzählvorgänge ähneln sich zudem in ihrer Tendenz, der ästhetischen Illusion entgegenzuwirken und so die Faktizität des Werkes sichtbar zu machen.

Der zweite Teil der Arbeit stellt die im Theoriekapitel erarbeiteten Analyseinstrumente in Bezug zum Medium Comic. Dafür wird, um der polysemiotischen und vorrangig bildhaften Konstitution des Comics (Groensteen) Rechnung zu tragen, die Genette'sche Definition einer Revision unterzogen, da sich die extradiegetische Ebene einer *bande dessinée* nicht einfach (wie bei einem Text) mit der (impliziten) Erzählerstimme gleichsetzen lässt. Die spezifische Modalität der Metalepse im Comic ergibt sich aus seiner medialen Form; sie basiert auf einem Prinzip, das Thierry Groensteen „Zeichen-

Verschiebung“ („glissement du signe“) nennt: ein visuelles Element wird in seiner graphischen Beschaffenheit als Form und nicht in seiner ikonischen Beschaffenheit als Motiv verstanden, oder umgekehrt. Allerdings findet sich in den Alben Mathieus auch eine andere, medienunspezifische Form der Metalepse, nämlich das Bewusstsein des Protagonisten des Comics als solcher, welches zugleich den Ausgangspunkt des ersten Bandes der Serie darstellt. In *Julius Corentin Acquefacques, prisonnier des rêves* wird dieses Wissen durch eine Eigentümlichkeit im graphischen Trägermedium ausgelöst, die selbst wiederum ebenfalls metaleptisch ist. Denn bei Mathieu sind der Inhalt, die Erzählform und das mediale Dispositiv miteinander in die Handlungslogik verstrickt, das heißt, sie verweisen unaufhörlich aufeinander und bedingen sich gegenseitig. Folglich ändert eine Modifizierung der graphischen Anordnung auch die kosmologischen Gesetze der erzählten Welt, so wie auch ein diegetisches Ereignis eine Veränderung der narrativen Struktur auslösen kann. Die Metalepse spielt hier eine zentrale Rolle: sie ist zugleich die Ursache der Transformationen in der medialen Struktur, die der Protagonist zu untersuchen sich aufmacht, und das Mittel, welches eine solche Untersuchung erst möglich macht. Der Protagonist Julius selbst ist dabei vielmehr funktionales Mittel als eigenständiger Akteur, das dem Autor dazu dient, seinem Diskurs über die *bande dessinée* die Form einer Erzählung zu geben.

Der Analyseteil untersucht nun vier Aspekte der narrativen Metalepse, die gewissermaßen die wesentlichen gestalterischen Parameter der Serie bilden und auf exemplarische Art zeigen, wie die Metalepse bei Mathieu an die dem Comic eigene Medialität geknüpft ist. Die ersten beiden Unterkapitel studieren dabei die metaleptische narrative Struktur der drei Bände *L'Origine*, *Le Processus* und *Le début de la fin/ La fin du début*, während die anderen beiden Unterkapitel das mediale Dispositiv in Bezug auf die Metalepse analysieren.

In „De la mise en abyme à la métalepse narrative, ou ‘*L'Origine indéterminisé*““ wird gezeigt, wie in dem Album *L'Origine* die Metalepse aus der Mise en abyme heraus entsteht. Als Grundlage dieses Vorgangs dienen die metadiegetischen Comichuchseiten, perfekte Verdoppelungen des empirischen Albums, die im Laufe der Erzählung einer Bedeutungsverschiebung unterliegen. Die Ontogenese der Metalepse entspricht hier dem Verlauf der drei Stadien der Mise en abyme, wie sie im Theorieteil erläutert wurden. Was zunächst – vom Protagonisten wie von den empirischen Lesern und

Leserinnen – für „ein selbes Werk“ gehalten wird (das in seiner Beschaffenheit zwar paradox anmutet, jedoch nicht gegen die Darstellungslogik verstößt), offenbart sich, durch die Zeitlogik des Vorbilds und seines Abbilds und innerhalb der Diegese durch die Erklärungen der Figur des Wissenschaftlers Igor Ouffe, als „das selbe Werk“, eine exakte Reproduktion von Julius' Welt. Jedoch ist auch diese Annahme nur falscher Schein; der metadiegetische Zeichner, der die ihn darstellende Seite 43 verbrennt, erweist sich als ein mit extradiegetischer Macht ausgestatteter Demiurg, wenn man die auf S. 42 folgende schwarze Seite als die verbrannte S. 43 liest. Dann wird das metadiegetisch dargestellte Album „en abyme“ als „das Werk selbst“ identifiziert, womit die paradoxe rekursive Wiederholung auf eine unlogisch-heterarchische Makrostruktur hinweist, in der kein originärer extradiegetischer Referent mehr abgeleitet werden kann.

Die Verdoppelung ist auch ein Schlüsselbegriff bei der Erzählstrukturanalyse von *Le Processus* und *Le début de la fin/ La fin du début* im Kapitel „Complexification de la macrostructure“. Der Begriff „Verdoppelung“ verweist dabei auf die Reduplikation des Protagonisten sowie auf jene des Erzähltextes, die sich gegenseitig herbeiführen. Die narrative Makrostruktur dieser beiden Alben folgt dabei nicht einem linearen Verlauf sondern entspricht zirkulär veranlagten geometrischen Figuren; sie ist in *Le début de la fin/ La fin du début* ein Möbiusband, eine Spirale in *Le Processus* und metaleptisch dadurch, dass sie Intra- und Metadiegese auf ein und derselben narrativen Ebene verknüpft. In seiner charakteristischen Beschaffenheit vereint das Möbiusband nicht nur seine Außen- und seine Innenseite auf einer einzigen Fläche, die eine Seite ist jeweils auch das gegenläufige Duplikat der anderen. Auf eine Bilderzählung übertragen wird dieses Inversionsprinzip in der Diegese zum Spiegel, der sich leitmotivisch durch *Le début de la fin/ La fin du début* zieht, das in zwei Teile, wovon einer auf der Vorderseite und der andere spiegelverkehrt auf der Rückseite beginnt, geteilt ist. Das Spiegelprinzip betrifft neben dem formalen auch den modalen Aspekt der Erzählstruktur, also die Orientierung im Raum, die Handlungslogik der Figuren und die Beschaffenheit der Hauptfigur relational zur Erzähllogik. Wenn Julius sich wie ein Handschuh von außen nach innen wenden lässt, entspricht dies in der Erzählstruktur jener Halbdrehung, die nötig ist, um aus einem linearen Streifen ein Möbiusband zu bilden. Letztlich ist es der Akt der Lektüre selbst, der den finalen Schritt zur Realisierung, die Zusammenfügung setzt: in der Mitte des Albums angelangt, muss das Buch um 180° gewendet und auf der

Rückseite neuerlich begonnen werden; hier schließt sich an die erste Schleife eine zweite an, die den Verlauf der ersten spiegelverkehrt wiederaufnimmt.

In *Le Processus* ist die Erzählstruktur die zyklische Wiederkehr des „fast-Gleichen“ (Krajewski), dem die Figur der Spirale entspricht. Die Diskrepanz zwischen dem ersten und dem zweiten Durchlauf der Erzählung entsteht durch die nicht-Identität des Protagonisten mit seinem anfänglichen Selbst. Zu Beginn der Handlung sieht sich Julius mit seinem Doppelgänger konfrontiert, der ihm bis zur Traumfabrik folgt wo der erste Julius mittels einer Maschine zum Träumen gebracht wird, was ihn auf metadiegetischer Ebene abermals verdoppelt. Diese Metadiegesen hat jedoch die Beschaffenheit einer Extradiegesen, denn Julius befindet sich hier buchstäblich oberhalb der Panels seiner Erzählung und kann sich über das Gutter bewegen. Als er von einem (auch materiell im Buch enthaltenen) spiralförmigen Wirbel auf eine noch weiter vorgelagerte Erzählebene ausgeschleust wird, von der aus er die Seiten seiner Bilderzählung von außen betrachten kann, steigt er in dasjenige Panel wieder ein, das er für den richtigen Moment in der Geschichte hält, um dann festzustellen, dass er nun selbst zu Julius 2, seinem anfänglichen Doppelgänger geworden ist. Die Erzählung nimmt ihren Verlauf wieder auf, und der neue Julius 2, der seine ursprüngliche Identität nicht mehr wiedererlangen kann, muss dem neuen Julius 1 bis zur Traumfabrik folgen, wo er durch den Wechsel der Fokalisierung, die fortan dem geträumten Julius folgt, aus der Geschichte ausgestoßen wird. So bringt jeder Zyklus durch den Wechsel der diegetischen Ebene eine neue Figur hervor.

Nachdem die Metalepse in ihrer Funktion als Anomalie im diegetischen Universum deren Untersuchung durch den Protagonisten ausgelöst hat, wird sie auch zum Mittel, das Julius die Suche nach der Quelle dieser „kosmologischen Verzerrung“ ermöglicht und weil jene sich auf einer Ebene außerhalb des diegetischen Universums befindet, impliziert die räumliche Bewegung der Hauptfigur ein Überschreiten der Grenzen zwischen den Stufen seiner Realität, zwischen den Ebenen seiner Erzählung und zwischen den Schichten seines Mediums. In „Topologie du terrain métaleptique“ wird gezeigt, dass in der Serie *Julius Corentin Acquefacques, prisonnier des rêves* die drei Systeme diegetischer Inhalt, narrative Organisation und grafische Anordnung jeweils eine Struktur von mehreren Ebenen aufweisen, die einander nicht unbedingt gegenseitig entsprechen. Zwei Beispiele veranschaulichen diese Aussage: mit dem Durchwandern

des Protagonisten der unterschiedlichen Erzählebenen nehmen diese, sobald sie einmal zum Handlungsschauplatz und als solcher zu Realzeichen in der Geschichte geworden sind, graphisch gesehen die Form eines diegetischen Elements an. Auch zeigt das Beispiel von zwei konsekutiven Panels aus *Le Processus*, dass dieselbe metaleptische Geste ontologisch absteigend und graphisch aufsteigend sein kann.

Die Instabilität bezüglich der Positionen der Erzählebenen spiegelt sich auch inhaltlich als Charakteristik des Handlungsraums wider, der Orte hervorbringt, die bezüglich ihrer Existenz und ihrer Lokalisierung ungewiss sind und von Pascal Krajewski als „Anatopien“ bezeichnet werden. Dieses Terrain lässt sich nach dem Grad der Entfernung zu Julius' städtischer Alltagswelt in Zonen einteilen, von denen die erste, „das (Große) Nichts“ („le Rien“ oder „le Grand Rien“), sich noch auf derselben Erzählebene befindet. Topologisch betrachtet ist sie jedoch das exakte Gegenteil zur überbevölkerten, vertikal ausgerichteten „Cité“; eine wüstenartige Leere, so weit, dass sie nichts anderes mehr darstellt als das Schwarz und Weiß der Materialität der graphischen Oberfläche und die, wie durch genaues Hinsehen kenntlich wird, aus allen möglichen Buchstabenkombinationen, nicht größer als Sandkörner, zusammengesetzt ist. Eine Ebene darüber ist die „inframonde“ angesiedelt, diejenige Zone, von der aus betrachtet die Diegese in ihrer graphischen Manifestation als auf einer Seite angeordnete Panels erscheint und die offenbart, dass die großen diegetischen Weiten nur vermeintlich solche, in Wirklichkeit aber nur eine Abfolge von durch den Rahmen limitierte Oberflächen sind. Dennoch ist die „inframonde“ nach den selben graphischen Prinzipien von sequenziellen gerahmten Bildfolgen dargestellt, die Annahme der Figur des Nachbarn Hilarion „Wir sind von den Panels befreit“ („Nous sommes libérés des cases“, *La 2,333e dimension*) ist also nur eine Illusion. Der „infra-rêve“ oder die „ultra-réalité“ ist diejenige Zone welche, außerhalb des Mediums gelegen, das diegetische Universum in seiner Materialität als Zeichnungen auf Papier zeigt. Sie weist eine photographische Oberflächentextur auf, der Julius, der von den Konditionen seines gezeichneten Mediums abhängig ist, nicht angehört und ist in Wirklichkeit nur das Simulakrum der extramedialen Ebene, welche die extrafiktionale empirische Welt wäre.

Im Comic erreichen die metaleptischen Überschreitungen dort den höchsten Grad an Metafiktionalität, wo sie die Materialität des Mediums miteinbeziehen und umso mehr noch dort, wo sie nicht nur die Oberflächenbeschaffenheit, sondern das Album als Objekt berühren. So werden im Unterkapitel „Un trou de matière, l'anti-case“ drei

Beispiele der Metalepse dargelegt, die das narratologische Postulat, demnach die Metalepse immer in innerfiktionales Phänomen ist und die Grenze zwischen Erzählung und empirischer Welt nicht überschritten werden kann, infrage stellen. Das fehlende Panel („anti-case“) aus *L'Origine* und die „zerrissenen“ Seiten aus *Le Décalage* ermöglichen, indem sie die Objektivität ihrer Alben ins Spiel bringen, das Eindringen einer vorherigen oder nachfolgenden diegetischen Erzählpassage in die Diegese selbst; ein Vorgang, der als solcher nur im Comic möglich ist. Indem die intradiegetischen Figuren die Möglichkeit erlangen, über die räumlichen und zeitlichen Grenzen hinaus zu sprechen, wird ein Synchronismus zwischen den asynchronen Seiten hergestellt, eine Eigenschaft, die sie normalerweise nur von einem extrafiktionalem Standpunkt aus haben. Die in die narrative Struktur und den Verlauf der Handlung eindringende plastische Realität des Comics lässt sich so in eine von außen kommende Geste rückübersetzen. Die Metalepse der stereoskopischen 3D-Brille in *La 2,333e dimension* stellt die umgekehrte transgressive Bewegung dar. Mit der Geste der Figur Dédé, die dem Leser oder der Leserin die Brille als plastisches Objekt überreicht, hat es Marc-Antoine Mathieu buchstäblich geschafft, die „Vierte Wand“ zwischen der fiktionalen und der realen Welt zu durchbrechen. Denn Adressat dieser metaleptischen Geste ist der oder die Leser_in nicht als implizite, sondern vielmehr als empirische Entität, die sie durch die komplementäre Geste des Aufsetzens vervollständigen muss, um die stereoskopischen Seiten in eine lesbare Erzählung zu verwandeln.

In diesem Sinne ist die Figur Julius Corentin Acquefacques nicht bloß Gefangener einer metareflexiven Traumerzählwelt, sondern zugleich deren Kafka'scher Landvermesser (den er phonetisch im Namen anklingen lässt); seinem „Ansturm gegen die Grenze“ (Kafka) der narrativen Ebenen und der graphischen Darstellung wohnt neben dem überwindenden auch ein generativer Moment inne: in der Metalepse erst verwirklicht der Comic seinen *genius medii* (Krajewski).

8. Remerciements

Avant tout, je tiens à adresser un chaleureux remerciement à la directrice de mon mémoire, Madame le Professeur Birgit Wagner, pour ses conseils inspirants, sa patience et son soutien pendant la rédaction de ce mémoire.

Je remercie également Émilie Dauptin, Donya Burguet et Aude Prévost pour les corrections et pour leurs mots encourageants, Katharina Kubin pour son soutien moral et mes parents pour leur support au cours de mes années d'études.

Enfin, je voudrais remercier Marc-Antoine Mathieu de m'avoir donné des indices bibliographiques sur son œuvre, qui m'ont été très précieux pour ce mémoire.