

FRANK WAGNER

« COMMENT LE SAIS-TU ? »

LA PARALEPSE, AUJOURD'HUI

Quelques remarques sur la paralepse

- §1 Après avoir élaboré une typologie des formules de focalisation, dans *Figures III*, Gérard Genette signalait la possibilité d'« altérations » – hypothèse qu'il justifiait ainsi :
- [...] un changement de focalisation, surtout s'il est isolé dans un contexte cohérent, peut aussi être analysé comme une infraction momentanée au code qui régit ce contexte, sans que l'existence de ce code soit pour autant mise en question [...] [;] je nommerai donc en général *altérations* ces infractions isolées, quand la cohérence d'ensemble demeure cependant assez forte pour que la notion de mode dominant reste pertinente (1972 : 211).
- §2 Et d'ajouter que les « deux types d'altération concevables consistent soit à donner moins d'information qu'il n'est en principe nécessaire, soit à en donner plus qu'il n'est en principe autorisé dans le code de focalisation qui régit l'ensemble » (1972 : 211). Le premier de ces deux cas de figure inversement symétriques était alors « baptisé » *paralipse*, le second, *paralepse*.
- §3 La définition de ces « altérations » nécessite quelques observations. Tout d'abord, comme Genette le signalera lui-même dès *Nouveau discours du récit*, pour mieux cerner ce qui se joue en la matière, il peut être utile de croiser *mode* et *voix* – plus précisément *relation de personne*. En effet, en régime fictionnel, alors que

[...] le narrateur hétérodiégétique n'est pas comptable de son information, [puisqu'] l'« omniscience » fait partie de son contrat [...], le narrateur homodiégétique, lui, est tenu de justifier (« Comment le sais-tu ? ») les informations qu'il donne sur les scènes d'où « il » était absent comme personnage, sur les pensées d'autrui, etc., et toute infraction à cette charge fait paralepse (1983 : 52)

- §4 – la différence essentielle entre les deux cas de figure résidant dans la dimension *préfocalisée* du (seul) récit homodiégétique.
- §5 J'ajouterais que les altérations que sont paralipses et paralepses doivent donc être déterminées non pas seulement par rapport au code modal, mais par rapport au code « voco-modal » dominant, en vertu de l'intrication¹, dans le récit de fiction, de ces activités : parler et percevoir – pour peu qu'un tel « code dominant » puisse être repéré et sa pérennité, établie ; hypothèse que déjouent certains récits contemporains, comme *La femme changée en bûche* de Marie NDiaye (1989) ou *La reprise* d'Alain Robbe-Grillet (2001).
- §6 En outre, la paralepse apparaît dotée d'un potentiel « transgressif » plus évident que la paralipse, du moins si l'on accepte de considérer le roman comme une machine à différer l'information, donc à produire du « suspense ». En effet, passer sous silence – le plus souvent de façon provisoire – une information dont le respect du code modal impliquerait la divulgation s'inscrit dans la logique dilatoire propre au genre, et constitue un efficace vecteur de tensivité narrative ; au lieu que délivrer des informations « excédentaires » contrevient à ladite logique, et risque de désamorcer la curiosité des lecteurs pour l'histoire. Voilà qui permet de comprendre la moindre fréquence des procédés paraleptiques dans le roman.
- §7 Sans doute cette rareté du phénomène explique-t-elle le nombre relativement faible de travaux qui y sont consacrés, jusque dans le champ des études contemporanéistes : fâcheuse lacune, toutefois, puisque l'excès de savoir peut, au même titre que sa rétention, assurer dans la littérature d'aujourd'hui la « pérennité » du soupçon – d'ordinaire associé à l'esthétique néo-romanesque. En termes d'effets, et en dépit de leur apparente opposition terme à terme, « savoir retenu et savoir manquant » (Fortier et Mercier, 2001) et savoir « en trop » peuvent ainsi paradoxalement se rejoindre. Afin de mieux cerner les implications épistémologiques du procédé, analysons donc brièvement quelques récits contemporains où la paralepse occupe une place de choix.

Quelques exemples de paralepses dans les récits contemporains

En relation homodiégétique (et régime fictionnel)

- §8 Ainsi, dans *Beau regard*, Patrick Roegiers ([1990] 2001²) se livre-t-il à une variation sur le regard physique et mental, où le procédé de la paralepse est systématisé, au point de constituer l'un des schèmes fondateurs du récit. L'histoire s'y limite pour l'essentiel à l'évocation par un narrateur extra-

homodiégétique d'un dîner, où sont rassemblés Ross, l'hôte, son épouse, son beau-fils et le couple Tripp – ainsi que le narrateur-personnage, qui rencontre les autres convives pour la première fois. Mais cette réduction de la *fabula* à la portion congrue est compensée par le déploiement de séquences paraleptiques, dont l'impossibilité constitutive finit par conférer au récit une dimension fantastique – encore accrue par l'imaginaire malsain, voire morbide qui s'y déploie. En effet, cantonné dans un mutisme obstiné à l'égard de ses commensaux, le narrateur-personnage, s'il scrute avec une acuité hypertrophiée les faits et gestes des convives, y ajoute la relation de scènes auxquelles il lui a été impossible d'assister, et dont il ne peut rien savoir. À titre d'exemple : Ross examinant ses selles sanguinolentes dans l'isolement des toilettes où il s'est brièvement retiré (*BR* : 29-33), Tripp touillant de l'index les rognures d'ongles méticuleusement entreposées par ses soins dans un petit pot en verre, à son domicile (*BR* : 44-45), etc.

§9 Or l'un des intérêts du récit réside précisément dans la tension qu'il instaure entre respect et levée de la restriction de champ impliquée par la relation de personne élue. Ainsi la plupart des scènes paraleptiques recèlent-elles divers modalisateurs, conformément aux usages de la narration homodiégétique préfocalisée, mais petit à petit, cette précaution est balayée par le déploiement d'un discours de plus en plus intensément assertif, comme par la charge fantasmagorique des représentations qu'il charrie. Le virtuel paraît donc graduellement tourner à l'actuel – au risque d'égarer un lecteur dès lors voué à la perplexité quant au degré de fiabilité des scènes qui lui sont rapportées³.

§10 Du moins pourrait-ce être durablement le cas si ces zones d'incertitude herméneutique n'étaient pas désambiguïsées par la mise en place d'un réseau métatextuel suffisamment dense pour sauvegarder la lisibilité du texte. En participent l'épigraphe⁴, et plusieurs passages auto-commentatifs spécifiant les tenants et aboutissants de cette entreprise de fantasmatisation (*BR* : 83-85, notamment) : « Qu'avais-je fait d'autre durant tout ce temps que sauter à pieds joints dans un rêve qui passait sous mes yeux ? » (*BR* : 85). Mais, si elles satisfont la soif de compréhension du lectorat, ces ressources ne désamorcent pas pour autant le sentiment d'inquiétante étrangeté suscité par les greffons paraleptiques. Ainsi, plutôt que d'une simple mise en crise délibérée de l'autorité narrative, le jeu virtuose sur les liens de la voix et du mode qui informe *Beau regard* paraît relever d'une célébration littéraire de la pulsion scopique – assimilant désir de *voir* et de *savoir*. Par là même, le récit de Roegiers atteint une dimension métalectorale, puisque l'un des principaux vecteurs de l'activité lectrice réside précisément dans la *libido sciendi*. Dans ce texte de 1990, la pérennité du soupçon s'accompagne donc en quelque sorte de son déplacement ou de son dépassement, puisque le « scripturalisme » cher aux « nouveaux romanciers » est complété ou prolongé par une dialectisation oblique de certaines des composantes psychiques qui fondent la relation d'écriture-lecture.

§11 Ce « changement dans la continuité » trouve confirmation dans *Fuir* (2005) et *La vérité sur Marie* (2009)⁵ de Jean-Philippe Toussaint. Ces récits sont également assumés par un narrateur extra-homodiégétique, et respectent

majoritairement les implications restrictives de ce choix vocal en matière de point de vue. Et c'est précisément sur le fonds constitué par un tel code modal dominant que surviennent les paralepses, d'autant plus surprenantes que le récit paraissait jusque-là se développer dans le respect d'une logique globalement réaliste. Dans *Fuir*, le narrateur-personnage relate ainsi avec un luxe de détails étonnant une scène (*F* : 148-151) à laquelle il lui a été impossible d'assister, puisqu'il se trouvait à bord d'un bateau à destination de l'endroit où elle s'est déroulée : Marie accompagnant à cheval le corbillard conduisant la dépouille de son père sur le lieu de ses obsèques. La tension repérée chez Roegiers est de nouveau à l'œuvre : certes, les modalités d'introduction de la paralepse tendent à en atténuer le potentiel irréaliste, en présentant les pages suivantes comme affabulation : « [...] je parvins à *imaginer* comment avait pu germer dans son esprit l'idée extravagante de venir à l'enterrement de son père en tenue d'équitation » (*F* : 148, je souligne). Mais, dès la phrase suivante, énoncé dûment modalisé et assertion dépourvue de nuances s'enchaînent au risque de la contradiction (« Elle *avait dû* se lever à l'aube, Marie *s'était levée* à l'aube [...] » [*F* : 148, je souligne]), avant que la séquence se déploie sans la moindre modalisation, aux temps de l'indicatif passé, et intègre en outre des bribes de focalisation interne sur le personnage féminin. La force des représentations, conséquence des propriétés mêmes de leur textualisation, risque alors d'occulter aux yeux des lecteurs la discrète modalisation inaugurale : en ce sens, il y aurait donc bien paralepse, c'est-à-dire excès d'information révélant (en creux) une impossibilité cognitive aux allures de scandale logique – du moins jusqu'à sa résorption par une activité herméneutique, incombant aux lecteurs.

§12 En revanche, dans *La vérité sur Marie*, l'effet disruptif de paralepses similaires dans leur principe (*VM* : 161-163, notamment) fait l'objet d'une neutralisation rétroactive, à la faveur de commentaires métatextuels aux accents d'art poétique :

[...] même si j'étais moi-même absent des scènes qui se déroulaient derrière mes yeux fermés, si je n'en étais pas partie prenante, même si je n'apparaissais pas physiquement parmi les autres figures, je me savais intimement présent, non seulement en tant que source unique de l'invention en cours, mais au sein même de chacun des personnages, avec qui des liens internes m'unissaient, des liens enfouis, privés, secrets, inavouables – car j'étais autant moi-même que chacun d'eux (*VM* : 166-167)⁶.

§13 Les altérations du code modal dominant que sont les paralepses se voient ainsi réintégrées dans une cohérence d'un autre ordre, grâce à cette profession de foi *perspectiviste*, qui dissipe par surcroît les éventuelles zones d'ombre du titre : « la vérité sur Marie » n'est autre que la vérité romanesque, « une vérité proche de l'invention, ou jumelle du mensonge, la vérité idéale » (*VM* : 166). Chez Toussaint, la paralepse, dotée d'une dimension phénoménologique, apparaît dès lors comme l'instrument privilégié d'une défense et illustration des pouvoirs « cognitifs » particuliers de la fiction littéraire – valorisant le *punctum* au détriment du *studium* –, c'est-à-dire également comme le principe actif d'une relance du soupçon, qui est aussi renouvellement.

En relation hétérodiégétique (aux marges de la fiction)

- §14 Or cette fonction de la paralepse informe également certaines narrations hétérodiégétiques contemporaines, se déployant sur la frontière censée séparer fiction et non-fiction – en particulier récits de faits divers et biofictions. *L'adversaire* d'Emmanuel Carrère (2000) constituerait un bon exemple du premier cas de figure : en dépit d'une relative instabilité de la relation de personne, ce récit consiste majoritairement en l'évocation rétrospective à la troisième personne des événements authentiques de « L'affaire Romand », et ménage une place importante aux focalisations internes sur Jean-Claude Romand lui-même, dont pensées et sentiments nous sont ainsi paradoxalement rapportés. Mais Carrère prend grand soin de désamorcer le scandale que pourrait représenter cette impossible plongée dans la psyché d'une *personne*, en multipliant les séquences métatextuelles à valeur programmatique – conformément au projet exposé dans le *Prière d'insérer* : « raconter précisément », « imaginer », « comprendre ». L'excès informatif consubstantiel à la paralepse témoignerait alors des pouvoirs heuristiques de l'écriture, oeuvrant à la construction d'un « savoir » d'un autre ordre, fondé sur l'empathie créatrice.
- §15 Sur un mode beaucoup plus ludique, cette problématique est également à l'œuvre dans les trois biofictions de Jean Echenoz : *Ravel* (2006), *Courir* (2008), et *Des éclairs* (2010). Si ces textes évoquent respectivement une partie de la vie des personnes réelles que furent Maurice Ravel, Emil Zatopek et Nikola Tesla, ils n'en sont pas moins publiés sous l'étiquette générique « roman » ; et c'est bien la tension instituée entre ces horizons d'attente d'ordinaire perçus comme incompatibles qui fait le sel de l'entreprise – où la paralepse occupe une place de choix. En effet, même si Echenoz s'est à l'évidence livré à un considérable travail d'information préalable, dans chacun de ses récits la strate de l'archive est régulièrement (et ironiquement) débordée : par exemple, chaque fois – ou presque – que se déploie un dialogue au discours direct de quelque ampleur, qu'une scène est rapportée avec un luxe de détails suspect, ou plus encore que le narrateur hétérodiégétique dévoile telle pensée, tel sentiment ou telle sensation de Ravel, Zatopek ou Tesla, dont nul archiviste n'a pu conserver la trace, faute d'y avoir jamais eu accès.
- §16 Or si, en l'occurrence, le traitement de la paralepse apparaît remarquable, c'est qu'il fait l'économie de toute légitimation métatextuelle. En l'absence du moindre discours d'escorte didactique, c'est donc au lecteur qu'il appartient de repérer ces îlots de savoir excédentaire, où l'on peut voir autant de clins d'œil paraleptiques, discrètement dénudants. Car, par-delà la connivence ludique dont elles permettent de jeter les bases, ces récurrentes paralepses engagent une réflexion en acte sur l'écriture littéraire. Certes, l'entreprise biofictionnelle d'Echenoz paraît confirmer l'idée valérienne que tout ce qui s'écrit est fictif, et redonne toute son importance à la question de la médiation langagière, plus, scripturale, dans notre rapport au monde et à ceux qui y vivent. Mais, différence notable, au ton assertif, sinon dogmatique, de l'auteur d'*Ego scriptor* se substitue dans *Ravel*, *Courir* et *Des éclairs* un *questionnement indirect* (donc ambigu) de portée plus

générale, dont la saisie incombe au lecteur, sur la fiction, ses limites, ses hypothétiques propriétés et ses capacités heuristiques. Sans doute la paralepse n'est-elle ici qu'un procédé parmi bien d'autres, mais non des moindres, en raison même de sa valeur d'*indice* ; puisque la question qu'elle induit (« comment le sais-tu ? ») recèle en germes sa propre réponse : « parce que je l'invente ».

§17 À l'issue de ce hâtif survol, en relation homo- ou hétérodiégétique, en régime fictionnel ou semi-fictionnel, telle semble bien, de nos jours, la fonction principale de cet *excès d'information* qui a nom *paralepse* : favoriser par l'absurde – au prix d'une inquiétude portée sur la fiabilité de l'instance narrative –, avec (le plus souvent) ou sans (plus rarement) le secours de commentaires métatextuels à fonction désambiguïsante, une réflexion *in actu* sur l'écriture littéraire et ses pouvoirs. Au gré des usages qui en sont faits, le procédé paraît en effet avoir partie liée avec la phénoménologie, en raison du paradoxal perspectivisme dont il témoigne, ou avec l'anthropologie de la fiction, en raison des capacités de modélisation qu'il contribue à révéler. En ce sens, au même titre que la paralipse, et en dépit de sa rareté, la paralepse peut tenir sa partie dans l'insistance, sous des formes biaisées et renouvelées, du soupçon dans les littératures narratives d'aujourd'hui.

NOTES

1. Certes relative : il ne s'agit pas de *confondre* mode et voix ; mais l'étude de leurs rapports semble indispensable à qui souhaite analyser la régulation de l'information narrative dans le récit de fiction.
2. Désormais, les renvois à cet ouvrage seront signalés par la mention *BR*, suivie du numéro de la page.
3. En dépit de la présence ponctuelle de modalisations, l'emploi du terme « paralepse » paraît donc en définitive licite.
4. « Voir, c'est fermer les yeux. / Wols »
5. Désormais, les renvois à ces deux ouvrages seront signalés respectivement par les mentions *F* et *VM*, suivies du numéro de la page.
6. Voir aussi les pages 165-166.

BIBLIOGRAPHIE

- CARRÈRE, Emmanuel (2000), *L'adversaire*, Paris, P.O.L.
ECHENOZ, Jean (2006), *Ravel*, Paris, Éditions de Minuit.
ECHENOZ, Jean (2008), *Courir*, Paris, Éditions de Minuit.

ECHENOZ, Jean (2010), *Des éclairs*, Paris, Éditions de Minuit.

FORTIER, Frances, et Andrée MERCIER (2001), « Savoir retenu et savoir manquant », *Cahiers de narratologie*, n° 10, p. 445-460.

GENETTE, Gérard (1972), *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil (Poétique).

GENETTE, Gérard (1983), *Nouveau discours du récit*, Paris, Éditions du Seuil (Poétique).

NDIAYE, Marie (1989), *La femme changée en bûche*, Paris, Éditions de Minuit.

ROBBE-GRILLET, Alain (2001), *La reprise*, Paris, Éditions de Minuit.

ROEGIERS, Patrick ([1990] 2000), *Beau regard*, Paris, Éditions du Seuil (Points roman).

TOUSSAINT, Jean-Philippe (2005), *Fuir*, Paris, Éditions de Minuit.

TOUSSAINT, Jean-Philippe (2009), *La vérité sur Marie*, Paris, Éditions de Minuit.

NOTICE BIOBIBLIOGRAPHIQUE

[Frank Wagner](#) est maître de conférences à l'Université Rennes 2. Il est membre du comité de rédaction de la revue *Vox-Poetica*, et codirecteur de la collection *ThéoCrit'*. Ses travaux portent sur la théorie de la littérature (poétique, théorie de la lecture, de la fiction) et la littérature narrative du second XX^e siècle et de l'extrême contemporain. Il a publié environ 70 articles et communications dans *Poétique*, *Protée*, *Narratologie*, *Études littéraires*, *La Revue des lettres modernes*, *Roman 20-50...* Il a en outre dirigé, aux Presses universitaires de Rennes, deux volumes, respectivement intitulés *Lectures de Julien Gracq* (2007) et *Lectures de Robbe-Grillet* (2010).

POUR CITER CET ARTICLE :

Frank Wagner (2013), « Comment le sais-tu ? ». La paralepse, aujourd'hui », dans *temps zéro*, « incursion » du 22 avril 2013, [en ligne]. URL : <http://tempszero.contemporain.info/document877> [Site consulté le 22 avril 2013].

RÉSUMÉ

À partir des définitions genettiennes de la *paralepse* (excès d'informations par rapport au code modal dominant), il s'agit de cerner les usages et les fonctions du procédé dans la littérature narrative d'aujourd'hui, en relation homo- ou hétérodiégétique, en régime fictionnel ou semi-fictionnel. Des exemples prélevés dans divers récits contemporains (de Roegiers, Toussaint, Carrère, Echenoz) permettent de constater que la *paralepse* assure un renouvellement du soupçon à l'époque actuelle, en jouant un rôle de révélateur épistémologique. En effet, ce procédé narratif paradoxal engage une réflexion en acte sur la fiction, son perspectivisme, ses capacités de modélisation, et ses pouvoirs heuristiques.

*Based upon Gerard Genette's definitions of *paralepsis*, (information exceeding that normally offered by the dominant mode of narrative focalisation), this article seeks to outline the uses and functions of the device in contemporary narrative literature, through its homo and heterodiegetic positioning in both fictional and semi-fictional texts. Examples taken from a variety of contemporary stories (Roegiers, Toussaint, Carrère, Echenoz) allow us to see that *paralepsis* plays a role of epistemological indicator, facilitating a contemporary renewal of suspicion (le soupçon) concerning narration. In fact, this paradoxical narrative device brings about a reflection upon fiction, its perspectivism, its modelling capabilities and heuristic capacities.*