

Le Jeu de l'ange. Étude du Passage des anges d'Odilon-Jean Périer à travers les procédés métaleptiques

Auteur : Riffart, Valériane

Promoteur(s) : Demoulin, Laurent

Faculté : Faculté de Philosophie et Lettres

Diplôme : Master en langues et lettres françaises et romanes, orientation générale, à finalité approfondie

Année académique : 2018-2019

URI/URL : <http://hdl.handle.net/2268.2/7940>

Avertissement à l'attention des usagers :

Tous les documents placés en accès ouvert sur le site le site MatheO sont protégés par le droit d'auteur. Conformément aux principes énoncés par la "Budapest Open Access Initiative"(BOAI, 2002), l'utilisateur du site peut lire, télécharger, copier, transmettre, imprimer, chercher ou faire un lien vers le texte intégral de ces documents, les disséquer pour les indexer, s'en servir de données pour un logiciel, ou s'en servir à toute autre fin légale (ou prévue par la réglementation relative au droit d'auteur). Toute utilisation du document à des fins commerciales est strictement interdite.

Par ailleurs, l'utilisateur s'engage à respecter les droits moraux de l'auteur, principalement le droit à l'intégrité de l'oeuvre et le droit de paternité et ce dans toute utilisation que l'utilisateur entreprend. Ainsi, à titre d'exemple, lorsqu'il reproduira un document par extrait ou dans son intégralité, l'utilisateur citera de manière complète les sources telles que mentionnées ci-dessus. Toute utilisation non explicitement autorisée ci-avant (telle que par exemple, la modification du document ou son résumé) nécessite l'autorisation préalable et expresse des auteurs ou de leurs ayants droit.



UNIVERSITÉ DE LIÈGE - FACULTÉ DE PHILOSOPHIE ET LETTRES
ANNÉE ACADÉMIQUE 2018-2019

LE JEU DE L'ANGE

ÉTUDE DU *PASSAGE DES ANGES* D'ODILON-JEAN PÉRIER À TRAVERS LES PROCÉDÉS MÉTALEPTIQUES

Travail de fin d'études réalisé par Valériane RIFFLART,
en vue de l'obtention du grade de Master en langues et lettres françaises et romanes,
à finalité approfondie

Directeur du mémoire

M. Laurent DEMOULIN

Membres du jury

M. Jean-Pierre BERTRAND

M. Gérard PURNELLE

REMERCIEMENTS

Je tiens tout d'abord à exprimer ma reconnaissance à M. Laurent Demoulin pour la confiance qu'il m'a accordée dans la réalisation de mes recherches, ainsi que pour ses remarques éclairantes.

Je souhaite également remercier mes amis
de leur soutien sans faille
tout au long de cette expérience.

Toute ma gratitude se porte enfin vers ma famille,
dont l'amour et la présence
ont été particulièrement précieux.

Introduction

En janvier 1926, un jeune auteur belge voit son unique roman, intitulé « Le passage des anges », paraître aux éditions Gallimard. Il s'agit d'Odilon-Jean Périer, qui à l'époque a déjà saisi l'occasion de prendre part à la vie littéraire : il publie dans les *Signaux de France et de Belgique*, il anime le *Disque vert* aux côtés de Franz Hellens, et il est l'auteur de plusieurs recueils de poèmes, lesquels seront également édités par la maison Gallimard, cette fois en 1952¹. Le jeune bruxellois trouvera malheureusement la mort deux ans seulement après la parution de son roman, mais il demeurera dans les mémoires comme l'un des acteurs majeurs de la scène littéraire belge des années vingt, et pas seulement : « Périer est unique dans notre patrimoine littéraire, celui des littératures de langue française, il est unique dans l'histoire de la poésie française, il est singulier dans la littérature et la poésie belges² ».

Contrairement à son œuvre poétique, *Le passage des anges* n'a fait l'objet d'aucune étude qui lui soit spécifiquement consacrée. Or, à l'image de sa poésie, le roman de Périer se distingue notamment par l'élégance du style et par une réflexion tantôt subtile, tantôt évidente, au sujet de la poésie, allant de la recherche de l'inspiration à l'acte de création. Toutefois, la création d'ordre romanesque est également questionnée dans *Le passage*, autant dans sa réalisation que dans le degré de réalité dont elle peut jouir. De nombreuses métalepses sont d'ailleurs à l'œuvre dans le roman, et elles transgressent, par définition³, les différents niveaux narratifs. Il s'avère en outre que celles-ci sont à l'origine de la complexité du roman, lequel s'éloigne fortement du genre romanesque classique.

Dans la présente étude, il s'agira de réaliser une analyse se voulant pointilleuse du *Passage des anges* d'Odilon-Jean Périer. Pour ce faire, et dans un premier temps, il sera nécessaire de reproduire de façon synthétique, mais tout de même linéaire, le cadre narratif de l'œuvre : une connaissance complète de celle-ci et de sa chronologie est en effet indispensable à l'analyse des procédés métaleptiques. De plus, cette entreprise sera l'occasion de pointer d'éventuels traits caractéristiques du récit, ainsi que de relever et de commenter les diverses métalepses dans leur fonctionnement au sein de l'ensemble du texte.

¹ GUYAUX (André), « Avant-propos », *Textyles* [En ligne], 25 | 2004, pp. 7-8, mis en ligne le 08 juin 2012, consulté le 19 octobre 2018. URL : <https://journals.openedition.org/textyles/461>

² GUYAUX (André), *op. cit.*, pp. 7-8.

³ PIER (John) et SCHAEFFER (Jean-Marie), *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*, Paris, École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2005, p. 11.

C'est alors seulement dans un deuxième temps que l'on s'attachera à fournir une analyse poussée des métalepses abordées dans notre premier chapitre ; notons cependant que parmi celles-ci, certaines ne seront pas évoquées en raison de leur faible influence sur le récit. Ce deuxième chapitre débutera par la présentation des outils théoriques qui donneront la solidité et la structure nécessaires à l'analyse. À partir de ce stade de l'étude, nous ferons aussi le choix de distinguer entre certains procédés métaleptiques et réflexifs, dans un souci de précision et de clarté. Ensuite, l'analyse sera réalisée en deux étapes : la première consistera à étudier les moyens par lesquels fonctionnent ces procédés, ce qui permettra, dans la seconde étape, d'étudier les effets de ceux-ci, alors classés selon leur nature. Quelques éléments provenant des ouvrages théoriques exposés au préalable permettront d'enrichir et de soutenir l'analyse lorsque cela s'avèrera utile, mais l'on évitera d'alourdir nos propos d'un excès d'éléments théoriques.

Dans un troisième temps, on s'intéressera au rôle du lecteur accordé par Périier à travers le récit, en s'éclairant de l'article *Narrataire et lecteur : deux instances autonomes*⁴ de Christine Montalbetti.

Dans un quatrième et dernier temps, l'ange se trouvera au cœur de notre réflexion : les chapitres précédents auront en effet dévoilé l'ampleur de son importance dans l'ensemble du roman, et dans son rapport à Périier en tant qu'auteur et poète⁵.

Enfin, il convient de préciser que les extraits faisant l'objet d'une analyse seront reproduits dans le corps du texte en vue de faciliter la compréhension. Aussi, certains de ces passages nécessiteront d'être à nouveau cités, mais leur référencement ne sera alors pas répété.

⁴ MONTALBETTI (Christine), « Narrataire et lecteur : deux instances autonomes », *Cahiers de Narratologie* [En ligne], 11 | 2004, mis en ligne le 01 janvier 2004, consulté le 14 juillet 2019. URL : <http://journals.openedition.org/narratologie/13>

⁵ Nous verrons que de nombreux poèmes sont insérés dans *Le passage des anges*.

1. Cadre narratif et examen des métalepses

Chapitre premier (Pour créer l'atmosphère)

*La ville inquiète*⁶

Alors que le récit à proprement parler du *Passage des Anges* n'a pas encore débuté, une parenthèse apporte d'emblée un commentaire sur l'acte d'écriture du roman. Succédant à l'annonce du premier chapitre, mais précédant le nom de celui-ci, elle donne une explication du rôle narratif de cette première partie du roman. L'*atmosphère* de cette dernière, autrement dit le type d'univers que proposera le récit, est exposée comme le fruit d'une invention.

Il y est question d'une ville inconnue. Le retour de la chaleur semble étonner chaque habitant. Des sourires se dessinent sur les visages, l'atmosphère a changé, la ville est dans l'expectative. Des présages commencent à apparaître, plus étranges et poétiques les uns que les autres. C'est alors que les Étrangers⁷ arrivent sur la ville. Ce sont des anges, les hommes en parlent peu et leur existence est presque secrète. Une simple rencontre avec l'un d'entre eux produit des miracles, comme le retour de la santé ou la liberté, l'amour, la poésie. Même les philosophes finissent par être atteints malgré eux d'un désir grandissant. Mais rapidement, les anges voient leur essence divine disparaître au contact de cet univers terrestre. Des psychiatres achèvent de ramener ces étranges personnages à la raison.

Cependant, la ville a tout de même subi une transformation : elle a connu la fantaisie, l'amusement, le surnaturel. Les hommes sains d'esprit se trouvant au pouvoir entreprennent alors un retour à la normale et au bon sens ; ils ridiculisent toute sorte d'emportement joyeux.

Cette première partie du récit est assumée par une instance narrative qui se présente sous la forme d'un narrateur extradiégétique omniscient⁸. Celui-ci connaît le passé de la ville qu'il décrit (« Il n'y avait pas eu de Printemps⁹ »), et quitte l'indicatif imparfait pour le passé simple lorsqu'il s'agit de signifier les changements qui s'opèrent en son sein.

⁶ La division en chapitre dans cette partie du travail est calquée sur celle du *Passage des anges*, tout comme les noms donnés à ces différents chapitres.

⁷ Plusieurs termes prennent la majuscule en certains endroits du récit. Nous reproduirons cet emploi afin de rester au plus proche du texte.

⁸ GENETTE (Gérard), *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, pp. 206-210 ; 225-240.

⁹ PÉRIER (Odilon-Jean), *Le passage des anges*, Bordeaux, Finitude, 2007, p.7.

Chapitre deuxième

Miracle

C'est l'arrivée de l'automne, qui se traduit par une fatigue morne pesant sur la ville. La terreur conduite par les hommes de bon sens a porté ses fruits. L'hiver est très attendu par ceux-ci, car il amènera le calme.

Les savants triomphants traversent la ville pour célébrer leur victoire, mais ils rencontrent en banlieue un parc ayant mystérieusement résisté à leur travail de sape. Il est rempli de nature, et semble tout droit sorti du printemps, autant dire d'un autre monde. Trois anges sans ailes émergent de celui-ci. Le plus imposant d'entre eux se nomme Alpha. Il présente ses frères, Michel et Misère, et annonce aux citadins qu'il aura quelque chose à leur apprendre.

Le chapitre se termine par un poème aux multiples adresses :

Trois anges marchent sur la terre
Et nous regardent dans les yeux.
Danse, aventure élémentaire,
Que peut-on désirer de mieux ?

Bien habillés, sans cris, sans ailes,
Sont-ils plus discrets qu'il ne faut ?
— Reconnaissez des mains si belles,
Cette grandeur dans le repos...

— Des anges sont entre les hommes
Qui ose dire : peu m'importe ?
— (Cache les rêves qu'on te donne
Et le nom d'ange que tu portes.¹⁰)

Au deuxième vers, il est difficile de savoir qui désigne le *nous*, qui inclut forcément un *je* et un *tu*, ou un *vous*. En raison de la narration omnisciente qui caractérisait le roman jusque-là, le *je* énonciateur ne peut vraisemblablement pas avoir pour référent un narrateur qui se révélerait être en fait intradiégétique. Son seul référent plausible est l'auteur du roman lui-même, ce qui consiste alors en une métalepse, mais légère, en ce sens qu'elle ne perturbe pas outre mesure le contrat fictionnel, le référent du *je* implicite n'étant pas explicité comme l'entité à l'origine de l'existence de la fiction.

¹⁰ PÉRIER, *op. cit.*, p. 19.

Quant à la deuxième entité appelée par le *nous*, partageant la découverte des anges avec le *je*, elle pourrait correspondre aux habitants de la ville. Ils entreraient ainsi en relation avec l'auteur, ce qui consisterait en une autre métalepse. En analysant cette possibilité de plus près, deux scénarios se profilent : les anges sortiraient du niveau intradiégétique pour pénétrer dans le niveau extradiegétique et entrer en contact avec l'auteur via leur regard, créant ainsi une métalepse de type ascendante, ou alors l'auteur intégrerait le niveau intradiégétique, auquel cas la métalepse serait descendante. Cependant, un autre référent appelé par le *nous* est possible : la figure du lecteur. De la même façon que les métalepses évoquées précédemment, celle du lecteur pourrait être de type ascendante, ou descendante.

L'ambiguïté référentielle se poursuit dans le reste du poème, un certain mystère planant alors autour de celui-ci. À la deuxième strophe, le *vous* appelé par l'impératif « reconnaissez » peut ainsi référer aux citoyens, ou au lecteur s'il s'agit d'un *vous* de politesse¹¹.

Aux deux derniers vers de la troisième strophe, le tutoiement écarte la possibilité d'une énième adresse au lecteur. De ce fait, le nouveau référent ne semble pouvoir être qu'un ange, dont il porte d'ailleurs le nom (« le nom d'ange que tu portes »). Le *je* implicite correspondant à la figure de l'auteur, une nouvelle métalepse est alors à l'œuvre, toujours sans qu'il soit possible de trancher entre une métalepse ascendante ou descendante. L'auteur suggère à l'ange de garder secrets son nom et ses rêves, qu'il protège déjà lui-même par la dissimulation de cet avertissement derrière des parenthèses. Etant donné qu'il incitait quelques vers plus haut les habitants de la ville ou le lecteur à reconnaître la nature angélique de ces nouveaux arrivants, il est illogique qu'il conseille ensuite à l'ange de dissimuler cette nature aux mêmes personnes à qui il vient de la dévoiler. L'hypothèse la plus plausible semble ainsi être celle selon laquelle ces vers sont adressés au lecteur, tandis que le conseil donné entre parenthèses à l'ange est exprimé à l'égard des citoyens.

Il faut aussi noter que jusqu'à présent, lors de la description de la ville et de ses habitants, les temps utilisés étaient ceux de l'indicatif imparfait et de l'indicatif passé simple. Au sein du poème par contre, ce sont les indicatif et impératif présents qui sont de mise. Il s'avère en fait que ce poème marque un tournant concernant les temps utilisés au sein du roman : à partir de celui-ci, le récit sera tantôt narré à l'indicatif imparfait et l'indicatif passé simple, tantôt à l'indicatif présent.

¹¹ Dans le reste du roman, le lecteur est toujours présenté au singulier, et l'instance narrative s'adresse à lui par le *vous* de politesse.

Pour ce qui est des autres poèmes insérés dans le corps du texte, c'est par contre toujours l'indicatif présent qui est de mise. Le poème de ce chapitre deuxième est en définitive un lieu d'échange entre les différents niveaux narratifs, et il s'apparente moins à un basculement brusque qu'à une passerelle discrète entre ceux-ci. Quant à savoir si la figure de l'auteur et du lecteur entrent dans l'univers intradiégétique ou si ce sont les anges qui sortent de ce même niveau narratif, l'analyse au deuxième chapitre de notre étude permettra d'élucider la question.

Chapitre troisième

Alpha, Michel, Misère

En plus de n'avoir pas d'ailes, ces anges sont aussi dépourvus d'auréole, tout aussi inutile pour de « vrais anges¹² ». Habituellement, il n'est nul besoin dans une fiction d'explicitier la véracité de l'existence des personnages de la diégèse. Cette qualification vient-elle alors compenser la réalité jusque-là peu évidente des anges au sein du récit ? Il faut en effet noter l'ambiguïté du statut des anges parmi les autres personnages. Leur apparition est présentée comme surnaturelle, miraculeuse : « tout le monde avait vu des anges, mais personne n'en croyait les yeux de son voisin¹³ », « Debout dans un peu de lumière... Le premier [*ange*] [...] ¹⁴ ». Il pourrait sembler que ces anges sont le fruit de l'imagination des citoyens : « Les anges (ils ne portaient point d'ailes mais on les sentait d'une essence très pure et aérienne) [...] ». Au vu de ces éléments, affirmer la conformité de ces anges avec la réalité¹⁵ construite par le récit n'était finalement pas superflu. Le passage suivant, qui arrive juste après dans le récit, consiste en une nouvelle métalepse :

Dans un décor de mélodrame (les maisons et les arbres truqués, la danse solennelle des nuages) — comme sur une phrase de musique s'avance un chœur bien composé — dans la ville que j'ai créée pour qu'ils s'y amusent, Misère, Michel et Alpha avancent de front, du même pas¹⁶.

Les premières lignes de ce troisième chapitre donnent à voir pour la première fois un *je* énonciateur, lequel est sujet d'une phrase mettant en scène l'acte de production du récit : « dans la ville que j'ai créée ». Il renvoie donc à l'auteur du roman en présence, Odilon-Jean Périer.

¹² PÉRIER, *op. cit.*, p. 21.

¹³ *Ibid.*, p. 10.

¹⁴ *Ibid.*, p. 18.

¹⁵ CNRTL [en ligne]. URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/réalité>

¹⁶ PÉRIER, *op. cit.*, p. 21.

La ville présentée dans les chapitres précédents comme réelle selon le contrat fictionnel est ramenée à son statut de pure invention par l'auteur de la fiction : il y a rupture dudit contrat. Elle est d'abord assimilée à un « décor de mélodrame » dont quelques éléments sont donnés dans une parenthèse explicative. Le caractère factice et théâtral qu'implique un décor y est ironiquement exposé. Rien ne sert de croire au solennel : il n'est ici que trompeur et fabriqué. Périer compare de la sorte sa position d'auteur de roman à celle d'un metteur en scène. Ensuite, la ville est comparée à « une phrase de musique » : c'est cette fois le statut de création artistique qui unit les deux éléments de la comparaison. La ville créée par Périer est pensée dans les moindres détails ; tout comme une phrase de musique s'inscrit dans un morceau de musique et fournit les éléments nécessaires à la réalisation prévue par le compositeur pour cette partie du morceau, la ville appartient au roman et elle détient les éléments essentiels à une réalisation du début du récit tel que Périer l'a imaginé. Dans cet ensemble, les anges apparaissent comme « un chœur bien composé », c'est-à-dire qu'ils sont la voix du roman, et qu'ils suivent le récit prévu par Périer lors de leur arrivée dans cette ville. Il n'est cependant question que d'une seule phrase de musique, laquelle s'apparente alors au début du roman, qui consiste à poser le décor avant l'apparition des anges. Le rôle créateur de Périer tel qu'il le présente dans cette métalepse se résume ainsi à donner le ton : il fournit aux anges un cadre dans lequel ils pourront évoluer à leur guise. Ce sont donc ces derniers qui créent la majeure partie du roman. Ce parallèle entre le roman et un morceau de musique est d'ailleurs perceptible en d'autres endroits du roman. Ces autres évocations seront analysées lors de leur apparition.

La raison pour laquelle la ville a été créée est quant à elle dévoilée : c'est « pour qu'ils s'y amusent » que l'auteur a conçu ce décor. Ainsi, le roman sera le résultat d'un jeu dont il est d'ailleurs fait mention plusieurs fois dans le récit¹⁷. Dans ce même chapitre à la page vingt-trois, Alpha l'évoque pour la première fois : « Beaucoup à faire, beaucoup à essayer ici [dans cette ville] ... — Ou s'il était plus amusant de se servir sans qu'ils le sachent de nos petits amis mortels à des fins absurdes, divines ? ... ». Le jeu de l'ange ainsi énoncé pourrait consister à manipuler les mortels dans un but absurde et divin. La direction donnée par Alpha au roman est donc à la fois incertaine, ambiguë et mystérieuse : incertaine en ce qu'il n'a pas encore arrêté son choix, ambiguë par cette cohabitation de l'absurde et du divin, et mystérieuse par la simple mention de *fins*, dont seule la nature est connue.

¹⁷ Celles-ci seront analysées lors de leur apparition dans le récit.

La métalepse à l'œuvre dans ces lignes nie le réel supposé par la fiction, de sorte qu'Alpha, Michel et Misère apparaissent, eux, comme bien réels. Ils appartiennent à une réalité humaine qui dépasse celle qui est construite dans la diégèse. Il semblerait alors que leur qualification de *vrais anges* à la phrase précédant la figure vaille pour la réalité extradiégétique, et non intradiégétique comme il était logique de le supposer avant la métalepse.

Une fois l'existence des anges ainsi que leur libre arbitre assurés, la vision qu'il faut désormais avoir d'eux est explicite : ce ne sont pas des apparitions miraculeuses (« Il n'est plus question de miracles¹⁸ »), mais bien de « jeunes hommes [qui] se promènent, parlent clairement ». L'utilisation de l'indicatif présent participe de l'impression de réel, signifiant au lecteur que ce qui suit est véritable et se déroule en même temps que la narration opérée par Périer, qui observe Alpha, Michel et Misère évoluer.

Dans ce chapitre troisième, Alpha discute avec ses frères. Il se réjouit des aventures que la ville peut accueillir, ainsi que de ce qu'ils vont pouvoir accomplir avec les hommes. Misère annonce à ses semblables qu'il les quitte pour se plonger entièrement dans la foule des hommes, dans « cette humanité écœurante¹⁹ ». Il aperçoit justement des hommes de lettres et les rejoint dans un bar. À l'intérieur, il assiste à l'ovation d'une femme prénommée Christine, et s'évanouit à la vue de cette dernière. Alpha et Michel quant à eux rencontrent sur leur chemin « le Temple des Politiques²⁰ ». Dans celui-ci, un homme s'adresse à la foule en criant. Alpha prend part à ce discours et pénètre dans le bâtiment, laissant Michel seul. Celui-ci s'ennuie, s'assoit par hasard sur un banc aux côtés d'une jeune fille, et s'endort sur son épaule.

Chapitre quatrième

Couleur-de-terre

Le chapitre débute par une description de la ville et des signes de vie qu'on y observe. Une phrase en particulier vient discrètement rappeler que tous ces éléments sont articulés volontairement : « Ces bruits [d'un coq, d'une voiture, du vent dans un arbre] arrivaient à leur tour, réglés, précis, intelligents, comme dans une comédie italienne²¹ ».

¹⁸ PÉRIER, *op. cit.*, p. 21.

¹⁹ *Ibid.*, p. 25.

²⁰ *Ibid.*, p. 28.

²¹ *Ibid.*, p. 31.

Il s'agit là d'une représentation du caractère orchestré des éléments composant la ville : ils sont les instruments de la comédie italienne qu'est le roman. Ce dernier, apparenté au chapitre précédent à un mélodrame, conserve son caractère joué, non seulement au sens de mise en scène mais aussi au sens de jeu. Cependant, la définition même du nouveau comparant rappelle que le roman accueille la performance des anges jouissant d'un libre arbitre : « Genre comique dont les personnages traditionnels se livrent à toutes sortes d'improvisations à partir d'un thème préétabli²² ». De cette comparaison ressort également le caractère comique du roman, qui tranche avec le ton grave des émotions suscitées au sein d'un mélodrame. Une nouvelle fois, bien que plus discrètement, le roman est présenté comme le lieu d'une cohabitation étonnante, qui semble jusqu'à présent pouvoir se résumer en la coexistence du sérieux et de l'amusement.

Louison, la jeune fille que Michel a rencontrée, s'éveille dans une chambre inconnue, et il est question d'instruments de musique : « Une cité proche s'éveille, de grands instruments de musique s'accordent et grondent²³ ». Cette phrase, proche de celle analysée au chapitre quatrième, perpétue le parallèle établi entre la ville et des instruments.

Elle aperçoit par la fenêtre l'ange encore endormi sur un banc. Lorsque celui-ci s'éveille enfin, il confond Louison avec un ange prenant son envol, mais c'était une illusion : elle s'amuse simplement sur une balançoire. Notons que cette vision erronée de l'ange est présentée comme vraie par l'énonciateur jusqu'à ce que le premier réalise son erreur.

Louison et Michel passent la journée ensemble, s'aiment banalement, et celui-ci décide de partir. Elle ne veut cependant pas le laisser. Elle lui pose plusieurs questions auxquelles il répond au hasard, et c'est ainsi qu'elle finit par croire qu'il est soldat. Plutôt que de la démentir, il décide de se rendre dans un camp d'infanterie, ce qui est rendu possible par l'échange de ses vêtements et de sa carte d'identité avec un soldat rencontré par un drôle de hasard dans le train. Ainsi, l'ange se comporte effectivement comme si la vie dans cette ville était un jeu. Périer s'y prête d'ailleurs aussi en utilisant le terme de *soldat* pour référer à Michel²⁴, une fois que celui-ci partage le quotidien des autres militaires. L'auteur fait donc décidément du récit ce que les anges choisissent d'en faire.

²² CNRTL [en ligne]. URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/comédie>

²³ PÉRIER, *op. cit.*, p. 32.

²⁴ *Ibid.*, p. 39.

Plusieurs affirmations du caractère véritable de ce que vit l'ange viennent également soutenir la nouvelle réalité à laquelle il s'est conformé : la lettre qu'il écrit à Louison est « une vraie lettre », et il est presque amoureux « en vrai soldat ». Dans cette lettre, il déclare : « [...] pardonne-moi ce conte : tu penses bien que je ne suis pas un ange. Je m'appelle Dupont²⁵ ». La nature vraie de celle-ci ne peut que signifier que Michel est sincère dans ce qu'il y dit, de telle sorte que l'ange ne croit plus à sa divinité, mais bien à l'histoire que lui-même s'était créée en suivant l'avis de Louison sur son compte. Ce basculement dans le récit que la jeune fille s'est figuré s'apparente au procédé de la métalepse, en ce qu'un personnage intradiégétique intégrerait une sorte de second niveau intradiégétique.

Louison répond à Michel par une lettre au contenu mielleux. Elle y joint une mèche de cheveux, qu'elle vient d'ailleurs de couper. S'ensuit alors un nouveau poème qui est adressé à la jeune fille :

(Louison vos cheveux donnaient tout un spectacle,
Riche d'un sens humain que n'ont pas vos baisers,
— Nous n'irons plus au bois, vos cheveux sont coupés,
— Ainsi l'amour nous fait regretter ses miracles.²⁶)

Le *je* que sous-entend le *nous* ne peut correspondre à Michel : il tutoie Louison dans le récit, et jamais ne la vouvoie. Il serait, de plus, fort improbable que ce poème soit le seul qui donne à voir un *je* (sous-entendu) qui ne corresponde pas à la personne de Périer. C'est donc ce dernier qui s'adresse à Louison. Il traverse ainsi la frontière séparant le niveau extradiégétique du niveau intradiégétique, ce poème consistant alors en une métalepse de type descendante.

Michel décide un beau jour de quitter le régiment, et se promène dans la campagne. Une phrase vient rappeler la comparaison du roman avec un morceau de musique : l'ange « [tient] sa partie dans l'orchestre²⁷ ». Il trouve sur son chemin la maison d'un poète, Monsieur Narcisse, avec qui il parle de poésie toute la nuit. Au matin, Michel a oublié les hommes, et il est de nouveau désigné en tant qu'ange, car Périer suit sa réalité.

²⁵ PÉRIER, *op. cit.*, p. 41.

²⁶ *Ibid.*, p. 42.

²⁷ *Ibid.*, p. 44.

Chapitre cinquième

L'homme Assis

Le chapitre débute par ce que l'auteur nomme un « Avertissement²⁸ » :

On a reproché à l'auteur ce chapitre V, mais surtout un changement de ton si brusque. N'est-ce pas que le lecteur déjà s'habituaît au conte de fées qu'il avait eu le sentiment de découvrir entre les lignes qui précèdent, que tant de facilité le flattait ?

Ce petit effort demandé brusquement lui faisait alors l'effet d'un abus de confiance. C'est à quoi cette note a l'intention de parer. Il est entendu que le chapitre aurait pu s'appeler aussi Vue d'ensemble ; vous me comprendrez mieux encore si je vous conseille pour lire ces quelques pages malgracieuses, de passer des manchettes propres.

À bientôt, j'espère, lecteur²⁹.

Ce passage, comme son nom l'indique, poursuit le but de mettre en garde le lecteur, en lui faisant connaître les critiques énoncées à l'égard du chapitre qu'il s'apprête à découvrir. Bien qu'il soit d'abord question de l'auteur à la troisième personne du singulier, c'est bel et bien Périer qui se présente comme l'auteur de cette note, tel que le signale à la fin de celle-ci le *je* opérant la mise en garde et se présentant implicitement comme étant à l'origine de ces pages. Périer établit un lien avec le lecteur dont il présuppose une certaine attitude, qu'il décrit de façon romancée.

Ces quelques lignes thématisent la relation entre auteur et lecteur, en exposant le récit comme lieu de rencontre de ceux-ci. Elles rappellent au lecteur que ce qu'il a pu confondre avec un « conte de fées » a été inventé par quelqu'un. Elles opèrent ainsi un nouveau retour à la réalité, vraisemblablement pour diminuer le choc que pourrait produire le chapitre V sur les lecteurs. Cependant, la note prétend que des lecteurs ont déjà réagi à ces pages, ce qui est invraisemblable étant donné que toute note ultérieure de l'auteur suite à des réactions de lecteurs se trouve dans le paratexte, et non au sein du récit. Ce passage consiste bien alors en une métalepse, malgré l'usage de l'italique qui opère une démarcation avec la suite du récit, car ces lignes forment à elles seules une petite fiction.

²⁸ PÉRIER, *op. cit.*, p. 47.

²⁹ *Ibid.*, p. 47.

Dans ce chapitre, l'introduction de l'Homme Assis débute par un questionnement sur la source de son existence : « On ignore tout des commencements de cette histoire singulière ; longtemps on crût à une légende, symbolique ou humoristique, moquant l'Âge des Philosophes³⁰ ». Comme précédemment, un élément de la diégèse frôle le réalisme, ou l'irréalisme selon le point de vue. Ce qui était présenté comme véritable devient illusoire, et vice-versa. Le symbolique est mêlé d'humour, voire d'un certain sarcasme ou d'ironie, comme c'était le cas pour la « danse solennelle des nuages ».

Les citadins se reposent sur le hasard pour calmer leur inquiétude, et cette croyance rejette la foi en n'importe quels raisonnements logiques. Ils parlent de plus en plus de l'Homme Assis qui, selon la légende, a renoncé au monde et ne quitte plus jamais son fauteuil. Ce sacrifice, aussi ridicule et insensé soit-il, fait rêver chaque habitant. L'existence de cet homme est peu crédible, mais il finit par apparaître en tant que personnage dans le roman, au même titre que les autres. Les habitants se rendent à la supposée maison du Sage, mais ce dernier refuse de les voir et leur ordonne de partir ; il les appellera le moment venu.

Sans tarder, la ville prend ce Prince comme centre, et s'organise autour de lui. Il fait ainsi vivre la ville et ses habitants. Mais plus loin encore qu'en périphérie, un petit jardin se distingue, c'est « le domaine de la Princesse de la Mode, Christine Égalité³¹ ». Michel, de retour en ville, marche dans les rues et se retrouve par hasard devant la maison du fameux Sage, lequel l'aperçoit et l'invite à entrer.

À mesure que le récit progresse, ce dernier devient de moins en moins vraisemblable en ce que le merveilleux n'est plus que l'affaire des anges : il se propage à la ville toute entière.

Chapitre sixième

La jeune fille armée

Misère, qui s'était évanoui à la vue d'une femme nommée Christine, s'éveille dans une voiture conduite par cette même femme. C'est Christine Égalité : elle l'emmène au spectacle de cirque dans lequel elle travaille. Durant la représentation, il confond les acrobates avec des anges, il est agacé, mais le numéro de Christine l'éblouit.

³⁰ PÉRIER, *op. cit.*, p. 48.

³¹ *Ibid.*, p. 53.

La jeune femme ne se rappelle pas de sa propre histoire : elle ne sait plus comment elle est devenue dompteuse. Elle apprécie la compagnie des poètes, philosophes et peintres lorsqu'elle est au café.

Misère s'installe chez elle, et en peu de temps il se transforme en un homme fort et impressionnant. Il annonce à Christine qu'il fera quelque chose de sa tête, et déclare : « Égalité, vous serez Princesse de la Mode³² ». Cette décision de Misère est surprenante en ce qu'elle est déjà actée dans le chapitre précédent, dans une phrase assumée par le narrateur. Il avait déjà été noté que la narration correspondait à ce que les anges choisissaient de faire de la diégèse, mais elle était jusqu'ici présentée comme simultanée à ces actions. Il semblerait cependant que le chapitre sixième donne à voir des éléments antérieurs à ce qui est narré dans le chapitre cinquième. Ainsi, la mention dans ce chapitre cinquième du surnom donné à Christine par Misère est un autre exemple du fait que l'auteur rend réelle au sein de l'univers fictionnel n'importe quelle décision des anges.

En outre, le récit est assez invraisemblable en plusieurs points de ce chapitre. Les événements se déroulent avec beaucoup de facilité. Il est en effet fort peu réaliste que la jeune femme ait emmené Misère après son évanouissement, tout comme il est étrange d'emménager comme naturellement chez une personne à peine rencontrée, ou de subir un changement total de personnalité sans raison apparente. Malgré leur absurdité, ces éléments ne tranchent pas avec l'atmosphère générale du roman, qui se rapproche du conte en d'autres aspects : il y est question de personnages bons chargés d'une mission, d'une princesse, d'un méchant³³ (nous reviendrons toutefois sur ces similitudes avec le conte, qui nous semble être mêlées d'ironie). Or, Périer insiste fréquemment sur la réalité des anges, que cela soit par certains propos qu'il leur fait tenir (« C'est l'hiver, on ne risque pas de nous prendre pour un mirage dans ce paysage raisonnable³⁴ »), ou en donnant à voir des citoyens simples doutant de leur nature (tels que le soldat rencontré par Michel dans le train, au chapitre quatrième), voire même en l'exprimant explicitement, après la métalepse du chapitre troisième. Il est donc pour le moins particulier de représenter ces anges, qu'il veut crédibles selon la réalité extradiégétique, vivant des aventures dignes d'un conte.

³² PÉRIER, *op. cit.*, p. 66.

³³ L'Homme Assis est qualifié de *monstre* au chapitre cinquième.

³⁴ PÉRIER, *op. cit.*, p. 22.

Chapitre septième

Les Rois Mages

L'Homme Assis a appelé un jeune homme, Jacques Durand, pour lui confier la tâche essentielle d'aller chercher trois personnes au hasard parmi les citadins, et de les amener à lui. Il accepte avec amusement : cette mission donnée à un petit garçon par une personne de pouvoir ne manque pas de rappeler elle aussi un schéma classique rencontré dans les contes.

Apparaît alors dans le corps du texte un nouveau poème, dans lequel l'auteur s'adresse une nouvelle fois à un *vous* :

— Comme fait ce petit garçon
(Profitez de cette leçon)
Pour s'amuser il faut se prendre
Au jeu des grands.

Qu'importent leurs cérémonies !
On s'en console en poésie.
— Mais apprenons à leur mentir
Avec plaisir.

Nous leur ferons aimer les fées
S'agenouiller dans la rosée,
Perdre la tête pour un chant,
— Perdre leur temps³⁵.

Cette fois, l'ordre qu'intime Périier dans la parenthèse au deuxième vers s'adresse clairement au lecteur. Il serait de fait invraisemblable que les habitants de la ville puissent tirer leçon de quelque chose auquel ils n'assistent pas, tandis qu'il est tout à fait plausible qu'il s'agisse là d'une invitation au lecteur à apprendre une leçon de ce que le roman donne à voir. Ainsi, ce poème est à nouveau le lieu d'une adresse au lecteur.

La poésie est présentée comme un lieu de répit, étranger aux « cérémonies » des adultes. Par les vers suivants, l'auteur entraîne le lecteur à prendre exemple comme lui du comportement de Jacques, à se moquer *des grands*. La poésie (« un chant ») est mise au service de cette entreprise, elle aurait le pouvoir d'amener le merveilleux dans leur vie. Enfin, un nouveau jeu apparaît en plus de celui des anges : celui des adultes. Sachant que Périier joue avec le lecteur au moyen de la confusion de la fiction et de la réalité, que le roman est construit par le jeu des anges, et qu'une leçon à tirer de ce récit est de se prendre au jeu des grands, c'est un euphémisme que de dire que *Le passage des anges* est ludique.

³⁵ PÉRIER, *op. cit.*, pp. 68-69.

La première maison que choisit Jacques est effrayante. Elle appartient à Jean-Marie Ficelle, un homme de lettres ravi de faire partie des élus. Il s'assoit sur un banc en attendant que l'enfant trouve les deux autres personnes.

Une autre métalepse survient : « Laissons-le faire et suivons Jacques³⁶ ». La discussion simulée entre Odilon-Jean Périer et le lecteur se poursuit, le premier prenant le rôle de guide. Les diverses adresses au lecteur ainsi que les commentaires réflexifs sur la dimension exemplaire du récit et l'usage de la poésie accroissent l'impression de réel. Les éléments de la diégèse semblent, notamment grâce à l'emploi de l'indicatif présent, se dérouler sous les yeux du narrateur qui s'assume en tant que créateur de l'univers dans lequel ont lieu ces événements, et qui fait partager au lecteur comme en temps réel l'expérience qui en ressort. Cette métalepse témoigne aussi du libre arbitre dont jouissent les personnages du roman.

Jacques arrive ensuite chez une certaine Madame Rose Tongle, et s'ensuit une description plutôt virulente de son physique : Périer le trouve provoquant. Cette tirade s'achève alors par une autre adresse au lecteur : « N'insistons pas³⁷ ».

L'enfant croise par après Alpha, qui refuse de l'accompagner, mais le traite comme un frère. Il lui demande tout de même qui l'a envoyé dans cette ville : cette question démontre qu'Alpha prend le jeune garçon pour un ange, qui aurait été envoyé comme lui dans cette ville. La troisième et dernière personne que l'enfant choisit est le Général de la caserne, Quenouille. Une fois les élus réunis, Jacques les conduit chez le Sage. Celui-ci veut qu'ils lui parlent des hommes ; Rose Tongle s'exécute, suivie de Ficelle et de Quenouille pour terminer. Il faut noter dans ce passage deux autres thématisations du symbolique et du sacré, lesquels sont tournés en dérision : « il [Quenouille] tire son sabre et l'offre au prince ; il va de soi que ce geste n'est que symbolique³⁸ » et « [...] Jacques Durand joue aux billes devant cette maison sacrée ». Peut-être que le roman, au-delà de cette thématisation, déconstruit le sacré, le solennel, ou encore le symbolique, par le jeu métaleptique. Cette possibilité sera abordée en plus de détails dans notre deuxième chapitre.

³⁶ PÉRIER, *op. cit.*, p. 71.

³⁷ *Ibid.*, p. 72.

³⁸ *Ibid.*, p. 78.

Chapitre huitième

La faveur populaire

Misère et Christine se promènent, radieux et distingués. Il désire la présenter aux hommes, afin qu'ils l'admirent. Le lendemain, ils vont dîner dans un grand restaurant, et se font remarquer par leur pureté venue d'ailleurs. Christine se met à danser, et les applaudissements ne se font pas attendre. Misère s'expose comme ange, et présente la Princesse de la Mode à l'assemblée.

Malgré tout, il ne se sent pas amoureux de cette femme.

Plus tard, ils défilent ensemble dans les rues, beaux et bien portants. Ils sont suivis de nombreux citadins, la scène est à peine crédible. Christine s'arrête pour leur parler de sagesse, de liberté. Elle les invite enfin à venir un dimanche dans leur jardin, qu'ils leur rendront accessible.

Le jour venu, hommes et femmes se rassemblent donc dans le jardin. Misère les trouve impurs, leur présence le dérange, mais Christine se tient triomphante au milieu d'eux, en tenue de dompteuse. Soudain, un orage éclate et tous les visiteurs tentent de rentrer dans la maison, mais Misère les menace d'un revolver et les fait ainsi déguerpir. Une fois seul avec Christine, il l'embrasse d'un « baiser d'homme³⁹ » et la pluie cesse.

Chapitre neuvième

Alpha équilibriste

La première partie de ce chapitre est consacrée au journal d'Alpha, et est ainsi rédigée selon son point de vue, exprimé à la première personne du singulier. Il évoque d'abord la présence mystérieuse et inexpliquée de ses frères et de lui-même dans cette ville, qu'il qualifie de « brusque entrée en scène⁴⁰ ». Il suppose l'existence d'une mission pour chacun d'entre eux, mais il ne sait pas en quoi celle-ci consisterait. Les trois anges n'ont donc pas conscience de leur rôle de personnage au sein d'un roman, mais ils savent par contre qu'ils évoluent dans un univers construit, ce qui s'inscrit dans la continuité de la ressemblance avec une comédie italienne précédemment évoquée. L'existence d'un esprit à l'origine de cet univers et de leur présence au sein de celui-ci ne leur est pas non plus inconnue, et Alpha devine une certaine volonté chez ce créateur.

³⁹ PÉRIER, *op. cit.*, p. 94.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 95.

Comme l'explique l'ange, ses deux frères contrairement à lui se comportent comme s'ils étaient en vacances, et ne se préoccupent pas de découvrir la mission dont ils ont été chargés. Cependant, tous sont conscients du fait qu'ils sont observés : « [Misère] tout se fait en dehors de lui, mais rien ne serait si charmant sans ce spectateur. Il le sait⁴¹ ». La pièce que doivent jouer les anges est observée par au moins un spectateur ; il est plausible qu'il y ait plusieurs spectateurs, mais l'un d'entre eux se démarque par son influence. Il n'est pas aisé de savoir précisément ce qu'il rend *charmant*, mais la même idée exprimée à l'affirmative amène plus de clarté : tout est si charmant grâce à ce spectateur. Dans cette formulation nouvelle, le pronom *tout* renverrait logiquement à l'ensemble des événements qui arrivent à Misère, mais aussi plus généralement à ceux qui se produisent dans l'univers intradiégétique dans son ensemble. La diégèse est ainsi une nouvelle fois mise en parallèle avec une pièce de théâtre. Il est également difficile de comprendre en quoi ce spectateur a une telle influence sur la pièce, mais deux hypothèses se profilent : il pourrait tenir cette influence uniquement de son regard posé sur la représentation, ou il pourrait être à l'origine de ce qui se passe sur scène, en étant alors le metteur en scène qui assisterait à la pièce qu'il a dirigée. Chacun de ces cas de figure résulterait respectivement en deux identités possibles pour le spectateur : il s'agirait soit de la figure du lecteur, soit de l'auteur.

À force de trouver « cette “vie”⁴² » trop facile, Alpha décide de s'occuper du monde, d'agir sur les hommes. Une fois cette décision actée dans son journal, il utilise un déterminant possessif pour mentionner la ville : elle est à présent sienne, et il arrête au même moment d'écrire son journal. C'est donc quand il décide d'agir hors de lui, c'est-à-dire d'agir sur l'univers intradiégétique, que l'ange cesse d'être l'auteur de son histoire personnelle. Il devient alors l'auteur de ce qui se déroule au sein de la ville : « Alpha m[èn]n[e] le bal⁴³ ». Son influence semble sans limite : la ville sous son autorité voit se déclencher « de magnifiques incendies », tous ses habitants sans exception sont métaphoriquement réveillés par l'ange, « une allégresse inédite les gagn[e] peu à peu ». Il était ressorti de l'analyse du chapitre troisième que le roman consisterait en un jeu opéré par les anges, du moins s'il se déroulait selon la volonté de l'auteur.

⁴¹ PÉRIER, *op. cit.*, p. 96.

⁴² *Ibid.*, p. 97.

⁴³ *Ibid.*, p. 101.

Une phrase d'Alpha concernant ce jeu prédisait qu'il résiderait dans la manipulation des mortels, ou qu'il s'agirait plus simplement d'agir et de faire des expériences dans cet univers, or, ces deux idées se réalisent effectivement dans le chapitre qui nous occupe. Détenir ce pouvoir est source d'amusement pour l'ange : il joue avec les hommes, et réalise une performance sur la scène d'un Music-Hall.

Il distribue aussi des tracts incitant à la liberté par l'acte de ne pas voter. Les habitants croient à une farce, mais une fois les résultats des élections arrivés, la majorité des votes sont nuls. Les parlementaires humiliés et scandalisés se réunissent afin de ramener l'ordre dans la ville, et l'un d'entre eux propose d'élire l'Homme Assis comme nouveau chef, pensant qu'il ferait un bon tyran.

Chapitre dixième

Faiblesse du grand homme

La ville vit des jours chauds. L'activité au sein d'un café est décrite en détails, mais plusieurs éléments entrent en conflit avec la narration omnisciente qui caractérisait le roman jusque-là. Le premier d'entre eux consiste en une parenthèse qui expose la description en cours comme étant dépendante de la subjectivité du narrateur : « Une vieille dame dort, la bouche ouverte, répandue sur l'épaule de son fils (je suppose), un jeune homme rouge⁴⁴ ». Pourtant, le narrateur avait démontré dans les chapitres précédents une connaissance tantôt implicite, tantôt explicite de l'identité de chaque personnage selon qu'il s'attachait ou non à la décrire. Leurs pensées et leurs sentiments ne lui étaient d'ailleurs pas non plus inconnus. Dans la suite de ce passage, la narration semble paradoxalement redevenue omnisciente, en ce qu'un sentiment de l'un des hommes du café est connu du narrateur (« cet autre l'admire »), mais aussi, et cela de manière encore plus frappante, en ce que ce dernier semble connaître le quotidien d'un autre homme ainsi que ses actions futures : « [...] ce dernier s'enivre seul (jamais il n'osera faire la noce, mais ses nuits sont fatigantes) ». Cependant, la subjectivité démontrée dans le début du passage pourrait signaler que ces éléments, présentés comme avérés par le narrateur, sont en fait dépendants de sa subjectivité. Une grande confusion est à l'œuvre dans le début de ce chapitre dixième.

⁴⁴ PÉRIER, *op. cit.*, p. 110.

Les phrases suivantes, appartenant toujours au même passage du récit, interpellent encore plus, et consistent en une métalepse :

Et cette dame habillée en petite fille zézaie sans agrément, et ce jeune garçon un peu bien tendre, et... mais ceci n'est plus un homme, où ai-je vu ces cheveux clairs ?... Michel ! Comment notre ange est-il assis au milieu des plus laids et des plus gros personnages de la ville ? Il ferme doucement les yeux, je vois une main de femme sur la sienne, il rit. Louison lui tient le poignet⁴⁵.

L'auteur feint d'observer certains éléments de la diégèse en même temps qu'il les écrit, les rendant ainsi très réalistes. Quant à l'interpellation implicite du lecteur opérée par la question rhétorique et l'emploi du possessif *notre*, elle permet, d'une part, d'établir une sorte de relation entre le lecteur et l'ange, comme si le premier développait un lien avec le second à travers sa lecture et, d'autre part, cette interpellation permet peut-être d'attirer de cette façon l'attention du lecteur sur ce passage. Le dialogue interne du narrateur représenté dans le récit est de plus particulièrement dynamique, en ce sens qu'il est soumis, comme le reste du récit, à une mise en scène, ou autrement dit à une conversion du réel en fiction. L'acte d'écriture est romancé, et l'auteur semble même être entré dans l'univers intradiégétique : l'usage de « je vois » à la place, par exemple, d'une formule de type *il y a* exclusivement descriptive, résulte en l'intégration soudaine de l'auteur au sein de la diégèse. Après quoi, la métalepse se poursuit : l'auteur pose, au sujet de Louison, deux questions qui pourraient être adressées au lecteur ou à lui-même, et il déclare ne pas aimer son apparence. En définitive, il s'avère que ce sont les passages métaleptiques qui marquent la disparition de l'omniscience et donnent à voir un narrateur intradiégétique non omniscient : ces métalepses, plutôt que d'affirmer l'existence d'un auteur à l'origine de tout ce qui se produit au sein du roman, semblent mettre en scène la narration.

La suite du chapitre, dans laquelle la narration redevient omnisciente, donne à voir Michel se précipitant comme un enfant en pleine nuit chez l'Homme Assis, laissant ainsi Louison à son sommeil. Il apporte des fleurs au vieil homme, ce qui enchante celui-ci, qui lui demande ensuite de lui raconter quelque chose.

⁴⁵ PÉRIER, *op. cit.*, p. 110.

À cet endroit du texte, une ligne pointillée marque une coupure avec le paragraphe suivant. Sous celle-ci, ledit paragraphe consiste en une longue adresse au lecteur :

— Mon lecteur, un moment.

Croyez que je regrette d'intervenir ici en personne, mais il y a entre nous plus d'un malentendu qu'il serait fâcheux de laisser s'aggraver, — ou malhonnête de ma part ; et si, quoique [sic] vous en pensiez, je connais mieux mes personnages (et leur secret) que vous ne faites, je crains que vous ne m'ayez suivi jusqu'ici que sous conditions... Que si même vous avez pris quelque agrément aux aventures de Michel, d'Alpha, de Misère, dans une Ville à mesure d'homme, n'est-ce pas que vous attendiez que leur histoire prît enfin une sorte de *sens*, et que vous comptiez sur la conclusion de mon roman pour en éclairer les prémices ?

Je crois de mon devoir de vous en avertir : ce conte n'a pas de nécessité si profonde, ses héros ressemblent simplement à quelques personnes que j'aime et qu'il m'a plu de croire un instant douées de toutes sortes de grâces ou facilités, mettons que leurs aventures soient celles que j'ai le plus envie de vivre, excusez-moi.

Je vous prie enfin de ne pas chercher de symboles dans ce livre (quelques flagrants qu'ils y paraissent) ou, du moins, de ne pas me les attribuer sans précautions⁴⁶.

Périer, par cette nouvelle métalepse, s'adresse directement au lecteur. Même si ce type d'interruption pour s'adresser au lecteur n'est pas le premier au sein du roman, l'auteur le présente cette fois comme quelque chose qu'il aurait préféré éviter, donnant ainsi à ce passage un statut différent des autres passages qui semblaient suivre le même procédé. Cette adresse joue, comme celle du début du chapitre cinquième, le rôle d'avertissement quant à la lecture du roman. Même s'il n'est pas cette fois question d'anciens lecteurs fictifs, l'auteur présuppose à nouveau une certaine attitude de son lecteur, et tente de pallier à l'illusion que ce dernier pourrait s'être faite en supposant « une sorte de *sens* » au roman. Périer nie alors l'existence d'une « nécessité si profonde » à son œuvre, contrairement, selon ses dires, à ce que le récit pourrait de temps à autre faire croire. Il ne dément donc pas la présence d'un *sens* dans son roman, ni celle de symboles, mais il commente par contre de façon plus claire la relation qu'il entretient avec ses personnages. Il dit en effet avoir une meilleure connaissance que le lecteur de ses personnages et du secret qu'ils garderaient, ce qui n'implique donc pas forcément qu'il ait une connaissance absolue de ceux-ci. Quant à l'usage du déterminant possessif *mes* au sujet de ces personnages, il démontre que ces derniers appartiennent à Périer, et qu'ils n'ont ainsi pas d'existence, certes fictive, indépendante de la diégèse.

⁴⁶ PÉRIER, *op. cit.*, pp. 114-115.

L'auteur traite ensuite des *héros* de son roman. Il est étonnant que Périer affirme le caractère fictif de ses personnages, bien qu'il précise que ceux-ci lui ont été inspirés par des personnes qu'il a réellement connues, en ce qu'il les présentait à plusieurs reprises dans les chapitres précédents comme des êtres doués d'un libre arbitre. Il dit aussi avoir imaginé certaines « grâces ou facilités » chez ces personnes transformées de manière à en faire les personnages de son roman. Il est d'ailleurs intéressant de noter que le substantif *ange* dans son sens figuré désigne une personne caractérisée par une certaine perfection ou bonté, ce qui correspond à la description que fait Périer des personnes lui ayant inspiré les personnages d'Alpha, Michel et Misère. Ainsi, dans l'univers intradiégétique, ces personnes sont de vrais anges, au sens propre du terme.

Périer identifie de plus son roman à un conte, une ressemblance que nous avons abordée précédemment : de prime-abord, *conte* prend le sens de « récit d'aventures imaginaires destiné à distraire, à instruire en amusant⁴⁷ ». Or, au chapitre cinquième, Périer évoque pour rappel « le conte de fées que [le lecteur] avait eu le sentiment de découvrir entre les lignes qui précèdent [ce chapitre] » : dans ce passage, il niait implicitement que son roman soit un conte de fées, ce qu'il semble pourtant affirmer dans le cas qui nous occupe ici. Il présente d'ailleurs à ce sujet ses excuses au lecteur, car celui-ci aurait pu croire que le roman avait une nécessité profonde et que ses héros étaient de véritables anges, et non des personnages inspirés de personnes réelles. Cette dernière croyance du lecteur n'aurait en effet rien d'étonnant en ce que Périer a explicitement affirmé l'existence véritable des anges plus tôt dans le roman : il sème ainsi une grande confusion quant à ce qui est vrai ou faux, réel ou fictionnel. Notons également qu'une phrase prononcée par Michel et adressée à Louison au chapitre quatrième se rapproche étrangement de ces excuses de Périer : « pardonne-moi ce conte, tu penses bien que je ne suis pas un ange⁴⁸ ». Le terme *conte* est employé dans cet extrait au sens de « récit, propos invraisemblables auxquels il n'est pas raisonnable de croire⁴⁹ » ; or il est vrai que certains éléments du récit, que nous avons soulignés, sont difficilement crédibles. Ainsi, peut-être que le terme est utilisé dans son double sens dans le passage du chapitre dixième : par le second, Périer s'excuserait d'avoir fait croire le lecteur à ses propos pourtant peu vraisemblables.

⁴⁷ CNRTL [en ligne]. URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/conte//1>

⁴⁸ PÉRIER, *op. cit.*, p. 41.

⁴⁹ CNRTL [en ligne]. URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/conte//1>

À la dernière phrase de ce passage, un appel de note renvoie à ceci :

Par exemple, ces anges sont de *vrais* anges, tombés du ciel. Mais l'Homme Assis n'est rien qu'un homme, de l'espèce philosophique ; comme le Dalai-Lama, il règne, absolument, sur la ville que vous voudrez imaginer⁵⁰.

Étant donné que cette remarque apparaît suite à la demande de Périer de ne pas chercher de symboles dans son roman, il semble logique que son contenu vaille pour la réalité intradiégétique et non extradiégétique. Cela signifie que l'adjectif *vrai* vaudrait pour la véracité des anges au sein de la diégèse : plutôt que de s'agir d'une affirmation de la réalité extradiégétique des anges, qui entrerait en totale contradiction avec les lignes qui précèdent, il s'agit là d'une confirmation de l'absence de symbole derrière cette nature angélique. Quant à l'usage de l'italique, il met l'accent sur cette réalité dépourvue de sens caché.

En ce qui concerne la seconde phrase, elle semble signaler l'inexistence de symbole derrière le personnage de l'Homme Assis en révélant qu'il n'est pas un dieu spirituel, comme certains endroits du récit pourraient le faire croire, mais qu'il jouit de pouvoirs politiques absolus. Contrairement aux anges, il n'est donc en aucun cas un être divin.

Le récit reprend son cours dans un nouveau paragraphe, et Périer l'introduit en mettant à nouveau en scène la narration : « S'il vous plaît encore, je poursuis ma route, — où en étais-je ? ». Il est définitivement certain que le *je* énonciateur est l'équivalent de l'auteur « en personne ». Cette métalepse, peut-être plus classique, permet de rendre le retour au récit moins brutal ou déstabilisant. Elle démontre également que Périer sème la confusion au point de s'y perdre lui-même. Ensuite, une autre métalepse du même type au sein du paragraphe vient encore montrer la présence de l'auteur derrière l'instance narratrice. Michel discute enfin avec l'Homme Assis, et ce dernier finit par lui confier un terrible secret.

⁵⁰ PÉRIER, *op. cit.*, p. 115.

Chapitre onzième

Les marques de l'amour

Il est uniquement question de Misère et de Christine dans ce chapitre. Il ne se passe pas grand-chose dans leur vie, jusqu'à ce qu'un journal de la ville organise l'élection d'une « Reine », c'est-à-dire d'une femme qui représenterait un certain idéal. Christine est élue, et plusieurs photos d'elle se retrouvent dans les journaux de la ville. Périer déclare : « Je ne sais comment une feuille de journal tomba dans les mains de Misère⁵¹ ». Cette phrase réflexive laisse penser que les événements intradiégétiques, contrairement aux personnages intradiégétiques, sont imprévisibles pour l'auteur qui se met en scène en tant que narrateur : il feint de ne pas savoir pourquoi tel ou tel événement se produit, comme si cela était indépendant de sa volonté. Il ne démontre pas non plus, du moins à ce stade du récit, un quelconque pouvoir sur les actions des personnages, mais il sait tout ce qui leur arrive, ainsi que ce qu'ils pensent. En se présentant comme étranger à ce qui se produit dans la diégèse, Périer la rend plus réelle.

Suite à la découverte de ces photos, Misère se rend dans la chambre de Christine, occupée à s'apprêter, et lui lacère le visage de deux coups de rasoir. Juste après cet événement, l'auteur déclare : « Dès maintenant je n'ai plus à faire avec Misère⁵² ». Il prédit avec assurance que ce dernier va tomber dans des pièges élémentaires, puis il rappelle de façon synthétique les différentes étapes de l'histoire de l'ange dans la ville. Ce passage est implicitement dédié au lecteur, qui est invité à se rappeler de ces événements. Périer unit ensuite son expérience de la diégèse avec celle du lecteur : « Nous avons vu comment il [...] ». Il conclut qu'il ne s'intéressera plus à Misère, qui n'est plus un ange mais bien un « pauvre homme⁵³ ».

Chapitre douzième

Michel et sa conscience

Michel erre dans les rues de la ville depuis qu'il a appris le secret de l'Homme Assis. Il se parle à lui-même, il aimerait se désintéresser des hommes, il pense à Louison.

⁵¹ PÉRIER, *op. cit.*, p. 122.

⁵² *Ibid.*, p. 123.

⁵³ *Ibid.*, p. 124.

Il n'est à proprement parler plus un ange. Il rencontre ensuite Misère dans un café : les deux hommes discutent, pensent brièvement à Alpha, et décident de faire se rencontrer leurs femmes afin qu'elles soient amies. Vient alors un nouveau poème :

Dormeur et joueur
Michel et Misère
Dis-moi la couleur
Des yeux que tu aimes

Je perds mon bonheur
Donnez-moi le vôtre
Dormeur et menteur
Entre tous les autres

Michel et Misère
Des anges naguère

Je ne reconnais plus
Mes enfants perdus⁵⁴

Étant donné l'absence d'un élément qui prouverait le contraire, le *je* énonciateur semble à nouveau correspondre à la figure de l'auteur. Il compare les deux anges déchus à ses enfants, ce qui ne manque pas de rappeler la relation qui unit l'auteur à ceux-ci : Périer leur a donné vie dans son roman, les anges n'existeraient pas sans lui.

À la deuxième strophe, le bonheur de Périer disparaît en même temps que les anges ont perdu leur nature angélique ; il trouvait son bonheur à travers eux, à travers « leurs aventures qu'[il avait] le plus envie de vivre⁵⁵ ». Quant au référent du *vous* auquel il s'adresse ensuite, il devrait s'agir du lecteur si ce poème suit la logique générale installée dans le roman, qui veut que le *vous* désigne presque sans exception le lecteur. Cette hypothèse semble par ailleurs être la seule qui soit plausible, en ce qu'une adresse à Michel et Misère par ce *vous* serait paradoxale : les deux personnages ne sont plus heureux à ce stade du récit, ils n'ont donc pas de bonheur à donner. Le référent du *tu* apparaissant à la première strophe est, quant à lui, plus ambigu : il pourrait renvoyer à l'un des deux anges, étant donné que le lecteur n'est jamais tutoyé par Périer, ou il pourrait s'agir d'une reproduction du dialogue entre les anges, qui discutaient justement de leurs compagnes.

⁵⁴ PÉRIER, *op. cit.*, pp. 128-129.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 115.

Michel et Misère se quittent après de longues heures passées ensemble, car ils ne sont plus capables d'être heureux seuls. Le premier retrouve par après une jeune fille avec laquelle il trompe Louison, sans que cela ne soit important pour lui. En rentrant chez lui, il tombe par hasard sur l'ange Alpha et en est très ému. Ils se rendent ensemble à l'appartement de ce dernier, et une référence est faite au temps où il décida d'arrêter d'écrire son journal et de « change[r] à son humeur la figure du Monde⁵⁶ » : s'il fallait une affirmation explicite assumée par le narrateur du pouvoir d'Alpha sur ce qui arrive à la ville et ses habitants dès la prise de cette décision, c'est désormais chose faite. Une phrase en particulier est ensuite révélatrice du rôle d'Alpha dans cette ville : « [il] assure que les hommes n'existent que pour son amusement, que rien n'est plus drôle que de les voir évoluer au gré des songes qu'on leur donne⁵⁷ ». L'ange est clairement engagé dans un jeu qui consiste bel et bien, comme il l'avait dit précédemment, à manipuler les hommes uniquement pour son propre amusement.

Il mentionne enfin l'Homme Assis, et Michel lui dévoile son secret : plutôt que d'avoir volontairement renoncé au monde tel qu'il le prétend, cet homme est en fait incapable de se lever en raison d'une maladie, il trompe ainsi tous les habitants de la ville. Alpha est furieux d'apprendre cela et décide de se venger.

Chapitre treizième

Âge d'or

Le chapitre débute par une description de la ville, et en particulier de certains détails poétiques qui la composent : « des bancs de fleurs toutes vivantes [portées par le fleuve], où des abeilles bourdonnaient, venues de lointaines banlieues, — venues du ciel s'il on voulait...⁵⁸ ». Mais ces éléments, selon Périer, ne sont pas reconnus comme merveilleux, tout comme peu d'habitants prêtent attention à l'ange vivant encore dans leur ville. Le caractère divin ou merveilleux des éléments comme des personnages composant la ville existe ou non selon qui les regarde.

⁵⁶ PÉRIER, *op. cit.*, p. 130.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 131.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 133.

Dans la suite de cette description, Périér déplore ce désintérêt généralisé des citadins :

Pourvu que le jour se levât et se couchât à l'heure dite, qu'importait le secret de cette cadence, et si le paysage était pittoresque, à quoi bon y trouver un sens caché ? La vie de chaque jour était réglée et composée comme un ballet. On travaillait le moins possible, sans vanité, et la nuit se passait en jeux. On jouait aux billes, à la balle, à mentir, à se faire peur, à l'amour (et les jeunes filles craignant de sortir de chez elles étaient plus charmantes que jamais), au voleur (et les financiers se cadenassaient dans leurs caves, aussi prudents que d'habitude), au suicide (et la règle étant de mourir en silence, pendu ou noyé, — qui usait du revolver avait triché)⁵⁹.

Ce passage montre le quotidien de cette ville dont Alpha est devenu le maître : il a fait de la vie des citadins un grand jeu, dont chacun d'entre eux fait l'expérience la nuit. Il est le maître du bal, et fait danser les petits mortels. Cependant, Périér regrette qu'aucun homme ne fasse preuve de curiosité, et qu'à l'inverse ils demeurent passifs. Comme nous le verrons au chapitre quatorzième, Alpha adressera ces mêmes reproches aux habitants. De plus, il est très ambigu que Périér regrette l'absence de recherche d'un sens caché chez les citadins, alors qu'il décourage son lecteur dans cette recherche au chapitre dixième. Quant à la description qui est donnée du jeu à l'œuvre dans la ville, il s'agit dans certaines de ses manifestations de tourner en dérision des sujets sérieux voire tragiques. Cela ne va pas sans rappeler la cohabitation du sérieux et de l'amusement qui est présente en d'autres endroits du roman, mais dans le cas présent, le jeu prend un tour sombre. En effet, Alpha, au chapitre quatorzième, invite sérieusement les habitants de la ville à se suicider : cela rend moins plausible une hypothèse selon laquelle le jeu n'aurait aucune conséquence réelle, et ne consisterait qu'en une sorte de jeu d'enfant. Au contraire, il semblerait qu'il transforme réellement la vie des citadins, parfois jusqu'à y mettre fin.

L'Homme Assis a pris, au fil du temps, de plus en plus d'importance dans l'esprit des citadins et leur façon de voir la vie. Ils sont béats d'admiration pour lui, et tous les ans, une cérémonie est organisée pour célébrer le prétendu Sage. Cette année-là, une estrade a été préparée pour accueillir ce dernier, et un grand rideau rouge donne l'impression d'une « [...] scène de théâtre — Aucune mise en scène, la foule fait elle-même son décor et crée l'atmosphère⁶⁰ ».

⁵⁹ PÉRIER, *op. cit.*, p. 134.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 136.

Parmi cet attroupement, il y a Misère accompagné de Christine, et Périér opère une nouvelle métalepse dans une parenthèse au sujet de l'apparence de la jeune femme : « ces cicatrices me désolent ». Par cette figure et en particulier l'emploi d'un déterminant démonstratif, il donne à nouveau l'impression d'assister à la scène qui se déroulerait au même moment que la narration.

Dans la suite de l'extrait, la présence de Périér est évidente : la subjectivité de la narration est perceptible après la métalepse. Une autre mise en scène de l'acte de narration s'observe, toujours comme si l'auteur voyait le récit se dérouler sous ses yeux : « Voici Louison et Michel, très rouges, au pied de l'estrade... Où est Alpha ? [...] Ah, le rideau a bougé, il s'ouvre lentement, lourdement ».

Chapitre quatorzième

Dans un fauteuil

L'Homme Assis apparaît devant tous, le moment est solennel. Une autre parenthèse insinue la présence de Périér (« Comme Michel est pâle tout à coup ! Où est donc Alpha ?⁶¹ »), cette dernière provoquant de moins en moins de confusion au plus elle est mise en scène dans le récit. Elle renforce alors la réalité de la diégèse, plutôt que de rappeler son caractère forcément fictif et construit de toute pièce. Le rôle de Périér au sein du récit s'apparente, en divers endroits du présent chapitre comme du précédent, à celui d'un narrateur intradiégétique.

Le Sage commence à peine son discours grandiose qu'il est interrompu par Alpha, qui l'accuse de menteur devant tout le monde, depuis le sommet d'une maison :

Alpha ouvrit les bras, joignit les talons, s'élança, — se reçut souplement devant l'Homme Assis, — (debout et bien portant).
— C'est un ange ! cria un petit garçon (le reconnaissez-vous ? Il s'appelle Jacques Durand).
Mais on le fit taire et des voix plus autorisées décrétèrent : *Non*. C'est un acrobate⁶² !

La narration laisse la possibilité de considérer certains éléments comme merveilleux ou non : l'auteur ne dit pas qu'Alpha s'envole ou qu'il fait une pirouette.

⁶¹ PÉRIER, *op. cit.*, p. 137.

⁶² *Ibid.*, p. 138.

Cependant, une critique voilée est perceptible quant à l'opinion selon laquelle Alpha est juste un acrobate, en ce que les voix émettant cet avis l'imposent : elles correspondent en cela, ainsi que par leur caractère « plus autoris[é] », aux gens de pouvoir du début du roman qui empêchent les citadins d'être libres.

La seconde parenthèse de l'extrait consiste en une métalepse : Périer s'adresse une nouvelle fois au lecteur. La question qu'il pose feint que le lecteur ait eu l'occasion de *voir* le personnage de Jacques.

Alpha commence alors un long discours adressé aux citadins sur leur stupidité. Il tente de leur faire prendre conscience du fait qu'ils se prosternent devant un imposteur qui « ridiculise un Dieu », que leur idole n'est en réalité qu'un menteur paralytique. Il déplore l'état végétatif dans lequel ils se trouvent et, comme nous l'avons déjà mentionné, il va même jusqu'à les inviter à se suicider : « Arrangez-vous pour être heureux, ou allez-vous en. Soyez honnêtes, soyez vrais, — ou suicidez-vous une fois pour toute⁶³ ». L'Homme Assis prend à son tour la parole pour rétorquer que tout cela est faux, mais qu'il va laisser les hommes à leur triste sort ; il feint de commencer à se lever et la foule le supplie de rester assis : « Nous croyons en toi⁶⁴ ».

Un nouvel incident peu vraisemblable a alors lieu : un rayon de soleil, pourtant absent depuis des jours, vient se poser sur les genoux du sage, « comme au hasard ». Les citadins pensent que le vieil homme a triomphé, « mais les bons apôtres avaient échangé un clin d'œil » : cela signale implicitement qu'Alpha est à l'origine de ce prétendu hasard, ou du moins que l'Homme Assis et lui sont conscients que ce phénomène a été orchestré et ne doit rien à la chance.

Vient alors un poème explicitement adressé au lecteur :

Tout est perdu si vous riez,
Lecteur, c'est une histoire triste :
On finit par s'agenouiller
Devant des monstres qu'on méprise.

Que tristement brille la vie
Aux yeux de ceux qui l'ont trahie...
Par faiblesse et par ironie
Nous renonçons au paradis⁶⁵.

⁶³ PÉRIER, *op. cit.*, p. 139.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 141.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 141.

Périer décrit une nouvelle fois le comportement qu'il attend du lecteur. Il compare son roman à une histoire triste, même si cette dernière pourrait effectivement provoquer le rire par le caractère grotesque de nombreux éléments dont elle traite, mais aussi en ce que le jeu y est extrêmement présent.

Ce poème démontre également une autre leçon à tirer du récit, laquelle sera analysée dans le deuxième chapitre de la présente étude.

Chapitre quinzième

Profits et pertes

Depuis ce jour, Alpha rend souvent visite à l'Homme Assis, et le règne de ce dernier n'a jamais été aussi paisible. L'ange joue toujours avec les hommes, cette fois pour faire leur bonheur.

Trois ans plus tard, le sage meurt d'un rhume : « il [Alpha] fit transporter son corps au sommet d'une montagne voisine – et laisser là⁶⁶ ». Peu de temps après, l'ange poursuit son action sur la ville de la façon suivante :

D'ailleurs une nouvelle idole allait être offerte à la ville par la sollicitude d'Alpha (qui tenait à pousser la plaisanterie jusqu'à ses dernières conséquences) ; il trouva une sorte d'idiot goitreux nommé Amidon [...] ⁶⁷.

Fournir à la ville une nouvelle idole aussi ridicule que la précédente est une façon de rendre le peuple heureux. Mais plutôt qu'un acte de bienveillance envers les hommes, les agissements d'Alpha sont malicieux : il se moque des hommes. Tout cela est pour lui une grande farce, alors qu'il n'y a rien de plus sérieux et de plus réel pour les citoyens. Comme cela a été le cas dans l'intégralité du roman, l'auteur narre l'histoire qu'a créée Alpha en jouant : toute décision de l'ange devient réalité dans l'univers intradiégétique.

⁶⁶ PÉRIER, *op. cit.*, p. 144.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 144.

Une partie du chapitre est entièrement consacrée à Jacques Durand. Périer s'adresse une énième fois au lecteur en l'interpellant (« N'oubliez pas Jacques Durand⁶⁸ »), puis il commente certaines parties du récit :

Il n'a pas jusqu'ici joué de grand rôle dans cette histoire — mais rappelez-vous cependant : c'est lui qui a annoncé à quelques bonshommes que leur Messie était au monde, — le même jour où il fit la connaissance d'Alpha, qui fut touché de son gentil courage. — Plus tard Jacques connut que cet ami était un ange, ils se rencontrèrent, par chance, une nuit, dans un quartier excentrique. Jacques avait 20 ans et Alpha commençait à s'ennuyer dans sa ville. [...] Alpha achevait d'apprendre à Jacques les Règles de son Jeu [...] ⁶⁹.

Dans ce passage, Périer évoque la chance, qui serait à l'origine d'une rencontre entre le garçon et l'ange. Pourtant, il s'est avéré que rien n'est sincèrement dû au hasard ou à la chance dans *Le passage des anges*. L'auteur continue donc ici de jouer avec le lecteur, en amenant de la confusion quant à la véracité de ses propos. Quant au thème du jeu devenu explicitement omniprésent dans le récit, il est cette fois question de la transmission de celui-ci à Jacques. Le Jeu est une affaire sérieuse, comme en témoignent l'emploi de la majuscule et l'existence de Règles pour celui-ci, elles aussi prenant la majuscule. Alpha transmet son Jeu au garçon avant de disparaître de la ville qu'il a fait sienne, la raison de ce départ semblant être l'ennui qui le gagne : une fois son amusement terminé, l'ange n'a plus rien à faire dans ce monde. Après tout, la ville avait été créée par Périer « pour qu[e] [les anges] s'y amusent », et cet objectif atteint, le roman touche alors doucement à sa fin.

Après quoi, ont lieu les mariages respectifs de Michel et Louison et de Misère et Christine. Lors d'une des deux cérémonies, il est question du nom de famille de Christine, qui est en fait « Devos » et non « Égalité ». À ce sujet, l'auteur glisse un commentaire au lecteur : « (Devos ? Vous pensez bien qu'« Égalité » n'était qu'un joli pseudonyme)⁷⁰ ». Pour la première fois, il est indéniable que l'auteur a menti au lecteur, du moins par omission : Périer démontre une connaissance plus importante du personnage de Christine que ce qu'il n'avait laissé paraître jusque-là. Cette révélation semble n'en être une que pour le lecteur en ce qu'elle est mise entre parenthèses, — celles-ci semblent être un lieu privilégié pour l'adresse au lecteur ou en tout cas pour tout commentaire sur la diégèse.

⁶⁸ PÉRIER, *op. cit.*, p. 145.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 145.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 147.

Alors qu'en divers endroits du récit, Périer feignait de découvrir les événements du récit en même temps que le lecteur, il reprend ici sa position privilégiée d'auteur du récit en question, ce qui implique qu'il ait une connaissance absolue de tout élément de la diégèse, bien qu'il joue de nombreuses fois sur cet état de fait.

Quelque temps plus tard, les deux couples se retrouvent pour une activité en plein air : ils pêchent à la ligne. Périer fait alors un commentaire énigmatique, dans une autre parenthèse : « Ils parlent au hasard, pensent à autre chose (qu'on devine)⁷¹ ». Il suscite de cette façon la curiosité du lecteur, peut-être dans le but que cela l'incite à chercher quelle est cette autre chose qu'il devrait pouvoir deviner. Si l'on se prête au jeu, il pourrait s'agir du fait qu'ils songent à mourir, en ce que lors d'un autre poème du roman, lui aussi placé entre parenthèses, cette idée traverse l'esprit de Christine lorsqu'elle est occupée à la même activité que les couples dans ce chapitre :

(Sa vie
Facile
Ennuie
Christine
Elle songe à mourir en pêchant à la ligne)⁷².

Ils prennent le thé tous ensemble et discutent de choses particulièrement ennuyeuses pendant plusieurs pages. Périer finit par interrompre ce dialogue :

Lecteur, n'écoutons pas plus avant, nous sommes fixés.
Quelle tristesse ! Ils n'ont pas prononcé le nom d'Alpha, il n'est pas certain qu'ils sachent encore *qui* se nomme ainsi... Ils sont sûrs de "tenir le bon bout".
Comment accepteraient-ils, sans se condamner eux-mêmes, qu'un ange existe encore ?
"Ils jouissent de la vie", on envie leur bonheur, – (pas moi !)
– Mais, qu'ils aient des enfants, cela ne me regarde plus⁷³...

Le caractère triste du récit est une nouvelle fois explicite : Michel et Misère, comme la grande majorité des hommes, ne croient pas au merveilleux car une telle croyance engendrerait une prise de conscience du malheur de leur vie dans ce monde. Périer n'écrit plus une seule ligne à leur sujet. Il sous-entend cependant qu'ils continueront à vivre sans lui, ce qui implique une existence fictive des deux personnages qui soit indépendante de son écriture.

⁷¹ PÉRIER, *op. cit.*, p. 148.

⁷² *Ibid.*, p. 120.

⁷³ *Ibid.*, p. 152.

Jacques continue seul le Jeu de l'Ange : « il est le maître du Monde⁷⁴ ». Comme Alpha auparavant, il détiendrait ainsi un pouvoir absolu.

Le chapitre s'achève sur cet ultime poème :

— Ange, bel ange, le seul qui
Me reste à aimer dans ce livre
Hélas, je ne puis pas te suivre
Au-delà de ma poésie.

Il faut laisser tout ce que j'aime,
Et l'aventure, et le courage,
Il faut revivre sans tes ailes,
Devenir vieux, devenir sage.

— Adieu, — mais peut-être qu'en songe...
— Mais si le plus beau des mensonges
Est une image de nous-mêmes...
— C'est dans mon miroir que je t'aime⁷⁵.

Périer s'adresse dans celui-ci à Alpha, et lui dit au revoir. Seule la poésie lui permettait d'être en contact avec l'ange, et le roman s'achevant, il va être séparé de lui. Quant à l'image évoquée dans les trois derniers vers, elle témoigne du parallèle qui existe entre ange et poète. Périer voit Alpha dans son reflet, mais ce rapprochement est de l'ordre du fantasme, c'est *le plus beau des mensonges* que de voir une figure angélique qui vit en soi-même. D'autres éléments seront tirés de ce poème lors d'une analyse plus poussée de celui-ci dans notre deuxième chapitre.

Chapitre seizième

Adieu

Cet ultime chapitre est très bref. Il y est uniquement question de la ville au printemps, et de ses habitants.

⁷⁴ PÉRIER, *op. cit.*, p. 153.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 153.

Un papillon blanc rappelle la présence ancienne des anges, sans que cela ne soit explicite ou même que cet élément ne soit mis en évidence : il est possible d’au moins le supposer en ce que, dans certains passages du roman, des animaux volants et de couleur blanche semblent en effet signaler l’existence des anges, comme au chapitre treizième lorsque Périér déplore que ces signes ne soient pas relevés par les citadins. Les dernières lignes du chapitre semblent refermer le récit sur lui-même :

Qui a jamais cru aux miracles ?

Rien ne se passe.

Il est Minuit d’une journée comme les autres — et le Printemps va commencer⁷⁶.

Un constat reste à tirer de ces lignes : le dernier ange a disparu et a emmené la poésie avec lui.

⁷⁶ PÉRIER, *op. cit.*, p. 157.

2. Analyse des procédés métaleptiques et réflexifs

2.1. Présentation des ouvrages théoriques

Parmi les diverses études réalisées au sujet de la métalepse, celle de Gérard Genette apporte sans surprise une clarté et une rigueur notables. Après avoir brièvement évoqué la métalepse dans *Figures III*, il lui consacre un ouvrage relativement concis en 2002, d'ailleurs intitulé « Métalepse⁷⁷ ». Il aborde le procédé métaleptique dans d'autres domaines que la littérature, comme par exemple les arts visuels, et il présente à l'aide d'exemples variés les différentes formes que peut revêtir cette « pratique de langage⁷⁸ », tout en en dégagant certains des effets possibles. Cette dernière relève « successivement et cumulativement, de l'étude des figures et de l'analyse du récit ; mais aussi peut-être, [...] de la théorie de la fiction⁷⁹ ».

Après s'être penché sur quelques définitions de la métalepse préexistantes à son ouvrage, telles que celles proposées par Fontanier ou Dumarsais, Genette avance sa propre définition :

[...] je crois raisonnable de réserver désormais le terme de métalepse à une manipulation [...] de cette relation causale particulière qui unit, dans un sens ou dans l'autre, l'auteur à son œuvre, ou plus largement le producteur d'une représentation à cette représentation elle-même. [...] Cas particulier de la métonymie, la métalepse ainsi définie a donc pour investissement canonique ladite « métalepse de l'auteur », mais son champ, nous le verrons, s'étend à bien d'autres modes de transgression, figurale ou fictionnelle, du seuil de la représentation⁸⁰.

Plusieurs réflexions de Genette ont ensuite permis d'enrichir celles des nombreux auteurs ayant participé à l'élaboration de l'ouvrage *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*, paru en 2005 sous la direction de John Pier et Jean-Marie Schaeffer. L'ensemble des articles qui le composent s'avèrent utiles pour une compréhension à la fois étendue et détaillée de la métalepse, mais l'article rédigé par Dorrit Cohn, *Métalepse et mise en abyme*, se révèle particulièrement intéressant en ce qu'il fournit une terminologie, notamment inspirée des apports de Genette, qui est à la fois claire et suffisamment riche. Elle est en cela idéale pour parvenir à l'un des objectifs poursuivis dans le présent chapitre, à savoir d'ancrer les analyses opérées au premier chapitre dans une structure théorique efficace. La pensée de Cohn sera donc la source principale de la terminologie adoptée dans les analyses à venir.

⁷⁷ GENETTE (Gérard), *Métalepse. De la figure à la fiction*, op. cit., 2002.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 7.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 7.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 14.

Une première grande division exposée par Cohn est celle qui distingue la métalepse qui agit au niveau du discours de celle qui agit au niveau de l'histoire. La première consiste « en l'habitude qu'ont certains narrateurs d'interrompre la description d'actions routinières de leurs personnages par des digressions⁸¹ », tandis que la seconde se caractérise par un dépassement des frontières entre les différents niveaux diégétiques. La métalepse du discours ne l'intéressera pas outre-mesure, en raison, explique-t-elle, de la transgression très faible qu'elle opère en comparaison avec la métalepse de l'histoire. Une apparition du narrateur dans la diégèse qui consisterait en une simple déclaration telle que « revenons à nos moutons » ne produit effectivement pas la surprise, allant parfois jusqu'au vertige, qui est pourtant l'un des effets notoires de la métalepse. Cette différence avec la métalepse de l'histoire résulte sans doute du fait qu'une telle intervention ne consiste pas en une « réelle » pénétration du narrateur dans l'univers intradiégétique : ce type de métalepse est de l'ordre du figural plutôt que de la fiction, il consiste à verbaliser les procédés narratifs à l'œuvre dans toute fiction, sans pour autant que cela ait une quelconque incidence sur les événements narrés. La métalepse du discours égratigne certes tout de même le contrat fictionnel en dévoilant l'acte de narration, mais elle ne rompt pas ledit contrat : la véracité accordée par le lecteur à la fiction racontée reste de mise.

Il existe évidemment divers degrés de ce type de métalepse, qui menacent alors plus ou moins le contrat fictionnel. Parmi ceux-ci, le degré le plus élevé semblerait être atteint lorsque le narrateur verbalise sa capacité à mettre fin à la vie de tel personnage ou à lui faire faire telle action, autrement dit lorsqu'il révèle son pouvoir potentiellement absolu sur l'histoire ; comme l'explique très justement John Pier dans l'article *Métalepse et hiérarchie narrative*, ces métalepses qu'il qualifie de *minimales* ne sont pas particulièrement transgressives, en ce que même dans le dernier cas exposé, « la figure auctoriale renonce immédiatement à son pouvoir de direction (ou feint d'y renoncer)⁸² ».

Ces réflexions sur la métalepse du discours soulèvent un questionnement concernant le caractère métaleptique ou non de celle-ci : elle semble en effet se positionner en marge des autres métalepses, et ce de façon marquée.

⁸¹ PIER et SCHAEFFER, *op. cit.*, p. 122.

⁸² *Ibid.*, p. 250.

Il s'avère justement que ce type de procédé est parfois considéré comme réflexif plutôt que métalectique. La réflexivité est abordée à plusieurs reprises dans l'ouvrage de John Pier et Jean-Marie Schaeffer, et une observation de Philippe Roussin à ce sujet est particulièrement éclairante : « La métalepse est une figure réflexive et la réflexivité n'est pas la fiction⁸³ ». Mise en relation avec la distinction entre la métalepse du discours et la métalepse de l'histoire, cette affirmation démontre en quoi il est possible et fondé de considérer la métalepse du discours comme un procédé réflexif.

Dans son article intitulé « Vers une typologie de la réflexivité⁸⁴ », Laurent Demoulin apporte, comme le titre l'indique, une certaine structure aux phénomènes réflexifs. Il établit avant toute chose une définition de ce qu'il entend par le terme *réflexivité* dans un cadre littéraire, laquelle semble tout à fait en adéquation avec ce que désigne ladite « métalepse du discours » :

[...] il sera ici question des multiples façons dont le texte littéraire renvoie *plus ou moins directement* à lui-même. Mais il faut encore se montrer plus précis : la typologie qui va suivre s'inscrit dans une tradition rhétorique et s'appuiera peu ou prou sur la notion d'*écart*⁸⁵.

La démarcation avec les métalepses de l'histoire dont traite Cohn est évidente : la réflexivité ne désigne pas la transgression de la hiérarchie des niveaux narratifs. Quant à la notion d'*écart* parfois controversée, Demoulin démontre sa pertinence en expliquant que ces écarts se construisent face à deux normes : la première est « [la] loi implicite unique qui veut qu'un texte littéraire ait, la plupart du temps, un objet extérieur à lui-même, qu'il y soit question du monde des humains et non du texte⁸⁶ », la seconde est celle établie par le texte lui-même au sein de sa clôture. Un exemple d'écart face à cette dernière loi est donné par Demoulin : il pourrait s'agir d'un cas dans lequel un roman ayant donné à voir jusqu'à la centième page un narrateur s'exprimant à la troisième personne ferait apparaître soudainement une narration à la première personne.

⁸³ PIER et SCHAEFFER, *op. cit.*, p. 51.

⁸⁴ DEMOULIN (Laurent), « Vers une typologie de la réflexivité », dans *MethIS*, 2010 (vol. 3).

⁸⁵ DEMOULIN, *op. cit.*, p. 52.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 53.

Considérer les métalepses du discours évoquées par Cohn comme des procédés réflexifs présente plusieurs avantages, c'est pourquoi elles seront étudiées en tant que tels dans les analyses à venir. Il semblerait en effet que ce choix terminologique favorise une étude plus appropriée de ces procédés, ceux-ci étant à l'inverse quelque peu délaissés dans l'ouvrage de Pier et Schaeffer. Il permet en même temps d'apporter plus de clarté dans l'organisation des autres types de métalepses, encore nombreux et relativement complexes.

Suite à l'observation de ces divers apports théoriques, il n'est pas inutile de citer enfin quelques-unes des définitions de la métalepse reprises par John Pier, telle qu'elle sera considérée dans le reste du chapitre :

La métalepse narrative est une « intrusion du narrateur ou du narrataire extra-diégétique dans un univers diégétique (ou de personnages diégétiques dans un univers métadiégétique, etc.), ou inversement », et le trouble qu'elle introduit, spatialement et temporellement, dans la ligne de démarcation entre le monde qu'on raconte et celui où on raconte provoque, plus généralement, une « transgression délibérée du seuil d'enchâssement » dont les conséquences pour le discours narratif sont multiples. [...] Elle représente [...] finalement un « effet perturbateur sur le tissu du récit [...] et sur la distinction même entre fiction et réalité »⁸⁷.

2.2. Analyse des moyens

Dans cette section, l'analyse des moyens par lesquels fonctionnent les phénomènes métaleptiques et réflexifs se fera selon leur ordre d'apparition dans le récit. Au terme de celle-ci, la nature de chacun de ces procédés aura ainsi été déterminée. Si certains d'entre eux ne présentent pas de difficulté à être associés à l'une ou l'autre catégorie, on verra que d'autres s'avèrent plus complexes. Il convient également de préciser que certains procédés, auparavant analysés comme étant des métalepses, se révéleront être d'ordre réflexif ; ceux-ci seront alors directement étudiés dans la partie consacrée à l'analyse des moyens des phénomènes réflexifs.

2.2.1. Réflexivité

La première métalepse ayant été relevée au premier chapitre est la suivante : « Chapitre premier **(pour créer l'atmosphère)** ». Le contenu de cette parenthèse dévoile l'un des artifices de la narration, mais ne transgresse pas la hiérarchie des niveaux diégétiques : il s'agit en cela d'un procédé réflexif, plutôt que métaleptique. Des six types de phénomènes réflexifs présentés et développés par Demoulin, c'est à celui de la réflexivité poétique que le procédé en présence semble correspondre.

⁸⁷ PIER et SCHAEFFER, *op. cit.*, pp. 247-248.

Ce type se caractérise effectivement par un commentaire de l’auteur à propos de son système d’écriture et « une généralité s’en dégage, dont on peut tirer une leçon d’écriture⁸⁸ ». Or, c’est tout à fait ce en quoi consiste le contenu de la parenthèse : l’auteur énonce un but habituellement poursuivi par le premier chapitre d’un roman.

Au chapitre septième, les deux passages suivants pourraient se retrouver dans deux des six catégories proposées par Demoulin⁸⁹ : « laissons-le faire et suivons Jacques », « n’insistons pas ». Ils correspondent en effet à la fois à un procédé de réflexivité de l’énonciateur et de réflexivité conative, mais ils représentent certainement le degré minimal envisageable pour chacune d’entre elles : d’une part, l’exposition de la fonction de narrateur est assez faible et, d’autre part, les adresses au lecteur, qui caractérisent les phénomènes réflexifs dits « conatifs », ne créent pas un *écart* marqué, en raison de la brièveté de ces deux passages qui n’interpellent pas explicitement le lecteur en le nommant ou en lui posant une question.

Au sein du même chapitre, le poème suivant est éminemment réflexif :

— Comme fait ce petit garçon
(Profitez de cette leçon)
Pour s’amuser il faut se prendre
Au jeu des grands.

Qu’important leurs cérémonies!
On s’en console en poésie.
— Mais apprenons à leur mentir
Avec plaisir.

Nous leur ferons aimer les fées
S’agenouiller dans la rosée,
Perdre la tête pour un chant,
— Perdre leur temps.

Il appartient à nouveau à la catégorie des phénomènes réflexifs conatifs. Par contre, il ne s’agit pas cette fois de réflexivité de l’énonciateur : ce dernier ne verbalise pas l’acte de narration qu’il opère forcément. Mais ce poème présente aussi un autre type de réflexivité, à savoir celui de la réflexivité poétique.

⁸⁸ DEMOULIN, *op. cit.*, p. 58.

⁸⁹ Comme l’explique Demoulin, les différents types qu’il présente peuvent tout à fait s’entremêler, étant donné qu’ils présentent des frontières poreuses.

Il est d'ailleurs plus caractéristique de ce type que le premier exemple du roman appartenant à cette catégorie, en ce qu'une généralité concernant la poésie y est explicitement énoncée.

Au chapitre dixième, un passage relativement long repose à nouveau sur un procédé relevant à la fois de la réflexivité de l'énonciateur que de la réflexivité conative : pour rappel, l'auteur « regrette d'intervenir ici en personne », et il s'adresse ensuite au lecteur pour corriger les divers malentendus qui auraient pu s'installer entre ce dernier et lui, au sujet d'un sens qu'aurait potentiellement le roman. La réflexivité conative n'est pas poussée très loin dans ce passage, tandis que la réflexivité de l'énonciateur, par contre, est tout de même atypique. L'auteur émet en effet plusieurs commentaires au sujet du rôle que devrait remplir l'auteur d'un roman, notamment vis-à-vis du lecteur, et qu'il tente donc de mener à bien : « il y a entre nous plus d'un malentendu qu'il serait fâcheux de laisser s'aggraver, — ou malhonnête de ma part [...] », « Je crois de mon devoir de vous en avertir : ce conte n'a pas de nécessité si profonde [...] ». Il est également explicite sur les motivations personnelles qui l'ont poussé à écrire ce roman.

Après ce passage réflexif, le retour dans la trame de l'histoire se fait par une phrase présentant les deux mêmes types de réflexivité : « S'il vous plaît encore, je poursuis ma route, — où en étais-je ? ». Le narrateur met effectivement en scène l'acte de narration, sans que la métaphore qu'il utilise pour ce faire ne franchisse le seuil de la fiction, ce qui aurait alors consisté en une métalepse. Genette s'est justement exprimé, dans *Métalepse*, au sujet de ce seuil qui sépare une figure d'une fiction :

Je viens de dire que la fiction était « un mode élargi de la figure » [...], mais nous verrons qu'elle en est plutôt un mode renforcé, ou aggravé. Il est sans doute plus facile de concevoir la chose en la prenant dans l'autre sens : une figure est (déjà) une petite fiction, en ce double sens qu'elle tient généralement en peu de mots, voire en un seul, et que son caractère fictionnel est en quelque sorte atténué par l'exiguïté de son véhicule et, souvent, par la fréquence de son emploi, qui empêchent de percevoir la hardiesse de son motif sémantique [...]⁹⁰.

Bien que Genette aurait certainement considéré cet extrait du *Passage des anges* comme un procédé légèrement métaleptique plutôt que réflexif, le développement qu'il donne de cette différence entre figure et fiction consiste, selon le point de vue que l'on a adopté, en une représentation d'un des aspects marquant la distinction entre réflexivité et métalepse.

⁹⁰ GENETTE, *Métalepse*, op. cit., p. 17.

L'usage de l'expression *poursuivre sa route* dans un contexte narratif est quoi qu'il en soit très répandu, et l'écart qu'elle provoque est donc relativement faible.

Le récit donne ensuite à voir deux autres procédés réflexifs mélangeant la réflexivité de l'énonciateur et la réflexivité conative, le second extrait étant plus représentatif de ces deux catégories que le premier : « Nous avons vu comment il [...] », « Lecteur, n'écoutez pas plus avant, nous sommes fixés ». Quant à la réflexivité uniquement conative, elle est encore de mise dans les extraits suivants : « rappelez-vous », « (le reconnaissez-vous ? Il s'appelle Jacques Durand) », et « (Devos ? Vous pensez bien qu'« Égalité » n'était qu'un joli pseudonyme) ». La question posée dans ce dernier extrait est une mise en scène du questionnement que le texte devrait susciter chez le lecteur à cet endroit du récit.

Notons qu'au sein d'un texte, les adresses au lecteur établissent en général une relation « neutre, non marquée⁹¹ » entre l'auteur et le lecteur, ce dernier étant « défini pragmatiquement par son acte ». Cependant, bien que les extraits du *Passage des anges* présentant ce type de réflexivité ne soient pas remarquables par leur intensité, ils sont particulièrement nombreux, et le rapport entre Périer et le lecteur ne semble pas neutre. Il en sera question dans notre troisième chapitre.

Il reste enfin deux poèmes qui semblent présenter une certaine réflexivité. Le premier se trouve à la fin du chapitre quatorzième :

Tout est perdu si vous riez,
Lecteur, c'est une histoire triste :
On finit par s'agenouiller
Devant des monstres qu'on méprise.

Que tristement brille la vie
Aux yeux de ceux qui l'ont trahie...
Par faiblesse et par ironie
Nous renonçons au paradis.

Il y a dans ce poème une nouvelle adresse au lecteur (réflexivité conative), laquelle est l'occasion d'explicitier l'attitude que l'auteur attend de ce dernier. Quant à « l'histoire triste » dont il est fait mention, elle renvoie à la diégèse entière plutôt qu'uniquement à l'histoire de l'Homme Assis : le constat tiré à la seconde strophe s'applique effectivement aussi à l'aventure de l'ange Michel et de l'ange Misère, qui ont justement perdu leur nature angélique.

⁹¹ DEMOULIN, *op. cit.*, p. 69.

C'est donc tout le roman qui est identifié à une histoire triste. S'agit-il pour autant d'un cas de réflexivité autotélique ? Le constat établi par ce poème est l'occasion de tirer une sorte de leçon de vie, or, la réflexivité autotélique, telle qu'elle est définie par Demoulin lorsqu'il reprend la définition du *Dictionnaire du littéraire*, ne présente pas de dimension éducative. Cette catégorie est, de plus, considérée comme désignant des procédés ayant un degré de réflexivité plus intense que les autres, en raison du repli de l'œuvre sur elle-même. Dans le cas présent, par contre, le commentaire de l'auteur (« c'est une histoire triste »), en raison de cette visée éducative, opère une ouverture vers l'extérieur. Il semblerait ainsi que ce cas de figure fasse partie de ceux qui ne parviennent pas à être intégrés dans la typologie proposée par Demoulin.

Le dernier poème réflexif s'avère être l'ultime poème du roman :

— Ange, bel ange, le seul qui
Me reste à aimer dans ce livre
Hélas, je ne puis pas te suivre
Au-delà de ma poésie.

Il faut laisser tout ce que j'aime,
Et l'aventure, et le courage,
Il faut revivre sans tes ailes,
Devenir vieux, devenir sage.

— Adieu, — mais peut-être qu'en songe...
— Mais si le plus beau des mensonges
Est une image de nous-mêmes...
— C'est dans mon miroir que je t'aime.

À la première strophe, la réflexivité autotélique semble se mêler à la réflexivité poétique. La réflexivité autotélique est effectivement à l'œuvre en ce qu'un commentaire à propos de la relation de Périer avec l'ange revient à émettre un commentaire sur l'intégralité de l'œuvre : cette dernière a été réalisable uniquement grâce au contact avec l'ange que permet la poésie de Périer, ceux-ci sont donc liés par l'écriture. Une fois qu'Alpha quitte cet univers poétique qu'est *Le passage des anges*, il n'est plus possible pour Périer de le suivre, et ce dernier achève alors le roman.

Comme l'explique Demoulin, « dès que le texte s'auto-commente, ce qu'il dit de lui-même peut avoir valeur de leçon pour l'ensemble de la démarche poétique⁹² ».

⁹² DEMOULIN, *op. cit.*, p. 73.

En effet, il semblerait qu'aux yeux de Périer, toute poésie qui mérite d'être qualifiée de « vraie » poésie doive « compter avec Dieu⁹³ » ; ainsi, cette poésie représente toujours une façon de toucher au divin, qui inclut évidemment les créatures divines que sont les anges. Donc, bien que Périer évoque sa poésie, ce qu'il en dit vaut comme commentaire pour toute poésie qui vaille la peine, selon ses critères, d'être qualifiée comme telle. Il s'agit bel et bien en cela d'un cas de réflexivité poétique.

Enfin, il ne faudrait pas ignorer la dimension réflexive de la dernière strophe, même si celle-ci n'est que thématique : Périer se reconnaît en l'ange par un jeu de réflexion dans un miroir.

2.2.2. Métalepses

La première métalepse du roman se trouve dans un poème du chapitre deuxième :

Trois anges marchent sur la terre
Et nous regardent dans les yeux.
Danse, aventure élémentaire,
Que peut-on désirer de mieux ?

Bien habillés, sans cris, sans ailes,
Sont-ils plus discrets qu'il ne faut ?
— Reconnaissez des mains si belles,
Cette grandeur dans le repos...

— Des anges sont entre les hommes
Qui ose dire : peu m'importe ?
— (Cache les rêves qu'on te donne
Et le nom d'ange que tu portes.)

Rappelons avant toute chose qu'il a été conclu, dans notre premier chapitre, que le *nous* renvoie dans ce poème à l'auteur et au lecteur. L'échange de regard dont il est fait mention crée une passerelle entre deux niveaux diégétiques, à savoir celui de l'auteur et du lecteur, qui représente le niveau extradiégétique, et celui des anges, qui correspond au niveau intradiégétique. Il s'agit donc, selon la typologie établie par Cohn, d'une métalepse extérieure : « J'appelle *extérieure* toute métalepse qui se produit entre le niveau extradiégétique et le niveau diégétique⁹⁴ ». Étant donné que ce sont les anges qui regardent le *nous* dans les yeux et non l'inverse, la métalepse à l'œuvre serait à l'origine de type ascendante, en ce sens que des personnages appartenant au niveau intradiégétique pénètrent dans un niveau supérieur, en l'occurrence le niveau extradiégétique.

⁹³ PÉRIER (Odilon-Jean), *Poèmes*, Bruxelles, Labor, 2005, p. 162.

⁹⁴ PIER et SCHAEFFER, *op. cit.*, p. 122.

Il faut cependant noter que le regard est échangé : ils se regardent *dans les yeux*. Ainsi, l'auteur et le lecteur entrent en quelque sorte dans la diégèse par cet échange, ce qui pourrait être identifié à une métalepse cette fois descendante.

Aux deux derniers vers, le procédé donnant à voir l'auteur s'adressant directement à un ange via le tutoiement peut, quant à lui, être considéré avec certitude comme une autre métalepse extérieure descendante.

Au chapitre troisième, l'auteur s'expose comme créateur de la ville dans laquelle se déroule tout le roman :

Dans un décor de mélodrame (les maisons et les arbres truqués, la danse solennelle des nuages) — comme sur une phrase de musique s'avance un chœur bien composé — dans la ville que j'ai créée pour qu'ils s'y amusent, Misère, Michel et Alpha avancent de front, du même pas.

La ville dont Périer assume explicitement la création est d'abord identifiée à un « décor de mélodrame » : l'auteur brise l'illusion fictionnelle qui était de mise dans les chapitres précédents, laquelle voulait que la ville soit *réelle*. Toutefois, en raison du contenu de la parenthèse qui suit cette révélation, la présentation de la ville comme décor accueillant la diégèse ne peut consister en une simple expression métaphorique de l'acte de création. L'exposition de maisons et d'arbres dans leur nature truquée, ainsi que l'ironie rendue évidente dans la danse (d'apparence) solennelle des nuages opèrent un basculement dans l'univers intradiégétique ; autrement dit, il ne s'agit plus d'un simple procédé métaphorique, mais bien d'une nouvelle fiction intégrée à la diégèse. Périer rompt avec l'illusion fictionnelle initiale qui était de mise concernant la ville, et il en crée une nouvelle, caractérisée par un degré de réalité particulièrement faible. En effet, il est invraisemblable que « trois jeunes hommes » se promenant et évoluant dans une ville ne remarquent pas qu'il s'agit en fait d'un décor.

Bien que cet aspect truqué de la ville ne soit explicitement mentionné nulle part ailleurs dans le récit, plusieurs éléments au sein de ce dernier semblent le rappeler.

Parmi ceux-ci, on peut citer ce passage du chapitre huitième :

On se lève sur [le] passage [de Christine]. Les hommes rougissent. Les femmes croisent leurs mains fatiguées sur leur gorge.
Des nuages passent.
Tout le monde attend un orage, une solution.
Les plus nobles arbres s'inclinent. L'eau se ride. Les oiseaux filent et dérapent. Le soleil flanche.
— Ça y est !
Il pleut. Il pleut ferme⁹⁵.

L'apparition soudaine d'un orage qui entre en adéquation avec l'ambiance électrique décrite est peu vraisemblable, d'autant que cette journée avait été qualifiée d'ensoleillée. Elle l'est encore moins si l'on remarque que, dans la suite du chapitre, la pluie cesse lorsque Misère et Christine vivent enfin un moment heureux après l'agitation causée par les habitants : après la pluie, le beau temps ! Quant à la description de l'altération du paysage, elle est si solennelle qu'elle frôle l'ironie.

Un autre exemple peut être fait du rayon de soleil apparaissant « comme au hasard » aux pieds de l'Homme Assis, au chapitre quatorzième, ce passage étant lui aussi exprimé sur un ton exagérément solennel.

Cette permanence du caractère orchestré de la ville dans l'ensemble du roman soutient l'idée selon laquelle l'extrait du chapitre troisième qui nous occupe consiste bien en une nouvelle fiction s'ajoutant au niveau diégétique donné à voir dans les deux premiers chapitres. Il n'est cependant pas aisé de classer ce procédé dans l'un ou l'autre des types proposés par Cohn et Genette, mais s'il le fallait, il s'accorderait le mieux avec la métalepse de type *intérieure* : « J'appelle *intérieure* toute métalepse qui se produit entre deux niveaux de l'histoire elle-même, c'est-à-dire entre une histoire primaire et une histoire secondaire ou entre une histoire secondaire et tertiaire⁹⁶ ».

Un autre poème au chapitre quatrième, dans lequel Périer s'adresse à Louison, consiste en une métalepse extérieure descendante :

(Louison vos cheveux donnaient tout un spectacle,
Riche d'un sens humain que n'ont pas vos baisers,
— Nous n'irons plus au bois, vos cheveux sont coupés,
Ainsi l'amour nous fait regretter ses miracles.)

⁹⁵ PÉRIER, *Le passage des anges*, op. cit., p. 93.

⁹⁶ PIER et SCHAEFFER, op. cit., p. 122.

D'autres poèmes au sein du roman sont l'occasion pour Périer de s'adresser à certains de ses personnages, comme Christine Égalité, ou encore les anges, mais celui-ci s'en démarque : plus que de s'adresser à elle, Périer évoque, au troisième vers, un passé commun avec Louison. Une nouvelle fiction, certes minimale, se crée : à une époque passée, ils auraient partagé le même univers. Un élément du récit vient toutefois nuancer l'intensité de cette métalepse : ce chapitre montrait notamment Louison et Michel se promenant dans la nature, et il était un peu plus loin fait mention de mousse ainsi que de feuilles mortes, ce qui rappelle ainsi le bois. Or, Périer déclare, au chapitre dixième, vivre des aventures à travers celles de ses personnages : le passé auquel il fait référence dans le poème ci-dessus pourrait ainsi faire référence à cette expérience vécue par procuration, autrement dit fantasmée par l'auteur. Le procédé métaleptique à l'œuvre dans celui-ci semble donc reposer sur l'identification de la vie de l'auteur à l'histoire vécue par un des personnages de son roman, en l'occurrence Michel. Étant donné que l'auteur présente la rencontre entre Louison et lui comme *réelle* et non pas fantasmatique, il s'agit bel et bien, en définitive, d'une métalepse extérieure descendante.

Toujours au sein du chapitre quatrième, un autre procédé métaleptique consiste en la transformation de Michel en véritable soldat, laquelle, pour rappel, trouve son origine dans le mensonge que fait l'ange à Louison, en lui disant qu'il est effectivement soldat, tel qu'elle pensait l'avoir deviné. Il s'agit *a priori* d'une métalepse intérieure ascendante, à condition de considérer que le récit enchâssé inventé par Louison est intégré au premier niveau intradiégétique. Plusieurs éléments constitutifs de cette métalepse méritent cependant d'être analysés, car ils font de celle-ci une représentation atypique de ce type de procédé.

La bizarrerie provoquée par cette métalepse vient du fait que l'instance narrative réfère à Michel en tant que « soldat » dans la partie du chapitre montrant celui-ci dans un camp d'infanterie, ainsi que du comportement de ce dernier qui agit effectivement comme s'il était un véritable soldat. C'est en se prenant à ce jeu, auquel participe le narrateur, qu'il écrit une lettre d'amour à Louison, grave leurs initiales sur un arbre, et finit par tomber amoureux de la jeune fille. Ce dernier élément rend le mensonge réel : le jeu a alors des conséquences véritables sur la suite de l'aventure de Michel au sein du roman, en ce qu'il restera amoureux de Louison même après avoir quitté ses vêtements de soldat.

C'est cette influence réelle sur le premier niveau intradiégétique qui donne un caractère métaleptique au procédé, plutôt que de ne s'agir que d'un mensonge passager dont le lecteur aurait été averti et qui ne concernerait qu'un bref passage dans le récit. Une réflexion de Marie Laure Ryan au sujet de ce qu'elle appelle la *métalepse existentielle* rappelle d'une certaine façon le cas présent :

La métalepse existentielle, c'est la folie de Phèdre essayant d'entraîner Hippolyte dans le labyrinthe imaginaire de sa passion, c'est l'illusion d'Emma Bovary qui attend de la vie qu'elle se conforme à l'intrigue d'un roman sentimental, ou c'est encore la confusion tragi-comique de Don Quichotte qui prend les moulins à vent pour les géants des romans de chevalerie. Ces personnages vivent la métalepse sans que les autres membres du monde fictionnel en soient affectés, sans que le texte mette en scène une fusion paradoxale de réalités, sans donc que l'intrigue transgresse la logique narrative⁹⁷.

Bien que cette définition de la métalepse existentielle ne corresponde pas en tout point à la métalepse qui nous occupe, elle offre la possibilité de nouveaux angles d'analyse. Il est ainsi possible de remarquer que, en ce qui concerne l'influence sur le monde fictionnel, l'histoire de Michel prend bien une nouvelle direction suite à cette métalepse, mais que celle de Louison, par contre, ne subit aucun chamboulement étant donné que cette nouvelle réalité correspond à celle qu'elle se figurait. La transformation de Michel ne donne pas non plus à voir une « fusion paradoxale de réalités », c'est même l'inverse : cette nouvelle caractéristique du personnage correspond entièrement à l'idée que Louison se fait de lui, sans exception faite des sentiments amoureux qu'elle croit naïvement que l'ange ressent pour elle. Cependant, la logique narrative n'est pas tout à fait respectée, sans qu'elle ne semble pour autant transgressée : la désignation de l'ange en tant que « soldat » dans le récit supprime le caractère uniquement joué de sa vie dans le camp d'infanterie et lui donne un statut bien réel dans l'univers intradiégétique de premier niveau. La logique narrative est ainsi perturbée, mais la lenteur du procédé, qui n'a effectivement pas lieu soudainement ou en une seule phrase, ainsi que l'adéquation avec la fiction de Louison, diminuent considérablement la nature transgressive du procédé.

⁹⁷ PIER et SCHAEFFER, *op. cit.*, p. 222.

L'avertissement ouvrant le chapitre cinquième du roman repose sur un autre procédé métaleptique complexe :

On a reproché à l'auteur ce chapitre V, mais surtout un changement de ton si brusque. N'est-ce pas que le lecteur déjà s'habitue au conte de fées qu'il avait eu le sentiment de découvrir entre les lignes qui précèdent, que tant de facilité le flattait ?

Ce petit effort demandé brusquement lui faisait alors l'effet d'un abus de confiance. C'est à quoi cette note a l'intention de parer. Il est entendu que le chapitre aurait pu s'appeler aussi Vue d'ensemble ; vous me comprendrez mieux encore si je vous conseille pour lire ces quelques pages malgracieuses, de passer des manchettes propres.

À bientôt, j'espère, lecteur.

Le pronom personnel *on* de la première phrase renvoie à un lecteur fictif dont il est ensuite question dans la première partie de l'extrait. En évoquant les raisons pour lesquelles ce chapitre lui a été reproché, Périer crée une fiction minimale autour de la réception de son œuvre par un lecteur imaginaire : celui-ci aurait lu le roman avant que le lecteur auquel Périer s'adresse ensuite n'ait pu lui-même le lire. L'auteur crée donc un nouveau monde diégétique, lequel prend corps dans une temporalité qui est antérieure au monde extradiégétique, et postérieure au monde intradiégétique des anges et de la ville. Périer caractérise de façon d'ailleurs très romancée l'effet de la lecture du roman sur ce lecteur fictif, lequel est une sorte de personnage intradiégétique. Or, ce dernier n'apparaît que très peu comme un personnage fictif : le monde auquel il appartient jouit d'un degré de réalité élevé, car il correspond effectivement au monde extradiégétique dans lequel le lecteur réel est en train de vivre sa propre expérience de lecture. Aussi, même si l'auteur a de toute évidence accès aux pensées et aux sentiments du lecteur imaginaire, ce qui démontre sa nature fictive, il commence par évoquer ces pensées et ressentis sous forme d'une question rhétorique adressée au lecteur réel, si bien qu'un parallèle s'établit entre l'histoire du lecteur fictif et l'expérience du lecteur réel. Ce dernier est comme projeté dans ce monde intradiégétique : il y a donc là une métalepse extérieure descendante.

Dans le chapitre dixième, Périer intervient de façon métaleptique dans le récit à plusieurs reprises. Alors qu'il décrit une scène se déroulant dans un café de la ville, il émet un premier commentaire qui démontre sans aucun doute que la description qu'il donne est subjective : « je suppose⁹⁸ ». S'ensuivent d'autres interventions similaires, dont une en particulier où il s'exprime de telle façon qu'il semble assister à la scène.

⁹⁸ PÉRIER, *op. cit.*, p. 110.

Toutes celles-ci vont à l'encontre de la narration omnisciente qui était de mise dans les chapitres précédents, laquelle est d'ailleurs la seule perspective narrative qui soit vraisemblable, étant donné que Périer lui-même assume le rôle de narrateur de la fiction qu'il a inventée. Ce changement dans la narration a également lieu au chapitre treizième, lorsque la dernière partie du chapitre débute par ces deux phrases : « Dimanche. Le ciel est couvert depuis hier⁹⁹ ». Bien que le récit est ensuite poursuivi à l'indicatif présent, cet élément ne peut consister à lui seul en une preuve d'un changement vers une instance narrative intradiégétique, car l'indicatif présent est utilisé à de nombreuses reprises dans le récit lorsque celui-ci est pris en charge par le narrateur omniscient. Cependant, dans ce dernier cas de figure, l'instance narrative n'est pas soumise à la temporalité comme le serait un narrateur intradiégétique, tandis que dans cette dernière partie du chapitre treizième, comme dans le passage du chapitre dixième mentionné plus haut, le narrateur perd l'omniscience et n'a alors plus la capacité d'opérer de saut dans le temps. Il semble en effet voir les heures passer, et il signifie cette attente par des points de suspension.

Dans l'extrait suivant, nous soulignons les éléments pouvant signaler que le passage est assumé par un narrateur intradiégétique non omniscient :

Onze heures du matin... Que de visages émerveillés... **Voici** Misère et son amie, la jeune femme en robe de cérémonie n'est pas si belle qu'on voudrait (**ces cicatrices me désolent...**). Misère lui serre le poignet à crier. Tous les deux sont pâles et les yeux las. **Voici** Louison et Michel, très rouges, au pied de l'estrade... **Où est Alpha ?**

Les domestiques du grand homme (Quenouille en grand uniforme) occupent la scène, font patienter le public. Enfin midi sonne. **Ah**, le rideau a bougé, il s'ouvre lentement, lourdement.

C'est fait.

Il n'y a plus sur l'estrade, en face de la foule, qu'un fauteuil magnifique, énorme, — où le Philosophe est assis¹⁰⁰.

Le narrateur semble effectivement assister à la scène qu'il décrit, donnant l'impression de découvrir ce qu'il se passe au sein de la diégèse en même temps qu'il en fait le récit. Il est également affecté par ce qu'il voit, et la question qu'il pose en fin de paragraphe pourrait signaler sa non-omniscience. Malgré cela, deux éléments semblent montrer que ce narrateur ne correspond pas à un personnage intradiégétique qui assisterait physiquement à la scène : il évoque le public et la foule, mais il ne s'inclut pas parmi ceux-ci.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 135.

¹⁰⁰ PÉRIER, *op. cit.*, p. 136.

Il faut aussi remarquer l'absence d'interaction avec n'importe quel personnage intradiégétique que ce soit, ce qui est également le cas au chapitre dixième. Ce narrateur non omniscient n'entre pour ainsi dire jamais en relation directe avec un élément de la diégèse : il n'a aucune influence sur la fiction. La figure du lecteur n'est de plus étrangement pas absente des passages assumés par cette instance narrative : au chapitre dixième, il est question de « notre ange », et au chapitre treizième, dans une moindre mesure, la question posée rappelle celles qui consistent en des interpellations du lecteur. Ainsi, Périer semble à nouveau se trouver derrière cette instance narrative, d'autant plus qu'il émet les mêmes jugements que ceux exprimés par l'instance narrative omnisciente : il déplore l'acte violent de Misère à l'encontre de Christine, et il regrette la transformation de Michel en un homme comme les autres.

En prenant en compte ce qui vient d'être analysé, et le fait que les aventures des personnages créés par Périer sont celles qu'il a « le plus envie de vivre¹⁰¹ », il est possible de conclure que les deux passages montrant une instance narrative intradiégétique consistent en une métalepse extérieure descendante. Périer se trouve en effet momentanément absorbé par la fiction dont il fait alors partie, sans pour autant avoir une influence sur celle-ci.

2.3. Analyse des effets

2.3.1. Réflexivité

Réflexivité poétique

Le premier procédé réflexif de ce type consiste, pour rappel, en une parenthèse suivant l'annonce du chapitre premier, laquelle explicite le rôle de ce chapitre au sein du roman : « créer l'atmosphère ». Cela a pour effet de créer une attente, à savoir celle de la découverte des composantes de cette atmosphère. Il y a alors en cela comme l'instauration d'un pacte, certes minimal car ne concernant que le premier chapitre, entre l'énonciateur et le lecteur.

Le deuxième phénomène appartenant à ce type de métalepse a pour sa part été relevé dans un poème du chapitre septième.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 115.

Dans celui-ci, Périer conseille au lecteur de s'inspirer du comportement de Jacques (« Pour s'amuser il faut se prendre / Au jeu des grands »), et il mentionne une première fois la poésie : « Qu'importent leurs cérémonies ! / On s'en console en poésie ». Il évoque à nouveau cette dernière, sous le terme de *chant*, dans la dernière strophe :

Nous leur ferons aimer les fées
S'agenouiller dans la rosée,
Perdre la tête pour un chant,
— Perdre leur temps.

Ainsi, il présente d'abord la poésie comme un espace réconfortant face aux « cérémonies » des adultes, puis comme un moyen de leur faire « perdre la tête ». Or, il s'avère justement que le solennel n'a de cesse d'être moqué dans l'ensemble du roman. Périer y tourne en effet le solennel en dérision en le mêlant au jeu, et cela tant au niveau diégétique, comme lorsque Jacques s'amuse de son rôle pourtant capital et décisif de messenger de l'Homme Assis, qu'au niveau métadiégétique, quand, pour ne citer qu'un exemple majeur, Périer expose la nature truquée de « la danse solennelle des nuages » et de la ville toute entière.

Il y a, en cela, une dimension réflexive puissante dans ce poème, et en particulier dans la dernière strophe : la mission, à laquelle Périer invite son lecteur, de répandre cette sorte de folie merveilleuse dans le monde réel (extradiégétique) est doublement à l'œuvre dans *Le passage des anges*. En effet, d'une part, certains personnages, tels qu'Alpha ou Jacques, font bel et bien croire pour un temps aux habitants de la ville que les anges existent, et d'autre part, Périer fait croire son lecteur aux contes de fées, et en même temps lui fait perdre la tête en affirmant le contraire par certaines métalepses. Aussi, les poèmes présents dans le roman consistent parfois de façon évidente en un espace réconfortant face aux dites « cérémonies des adultes », en ce qu'ils rendent possible la croyance au merveilleux, caractéristique de l'enfance. La réflexivité au sein de ce poème expose donc la vision de la poésie qu'a Périer, ainsi que l'usage qu'il en fait.

Au chapitre treizième, dans la dernière strophe d'un poème, lequel vient après un passage déplorant l'indifférence des citadins à des miracles tels que l'existence d'un ange parmi eux, cette vision de la poésie est exprimée avec clarté :

À faire peur, à faire sourire
On perd une vie, un amour

Questions de goût, façon de dire :
Le paradis est alentour

Mais ces miracles de plein jour
N'étonnent plus qu'en poésie¹⁰²

Rappelons que les derniers chapitres du roman donnent à voir une régression de l'importance du merveilleux dans la diégèse, en ce sens que les citadins ne croient plus à l'existence des anges, et que les anges eux-mêmes oublient leur nature miraculeuse. Il ne reste alors effectivement que la poésie comme moyen de vivre encore la pureté, la simplicité et la joie qu'avaient amenées les anges.

Il faut enfin noter, au sujet du poème du chapitre septième, qu'un parallèle se dessine entre Périer et les anges, en ce qu'ils accomplissent tous un jeu qui transforme la vie des hommes, et Périer comme poète entretient les dons qu'amènent les anges.

L'ultime poème du roman démontre lui aussi, par sa dimension réflexive, ce rôle donné à la poésie chez Périer. Reprenons uniquement la première strophe, qui contient le procédé réflexif d'ordre poétique :

— Ange, bel ange, le seul qui
Me reste à aimer dans ce livre
Hélas, je ne puis pas te suivre
Au-delà de ma poésie.

Lorsqu'Alpha, soit le dernier ange qui existe encore, quitte la ville, c'est logiquement que le roman touche à sa fin. La poésie de Périer apparaît explicitement comme un espace permettant de toucher aux miracles, au divin.

¹⁰² PÉRIER, *op. cit.*, p. 134.

Réflexivité conative

Dans le poème du chapitre septième traitant du comportement de Jacques, Périer s'adresse au lecteur dès le deuxième vers en ces termes : « Profitez de cette leçon ». Il invite ce dernier à agir de la même façon que Jacques, qui lui-même agit avec autant d'espièglerie qu'Alpha, dont il poursuivra d'ailleurs le jeu à la fin du récit. L'auteur incite donc le lecteur à, lui aussi, perpétuer le jeu de l'ange dans le monde extradiégétique.

Un cas de procédé réflexif conatif de degré minimal a été repéré au chapitre quinzième, lorsque Périer déclare au sein d'un paragraphe : « rappelez-vous ». Cet extrait consiste en une simple adresse au lecteur, sans qu'une question ne lui soit directement posée ; il en résulte une plus grande implication du lecteur dans le récit que s'il n'y avait pas eu cette interpellation. Plus l'adresse au lecteur est explicite, plus cet effet est intense. Ainsi, l'extrait suivant est légèrement plus réflexif que le précédent : « (le reconnaissez-vous ? Il s'appelle Jacques Durand) ». Quant au passage dévoilant que le nom « Égalité » est en fait un pseudonyme (« (Devos ? Vous pensez bien qu'« Égalité » n'était qu'un joli pseudonyme) »), au-delà de l'effet de surprise dû au contenu de celui-ci, il met à mal la confiance établie entre le narrateur et le lecteur. Étant donné que Périer feint de s'étonner de la surprise du lecteur, dont il mime l'interrogation, la confiance établie entre eux est légèrement moins affectée que s'il avait déclaré avoir menti volontairement. Malgré cela, cette petite trahison ne manquera pas de faire douter le lecteur de la véracité fictionnelle de ce que le narrateur a présenté comme véritable, toujours fictionnellement, dans le reste du récit ; d'autant plus que ce passage est le seul à montrer un mensonge de l'auteur à l'égard du lecteur, ce qui voit son effet se décupler.

À la fin du chapitre quatorzième, l'interpellation est encore un peu plus directe : « Tout est perdu si vous riez, / Lecteur, c'est une histoire triste ». La réaction du lecteur face au récit est de toute évidence importante : *tout est perdu* s'il trouve l'histoire drôle. S'il est seulement possible qu'enseigner quelque chose au lecteur à travers son récit soit le but poursuivi par Périer, il est par contre indéniable que celui-ci espère un certain effet de l'histoire sur celui-ci. L'association, dans ce poème, de la réflexivité conative avec ce que nous avons identifié comme un procédé réflexif autotélique confère un degré de réflexivité élevé au poème. C'est dans ce dernier procédé que résident le plus d'effets, lesquels seront analysés dans la partie correspondante.

Outre les effets précédemment exposés de ces procédés réflexifs conatifs, ces derniers mettent également en lumière la particularité du rapport entre auteur et lecteur dans *Le passage des anges*, qui fera l'objet de notre troisième chapitre.

Réflexivité de l'énonciateur et réflexivité conative

Ces deux types de réflexivité fonctionnent ensemble à plusieurs reprises dans le roman, tandis qu'aucun passage ne présentant qu'une réflexivité de l'énonciateur n'a été repéré. Pour cette raison, ils apparaissent ici dans une seule et même section.

Nous avons traité de cinq passages donnant à voir ces types de réflexivité dans leur forme minimale : « laissons-le faire et suivons Jacques », « Lecteur, n'écoutons pas plus avant, nous sommes fixés », « Nous avons vu comment il [...] », « n'insistons pas », « S'il vous plaît encore, je poursuis ma route, – où en étais-je ? ». Ceux-ci permettent de faire d'une simple transition d'un moment du récit à un autre une occasion d'accroître l'illusion fictionnelle : le narrateur feint dans le premier extrait de se déplacer dans le récit, comme s'il se tenait devant ce qu'il narre et qu'il décidait de prendre une autre direction, tout en entraînant le lecteur avec lui. Ce procédé crée l'illusion d'une progression du lecteur dans le récit qui serait simultanée à celle du narrateur, ce qui donne effectivement l'impression d'un réalisme plus grand de la diégèse. Périer sous-entend d'ailleurs que le lecteur, tout comme lui, pourrait intervenir dans la diégèse (« [cet homme,] laissons-le faire »). Cependant, ce pouvoir potentiel donné au lecteur est seulement théorique : Périer ne feint pas d'attendre une réaction de ce dernier, il poursuit simplement le récit. Nous y reviendrons également dans le troisième chapitre de la présente étude.

Il en va de même pour les deuxième et troisième extraits, qui poursuivent l'impression d'une expérience simultanée et partagée de la diégèse par Périer et le lecteur. Comme on a pu le voir, ces passages ne produisent pas d'*écart* marqué : leurs apparitions relativement nombreuses au sein du roman diminuent l'effet réflexif qu'ils pourraient provoquer, et a pour effet principal de construire ainsi que d'alimenter une relation particulière entre l'auteur (qui est aussi narrateur) et le lecteur.

Quant au quatrième extrait, il apparaît après que le narrateur ait effectué une description agacée de l'apparence d'une citadine : il marque donc une fin à cet emportement passager.

De façon similaire aux extraits précédents, celui-ci donne l'illusion que le lecteur vit lui aussi cet agacement face à cette femme.

Enfin, le cinquième extrait (« S'il vous plaît encore, je poursuis ma route, – où en étais-je ? »), en plus d'augmenter encore l'illusion fictionnelle, façonne lui aussi la relation entre Périer et le lecteur. Nous verrons néanmoins dans la section consacrée à cette dernière que cet extrait en montre un autre aspect.

Il reste enfin un passage du chapitre dixième, plus fourni et bien plus réflexif que les autres, qui appartient à ces deux types. Cependant, l'intégralité de ses effets concernant à nouveau la dynamique entre l'auteur et le lecteur, c'est pourquoi ils ne seront pas abordés dans cette section.

Réflexivité autotélique

Le premier extrait relevant de la réflexivité autotélique, selon notre analyse, est un cas ne correspondant, pour rappel, pas complètement à la définition de ce type donnée par Demoulin :

Tout est perdu si vous riez,
Lecteur, c'est une histoire triste :
On finit par s'agenouiller
Devant des monstres qu'on méprise.

Que tristement brille la vie
Aux yeux de ceux qui l'ont trahie...
Par faiblesse et par ironie
Nous renonçons au paradis.

Bien que le récit ne s'achève pas directement après ce poème, les deux derniers chapitres du roman ne viennent pas contredire l'affirmation faite au deuxième vers. La réflexivité autotélique a pour effet, dans ce poème, d'explicitier la dimension éducative du *Passage des anges*. Cette qualification de « triste » attribuée à l'histoire, ainsi que la leçon qui la suit, laissent difficilement place à une autre interprétation du roman.

L'unique autre extrait montrant ce type de réflexivité n'est autre que l'ultime poème dans lequel Périer s'adresse une dernière fois à l'ange Alpha.

Ce procédé ne produit toutefois pas l'intensité caractéristique de la réflexivité autotélétique ; il implique par contre assez subtilement que l'ange a une existence en dehors de la diégèse, et plus spécifiquement une existence au-delà de la poésie de Pérrier. Quant au miroir mentionné dans la dernière strophe (« C'est dans mon miroir que je t'aime »), il poursuit de façon évidente le parallèle développé dans tout le roman entre Pérrier et les anges, mais ce n'est pas tout : si l'on considère qu'à la première strophe, Pérrier déclare qu'Alpha est « le seul [ange] qui [lui] reste à aimer dans ce livre », il est possible d'en déduire que *Le passage des anges* est un miroir reflétant l'ange qui vit en Pérrier ; la relation qui unit Pérrier à l'ange fera l'objet d'une analyse dans notre quatrième chapitre.

2.3.2. *Métalepses*

Métalepse extérieure ascendante

Une seule métalepse de ce type a été relevée dans le roman. Elle apparaît dans un poème du chapitre deuxième :

Trois anges marchent sur la terre
Et nous regardent dans les yeux.
Danse, aventure élémentaire,
Que peut-on désirer de mieux ?

Bien habillés, sans cris, sans ailes,
Sont-ils plus discrets qu'il ne faut ?
— Reconnaissez des mains si belles,
Cette grandeur dans le repos...

— Des anges sont entre les hommes
Qui ose dire : peu m'importe ?
— (Cache les rêves qu'on te donne
Et le nom d'ange que tu portes.)

Une ambiguïté plane autour de la frontière entre les mondes extradiégétique et intradiégétique. La « terre » du premier vers désigne-t-elle en fait la ville, c'est-à-dire l'univers intradiégétique, ou renvoie-t-elle à la terre du monde « réel » ? De la même façon, il est impossible d'affirmer avec certitude que « les hommes » dont il est question dans la dernière strophe sont les habitants de la ville intradiégétique, ou qu'ils sont les habitants de la véritable planète Terre. Ainsi, les habitants de la ville fictive et les hommes appartenant à la réalité, dont font forcément partie l'auteur et le lecteur, sont rassemblés en un seul et même groupe ; quant aux anges, ils entrent alors en contact avec l'ensemble de ce groupe.

Toutefois, le rapprochement des mondes extradiégétique et intradiégétique est tel qu'il passe inaperçu, et le poème provoque tout au plus une surprise résultant de l'apparition d'un *je* implicite s'adressant à un *vous* explicite, laquelle marque un écart par rapport à certaines des caractéristiques narratologiques qui étaient de mise avant ce poème. En plus de cela, le contrat fictionnel est toujours intact à ce stade du récit, ce qui résulte en la préférence instinctive d'une compréhension du poème qui ne remet pas en cause la frontière entre les univers extradiégétique et intradiégétique. Ce contrat implique effectivement une certaine attitude de la part du lecteur, laquelle consiste à croire en la réalité de la fiction qu'il découvre, et il détermine également l'attente d'une conformité de cette fiction avec les règles classiques du genre.

Cependant, notre analyse forcément plus pointilleuse du récit a montré que ce poème ne pouvait consister en une simple adresse d'un narrateur intradiégétique aux habitants de la ville. À la lumière des autres jeux métaleptiques à l'œuvre dans le roman, cette métalepse témoigne de l'équivalence insinuée en fait dès le commencement du roman entre le monde extradiégétique et le monde fictionnel.

Métalepses extérieures descendantes

Les deux vers adressés à l'ange dans le poème du chapitre deuxième, dont il vient d'être fait question, consistent en une première métalepse extérieure descendante : « (Cache les rêves qu'on te donne / et le nom d'ange que tu portes) ». Étant donné que le caractère métaleptique de ce poème passe inaperçu, il en va de même pour les deux derniers vers qui ne provoquent pas le sentiment de bizarrerie résultant généralement des procédés métaleptiques, comme l'a souligné Genette¹⁰³.

Ce conseil donné par Pérrier à l'ange démontre à nouveau une absence de séparation entre les mondes extradiégétique et intradiégétique, ainsi qu'une bienveillance voire une affection de l'auteur envers l'ange à qui il s'adresse.

Une autre métalepse extérieure descendante dont nous avons traité précédemment montre un passé commun entre Pérrier et Louison.

¹⁰³ GENETTE, *Figures III*, op. cit., p. 244.

À titre de rappel, Périer prétend dans un poème du chapitre quatrième qu'elle et lui sont allés au bois, juste après que le récit ait représenté Michel faisant cette même activité avec la jeune fille ; il a été conclu que Périer, qui vit les aventures de ses héros par procuration, entre dans l'univers diégétique en évoquant ce passé partagé avec Louison, lequel est présenté comme fictionnellement vrai.

Ce procédé métaleptique provoque une grande confusion : le *je* énonciateur n'est apparu explicitement qu'une seule fois à ce stade du récit, en tant que l'auteur du roman (« la ville que j'ai créée ») ; or cette exposition du *je* comme Odilon-Jean Périer entre en conflit avec l'existence de cette même instance narrative dans la diégèse. Plutôt que de résulter en une exagération du caractère irréel de l'univers intradiégétique, cette métalepse semble, à l'inverse, provoquer l'augmentation du degré de réalité de ce niveau intradiégétique : Louison paraît aussi réelle que quiconque lit le roman, car Périer, un homme fait de chair et d'os, a vécu des aventures avec elle. Toutefois, le parallèle troublant entre ces aventures brièvement évoquées dans le poème et celles de Michel avec la même Louison sème le trouble autour de l'identité de ce *je*, ainsi qu'autour de son statut par rapport à la diégèse : est-il une sorte d'alter ego de l'ange, et a-t-il finalement une quelconque autorité sur l'univers diégétique, comme il était logique de le supposer au vu de son intervention au chapitre précédent ? Notons aussi que le trouble produit par la métalepse sera d'autant plus fort selon le degré d'attention du lecteur : seul un « spectateur “pointilleux”¹⁰⁴ » au sens de Genette, c'est-à-dire un lecteur tout particulièrement attentif, pourra mesurer l'ampleur de cette confusion.

Périer débute le chapitre cinquième par un « avertissement » destiné au lecteur, au sein duquel il évoque un lecteur fictif qui aurait déjà lu *Le passage des anges*. Nous avons déterminé qu'il s'agit d'une métalepse extérieure descendante, en ce que le lecteur *réel* est projeté dans l'univers intradiégétique pour ne faire qu'un avec le lecteur fictif.

Cette métalepse a pour effet de créer dans une certaine mesure une appréhension vis-à-vis du chapitre à venir. Elle démontre aussi l'attention accordée au lecteur, mais nous y reviendrons.

Un dernier cas de métalepse extérieure descendante est celui qui donne à voir Périer comme narrateur intradiégétique non omniscient. Il est utile de rappeler qu'il s'agit d'un procédé relativement ambigu par lequel Périer entre dans la diégèse, mais n'influe pas sur celle-ci en interagissant avec des habitants de la ville, par exemple.

¹⁰⁴ GENETTE, *Métalepse*, op. cit., p. 75.

Ce phénomène a lieu de façon remarquable aux chapitres dixième et treizième, et, contrairement à certaines des métalepses précédentes, il ne peut pas passer inaperçu. Une grande confusion résulte indéniablement de ce procédé métaleptique, qui amène à se demander si Périer a vraiment une connaissance absolue de ses personnages comme il le prétend parfois, et, à nouveau, s'il n'est pas finalement un habitant de cette ville. Tout comme la métalepse extérieure descendante dans le poème concernant Louison, cette présence de Périer dans l'univers intradiégétique rend presque impossible la distinction entre le réel et le fictionnel. Lorsque Périer est entré dans la diégèse, il semble aussi réel qu'en tant qu'auteur de la fiction, si bien que les personnages paraissent tout aussi réels que lui. Un autre effet de cette métalepse est de remettre en question la véracité de ce qui a été affirmé jusque-là par Périer tout au long du récit.

Métalepses intérieures

Au chapitre troisième, Périer dévoile que la ville est en fait un décor fait de toutes pièces, et qu'il l'a créée. Nous avons pour rappel analysé ce procédé comme une métalepse de type intérieure. L'invraisemblance qui ressort de la nature truquée de la ville a pour effet d'accroître le degré de réalité dont jouissent les anges, dont le libre arbitre n'a d'ailleurs pas été remis en question par Périer dans ce passage. Aussi, la rupture de l'existence d'une ville fictionnellement crédible et l'apparition explicite de l'auteur dans le récit provoquent un choc soudain, ainsi qu'une grande confusion. La révélation de cette dimension factice de la ville, qui se retrouve dans l'ensemble du roman, tourne en ridicule ce qui apparaît de prime-abord comme sacré, solennel, voire symbolique. Ces endroits du récit exagérément solennels font eux aussi partie du jeu qu'opère Périer : ont-ils un sens caché, ou sont-ils ironiques ? Comme nous l'avons vu, tantôt l'auteur défend le lecteur de chercher un possible secret derrière ses lignes, tantôt il déplore l'indifférence des hommes face aux miracles.

Il se joue aussi des règles sacrées de l'invention littéraire en usant de métalepses, mais il va encore plus loin en intégrant à la diégèse l'un des artifices fondamentaux de la représentation théâtrale qu'est le décor : même si *Le passage des anges* est un roman, il est de nombreuses fois assimilé à une pièce de théâtre, si bien qu'il y a dans ce procédé une sorte de comble de la représentation, en ce sens que Périer transforme en fiction l'un des piliers sur lesquels repose toute fiction.

Aussi, à partir du moment où Alpha devient le maître de la ville, son rôle s'apparente à celui de Périer, si bien que les divers événements d'apparence orchestrés pourraient lui être attribués : d'une part, cela rend la distinction entre l'auteur et Alpha encore un peu plus floue, et d'autre part, l'oscillation entre ce qui est de l'ordre du jeu et ce qui est de l'ordre du symbole s'intensifie. Ces deux derniers pôles ne sont jamais vraiment séparés dans le roman : le jeu est pris très au sérieux, tandis que le solennel est tourné en dérision. Peut-être que ce qu'il y a de miraculeux dans *Le passage des anges* est justement le jeu qui lui donne forme.

Une autre métalepse intérieure, cette fois de type ascendante, consiste en la transformation de Michel en un soldat amoureux de son amie, laquelle s'était justement figuré avant cela que l'ange était soldat et l'aimait.

L'effet de bizarrerie provoqué par ce passage du roman est d'intensité relativement faible, car le procédé métaleptique s'étend sur plusieurs pages et ne choque pas outre mesure la logique narrative. La subtilité de cette métalepse reflète par contre la finesse des frontières qui séparent les différents niveaux diégétiques dans *Le passage des anges* : ce n'est pas un élément de la diégèse qui marque en premier lieu le basculement métaleptique d'un niveau intradiégétique à un autre, mais bien la narration. C'est en effet l'emploi du terme *soldat* par Périer qui signale la réalité de ce qui paraissait n'être qu'un mensonge de l'ange. Après quoi, l'élément de la diégèse soutenant la réalité fictionnelle de ce qui n'était à l'origine qu'un simple jeu n'est autre que l'acte de Michel de graver leurs initiales sur un tronc d'arbre : « Quelle imprudence ! Ce geste rituel l'engageait¹⁰⁵ ». Ainsi, l'acte d'écriture semble jouir d'un pouvoir bien réel dans *Le passage* : il est évident que tout auteur en jouit à sa guise, mais Périer en tant que narrateur remet ce pouvoir entre les mains des anges, qui construisent leur réalité comme ils le souhaitent à travers lui, de sorte que le pouvoir créateur de ceux-ci et celui de Périer se confondent. Quant au dernier extrait cité plus haut, il tourne en dérision non seulement ce « geste rituel » des jeunes amoureux, mais aussi la symbolique que l'on pourrait voir derrière cet acte : l'ange écrit sur la ville, et la marque de cette nouvelle réalité.

¹⁰⁵ PÉRIER, *op. cit.*, p. 41.

L'ironie est d'ailleurs complète en ce que cet acte d'écriture influence réellement le cours du récit, ou du moins il est présenté comme étant à l'origine du véritable amour de Michel pour Louison ; en cela réapparaît l'entre-deux du ludique et du symbolique caractéristique du roman de Périer.

En définitive, ce procédé métaleptique montre et démontre, à la fois sérieusement et ironiquement, le miracle d'une écriture qui abolit les frontières entre le réel et l'irréel.

3. Rôle du lecteur

Lors de l'analyse des divers procédés métaleptiques et réflexifs, nous avons pu constater qu'un rapport particulier entre l'auteur et le lecteur s'établit au fil du récit, et cela d'une façon assez marquée au sein du roman, à la fois au sens de distincte de la neutralité habituellement caractéristique de ce rapport et au sens de ce qui « se perçoit nettement¹⁰⁶ », que pour qu'il s'avère nécessaire de s'y attarder.

Ce troisième chapitre de notre étude se construit dans un premier temps autour d'un article de Christine Montalbetti paru en 2004, intitulé « Narrataire et lecteur : deux instances autonomes ». Elle expose dans celui-ci son point de vue concernant l'instance du lecteur réel et celle du lecteur représenté, communément appelé *narrataire*, ainsi que le principe de substitution censé les relier. C'est dans les diverses étapes de sa réflexion, lesquelles seront exposées de façon synthétique, que l'on trouvera progressivement des angles d'approche inédits permettant de décrire au mieux les particularités de la figure du lecteur dans *Le passage des anges*, ainsi que de se pencher sur de nouveaux extraits en lien avec ce sujet. Dans un second temps, il s'agira de commenter les passages précédemment jugés comme démontrant la singularité du rôle donné à la figure du lecteur par l'auteur.

Comme l'explique Montalbetti, deux instances du lecteur ont été établies en poétique : celle du lecteur représenté, ou narrataire, qui se définit par l'ensemble des éléments textuels lui donnant corps au sein du récit, et celle du lecteur réel, qui renvoie à l'être de chair et d'os lisant le livre. « La poétique suppose assez consensuellement que la première instance, celle de papier [...], est là pour que le lecteur réel s'y substitue¹⁰⁷ » : aux yeux de l'auteure de l'article, cette substitution est en réalité impossible. Après l'analyse de trois extraits d'œuvres littéraires différentes, elle conclut :

Tous ces dispositifs court-circuitent la possibilité d'une substitution du lecteur réel au narrataire. Les uns, parce qu'ils envisagent des cas de figure qui ne coïncident pas avec ma situation de lectrice, divergences anecdotiques, mais qui manifestent ou bien une faille du texte (qui n'a pas prévu tous les cas ; qui prend des risques, à proposer des caractérisations de son narrataire ; les multipliant, il multiplie sans doute les chances de la coïncidence, tout en courant constamment le risque de la dissemblance), ou bien que la substitution n'est pas visée¹⁰⁸.

¹⁰⁶ CNRTL [en ligne]. URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/marqué//1>

¹⁰⁷ MONTALBETTI, *op. cit.*, p. 2.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 5.

Son hypothèse se vérifie dans le roman de Périé : un exemple de cette impossibilité du lecteur réel de se substituer au narrataire peut être fait de l'avertissement du chapitre cinquième, lorsque Périé conseille au narrataire de « passer des manchettes propres » ; il est évident que cette suggestion ne coïncidera pas avec la réalité de tout lecteur réel, et que la substitution ne fonctionnera donc pas à tous les coups. Aussi, et il s'agit là d'un procédé que nous avons tenté de démêler précédemment, les passages du récit feignant de donner un pouvoir d'action dans la diégèse au narrataire (« laissons-le faire et suivons Jacques », « n'insistons pas », etc.) n'offrent aucune liberté concrète au lecteur réel, qui est amené à simplement poursuivre sa lecture. Il semblerait que ces derniers n'aient pas pour objectif de permettre une substitution du lecteur réel au narrataire, mais bien de donner l'impression d'une expérience partagée entre l'auteur et le narrataire, auquel peut *s'identifier* le lecteur réel.

La notion d'*identification* est fondamentale dans la réflexion de Montalbetti, et c'est par celle-ci qu'elle remplace celle de *substitution* :

Le narrataire ne me crée pas plus une place dans le texte que les personnages de la diégèse, ou que le narrateur. Je peux bien m'y identifier, mais comme au reste : pas à chaque fois, pas à tout coup, pas nécessairement, et sans qu'il s'agisse d'une substitution¹⁰⁹.

Parmi d'autres indices de ce phénomène d'identification, elle évoque les cas de figure où plusieurs voire l'ensemble de ces instances peuvent être désignées par une même personne grammaticale ; il s'agit de ce qu'elle nomme « la possible circulation des personnes grammaticales¹¹⁰ ». Ce phénomène est présent en divers endroits du *Passage des anges*, mais il ne se rencontre que dans certains des poèmes insérés dans le récit. Deux d'entre eux sont particulièrement ambigus, et n'ayant pas encore fait l'objet d'une analyse dans notre étude, ils méritent que l'on s'y attarde quelque peu.

¹⁰⁹ MONTALBETTI, *op. cit.*, p. 9.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 9.

Le premier se trouve dans le chapitre cinquième :

- Que faites-vous dans cette Ville ?
- Vous voyez, j’attends quelque chose.
- Quelle chose si merveilleuse ?
- Une raison de vivre encore.

- Peut-être que c’est très facile
Et que si vous n’y pensiez pas...

- Puis-je espérer mourir tranquille
Parmi ces rires et ces pas¹¹¹ ?

Il est impossible de déterminer avec certitude à qui réfèrent chacun de ces pronoms. En effet, il pourrait s’agir d’un dialogue entre Christine et l’Homme Assis, dont il est question juste avant l’apparition de ce poème. Cependant, les deux personnages n’étaient pas représentés comme ayant une discussion, et ce passage romprait avec l’attribution majoritaire dans le roman du *je* à Périer, et du *vous* à la figure du lecteur. Si l’on suit cette logique générale développée dans le récit, il s’agirait alors de l’unique dialogue explicitement montré entre l’auteur et le narrataire. Il se pourrait enfin que ce soit la figure du lecteur qui se cache derrière le *je*, et que Périer soit le référent du *vous*. Les deuxième et troisième hypothèses semblent plus vraisemblables que la première, mais le mystère quant à l’identité des référents de ces pronoms reste finalement entier.

Le second passage présentant le même phénomène se trouve au chapitre dixième :

(Une fille vous prend les mains, vous abandonne
Son beau corps sans mesure au comble du plaisir —
Il ne faut plus songer à régner sur les hommes
Ô jeune ange, — déjà vous pensez à vieillir...¹¹²)

Ce poème apparaît lorsque Périer, en tant que narrateur intradiégétique non omniscient dans ce passage, repère Michel et Louison dans un café, et constate que le jeune homme a presque perdu sa nature angélique. L’ambiguïté des personnes grammaticales est moins intense que dans le poème précédent, mais elle est tout de même de mise : le vouvoiement étant en général dédié aux adresses au lecteur dans ce roman, les deux premiers vers pourraient être adressés à ce dernier facilement, c’est-à-dire sans qu’il n’y ait de non-sens. En effet, bien que le *vous* renvoie explicitement à l’ange au dernier vers, les deux premiers, en raison de leur position dans le poème, interpellent de prime-abord la figure du lecteur.

¹¹¹ PÉRIER, *op. cit.*, p. 53.

¹¹² *Ibid.*, p. 111.

Ainsi, ce poème présente une dimension globalisante, car l'interpellation du lecteur, même si elle peut être perçue comme annulée au dernier vers, est activée quoi qu'il en soit, au moins de façon minimale. Il faut aussi noter que ce procédé dessine un parallèle entre l'ange et le narrataire.

La possible circulation des personnes grammaticales dans le premier de ces extraits engendre la possibilité d'une métalepse extérieure descendante (l'auteur ou le lecteur réel pénètrent dans le niveau intradiégétique), mais elle produit sans aucun doute une nouvelle confusion dans le récit. Tel que l'exprime Montalbetti, ce phénomène « marque la complexité, la fragilité des partages entre narrateur, personnages, narrataire, le tremblé de la distribution¹¹³ ». Périer, en jouant de ces tremblés, brouille de nouvelles frontières constitutives de tout récit ; en plus d'intégrer le lecteur réel à la diégèse par une métalepse extérieure descendante (dans l'avertissement du chapitre cinquième), il sème le trouble autour de la figure du lecteur.

Un dernier apport de la réflexion de Montalbetti consiste en la notion de *lecteur virtuel* qu'elle crée et développe dans son article. À partir, notamment, de quelques extraits de *Jacques le fataliste*, elle note l'existence de narrataires représentant des contre-modèles, ou autrement dit, des « mauvais lecteurs ». Elle constate alors que, dans ces cas de figure, s'il fallait rendre possible la substitution chère aux narratologues, celle-ci pourrait avoir lieu entre le lecteur réel et une nouvelle instance, celle du lecteur virtuel :

[...] un certain nombre de narrataires dessinent des figures de mauvais lecteurs qui impliquent bien que le lecteur virtuel, ou désiré, leur dissemble : le narrataire trop conformiste de *Jacques le fataliste* en fait partie. Si je lui ressemble, si j'attends la suite des amours de Jacques, si je m'intéresse à la linéarité de l'histoire, je risque d'interrompre rapidement ma lecture. Retenons donc [...] l'idée que la substitution à laquelle doit (si tant est que la chose se mesure en termes de devoir) s'appliquer le lecteur réel concerne une autre instance que le narrataire, celle du lecteur virtuel¹¹⁴.

Il se trouve que *Le passage des anges* donne à voir quelques cas dans lesquels le narrataire représente un contre-modèle. Identifier les caractéristiques de ce dernier permettra d'ensuite pouvoir établir un portrait du lecteur virtuel, représentant donc la lecture désirée par l'auteur.

¹¹³ MONTALBETTI, *op. cit.*, p. 9.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 7.

Au chapitre deuxième, le poème métaleptique dans lequel Périér s'adresse au narrataire puis ensuite à un ange forge déjà légèrement cette figure du « mauvais lecteur » : « — Des anges sont entre les hommes / Qui ose dire : peu m'importe ? ». Il semblerait que celui-ci se caractérise par un désintérêt pour l'existence des anges dans la ville. Cela entre en résonnance avec la critique voilée que fait Périér, au chapitre treizième, de l'indifférence des citoyens pour les miracles, et plus précisément envers la présence d'Alpha parmi eux. Il n'est pas encore possible d'affirmer, avec ce parallèle pour seul élément, que certains habitants consisteraient en une représentation des comportements se situant à l'opposé de la leçon que Périér souhaite enseigner à travers cette « histoire triste », mais il ne faut pas pour autant écarter cette hypothèse.

L'avertissement au chapitre cinquième est également intéressant à observer dans cette perspective de contre-modèle : le narrataire, auquel le lecteur réel est amené à se substituer par une métalepse extérieure descendante, est représenté comme ayant pris le récit pour « un conte de fées ». S'agit-il d'un contre-modèle ? Sur ce point, non, car Périér n'est pas explicite sur la nature de l'histoire qu'il narre : il ne dit pas qu'il ne s'agit pas d'un conte de fées, bien qu'il semble tout de même sous-entendre qu'il y a eu méprise de la part du narrataire. Par contre, il déplore l'attitude paresseuse du narrataire, qui n'aurait pas apprécié de devoir faire « un petit effort » d'adaptation au ton nouveau adopté dans ce chapitre. En cela, le narrataire représente un mauvais lecteur, et Périér avertit le lecteur réel de ce comportement à éviter, tout en montrant son souhait qu'il continue à lire (« À bientôt, j'espère, lecteur »).

Au chapitre dixième, lors du passage réflexif dans lequel Périér s'adresse au lecteur et commente son récit, l'on retrouve cette même confusion entre l'attitude du lecteur désirée par l'auteur, et celle qu'il critique. Il souligne en effet que le narrataire a sans doute imaginé que le récit allait finir par prendre un certain sens, ce qui, le prévient-il, ne sera pourtant pas le cas. Il le met également en garde contre la recherche abusive de symboles dans le roman, sans pour autant exclure la présence de ceux-ci. Dans ce passage comme dans celui du chapitre cinquième, Périér feint de vouloir empêcher le narrataire d'aller trop loin dans ses erreurs de lecture. Celles-ci se caractérisent par une mécompréhension du statut du récit : tantôt il le prend pour un conte de fées, tantôt il lui attribue un sens caché lié à la nature miraculeuse des anges et cherche des symboles.

Cependant, Périer, qui prétend vouloir empêcher ces malentendus de s'aggraver, n'est jamais vraiment explicite quant à ce que serait une bonne compréhension de son roman : dans l'avertissement du chapitre cinquième par exemple, non seulement il ne nie pas qu'il s'agisse d'un conte de fées, mais il continue à présenter le roman comme tel dans la suite du récit, par des éléments que nous avons déjà relevés. Quant à l'existence ou non de symboles dans le récit, il semble à nouveau en montrer quelques-uns, avant comme après le passage réflexif du chapitre dixième. Toutefois, un point commun déterminant entre ces deux phénomènes est le ton ironique perceptible dans nombreux de ces passages, que l'on a également déjà souligné. Périer sème ainsi une confusion totale et joue continuellement avec le lecteur réel.

Outre ces apports de la réflexion de Montalbetti, l'analyse des procédés réflexifs conatifs au chapitre précédent avait elle aussi démontré une particularité de la figure du lecteur dans le roman, dans son rapport avec le narrateur et auteur qu'est explicitement Périer dans le récit. Que cela soit dans les deux passages phares des chapitres cinquième et dixième, ou dans des passages plus discrets, tels que « S'il vous plaît encore, je poursuis ma route, – où en étais-je ? », Périer se montre courtois envers le narrataire. Il semble même y avoir une certaine complicité installée entre eux, par leur expérience fictivement commune de la diégèse. Toutefois, Périer va à l'encontre de cette égalité sympathique instaurée entre eux à plusieurs reprises : lorsqu'il dévoile qu'il a créé la ville, lorsqu'il annonce que les anges sont ses personnages et qu'il connaît mieux « leur secret » que le lecteur, ou encore quand il révèle que « Égalité » n'est pas le nom de famille de Christine, mais bien un pseudonyme. Il est donc plus juste de considérer que Périer entretient activement un rapport courtois avec le lecteur, et qu'il feint de découvrir les aventures qu'il narre en même temps que lui, mais qu'il n'hésite pas à affirmer sa connaissance supérieure de la diégèse ainsi que son influence sur celle-ci lorsqu'il tient à éviter des erreurs de la part du lecteur. Notons que le cas de la révélation du véritable nom de Christine est tout de même quelque peu différent : cette information nouvelle crée la surprise, et pourrait consister en une piqure de rappel (forcément destinée au lecteur, étant donné que ce passage lui est adressé) concernant la nature symbolique que semblent avoir certains éléments du récit, sans qu'ils ne contiennent réellement un sens caché.

Un autre élément du récit démontre enfin l'importance inhabituelle du lecteur au sein du roman. Il s'agit de deux vers d'un poème du chapitre quatorzième : « Tout est perdu si vous riez / Lecteur, c'est une histoire triste ».

Il est impossible de dire avec certitude ce que désigne au juste ce *tout*, mais le rapprochement possible entre l'expression *tout est perdu* et le thème du jeu, proéminent dans le roman, ne semble pas anodin. Nous avons vu, lors de l'analyse d'un poème du chapitre septième, que Périer invite le lecteur à « profiter de [la] leçon » que lui enseigne Jacques en jouant avec le solennel et avec les adultes. Notre analyse a montré que la leçon à retenir est le jeu en lui-même : « — Mais apprenons à leur mentir / Avec plaisir. / Nous leur ferons aimer les fées / S'agenouiller dans la rosée, / Perde la tête pour un chant, / — Perdre leur temps ». Ces éléments soutiennent l'hypothèse selon laquelle le *tout* qui est « perdu » référerait à la fois à l'échec de l'enseignement du jeu à travers le roman, et à l'échec du jeu opéré par Périer et qu'aurait pu jouer le lecteur dans le monde extradiégétique. Cependant, il faut s'intéresser à la raison de cet échec, qui n'est autre que la mécompréhension du récit : le lecteur qui n'aurait pas perçu le caractère triste de l'histoire qu'il vient de lire signifierait un échec de l'enseignement de Périer, qui consiste en un jeu par lequel il est justement véhiculé. Le récit étant essentiellement fait du jeu métaleptique ou réflexif opéré par Périer, ainsi que de celui joué par les trois anges et Jacques, à qui il est transmis, c'est alors tout le roman qui serait mis en échec par une lecture erronée. Il s'avère justement que le poème qui nous occupe apparaît après un passage mettant en scène les malheurs qu'engendre la vision abusive de symboles :

Et, comme au hasard, le soleil perçant les nuages qui le cachaient depuis plusieurs jours, un rayon de lumière vint se poser aux genoux du Maître qui n'eut qu'à sourire pour achever son œuvre.
Enfin, Alpha lui prit la main, on voulut y voir un geste de soumission, et qui fut acclamé.
Mais les bons apôtres avaient échangé un clin d'œil¹¹⁵.

Ce comportement des citadins correspond exactement à celui que Périer déconseille au lecteur. Notons d'ailleurs que les habitants de la ville, qui avaient déjà montré un comportement antagonique à celui que Périer conseille au lecteur par rapport aux anges, représentent à nouveau l'opposé de l'attitude qu'il préconise concernant l'interprétation de prétendus symboles.

¹¹⁵ PÉRIER, *op. cit.*, p. 141.

Mis en relation avec ces divers éléments, les deux vers du poème de ce chapitre quatorzième apparaissent en adéquation totale avec les caractéristiques du « mauvais lecteur » qui ont été identifiées dans cette section : celui-ci voit des symboles là où il n'y en a pas, et ignore les miracles que sont les anges (cette seconde caractéristique sera analysée en détails dans notre dernier chapitre). À l'inverse, le lecteur désiré accepte de prendre sérieusement part au jeu à la fois opéré par le récit et représenté dans celui-ci.

4. Les Anges et Leur Mission

Les anges, comme Périer le dit lui-même¹¹⁶, sont les héros de son roman. Toutefois, ils semblent être bien plus que des personnages traditionnels au sein d'un récit : ils sont tantôt aussi réels que l'auteur ou le lecteur, tantôt explicitement sortis de l'imagination de Périer.

Dans le présent chapitre, on s'attachera à éclairer les aspects encore nébuleux du lien qui unit les anges à Périer et au roman. Pour ce faire, la mission que leur a confiée Périer et qui guide l'aventure de chacun d'entre eux dans le récit servira de fil rouge à l'analyse. Celle-ci se fera en trois temps, chacun consacré à un ange selon l'ordre suivant : Michel, Misère, et enfin Alpha.

4.1. L'ange Michel

Michel est le premier des trois anges à perdre sa nature divine : après quelque temps passé dans le camp d'infanterie en tant que soldat, il déclare dans sa lettre à Louison ne pas être un ange, contrairement à ce qu'il lui avait dit lors de leur première rencontre. Son attirance incontrôlée pour les femmes est décrite comme le côté « lourd¹¹⁷ » de sa personne, et Alpha reformule cette caractéristique de Michel au chapitre neuvième : « Michel, le plus lourd de nous, dans la profondeur, le Réel¹¹⁸ ». C'est d'ailleurs dans sa relation avec la jeune Louison qu'il oubliera complètement sa nature angélique ; il s'ennuie auprès d'elle, comme en la compagnie d'autres femmes qu'il fréquente occasionnellement. Il finit aussi par ressentir cet ennui auprès des soldats, mais il est par contre touché par ces derniers :

Cette vie [dans le camp] lui paraît bientôt plus ennuyeuse que pénible, mais tant de paresse le touche ; déjà il n'imité plus les hommes — mais s'abandonne, et leur ressemble. L'incuriosité est un vice, séduisant entre tous pour ce léger Michel... Il renonce à changer le monde, à reformer à son image cette triste armée couleur de terre, ces pauvres soldats philosophes¹¹⁹.

Notons d'abord que Michel est qualifié de « léger » dans cet extrait, mais que c'est justement cette légèreté qui est à l'origine de sa transformation regrettable en un homme triste et lourd. En outre, il est comme contaminé par l'indifférence des hommes, laquelle est pour rappel grandement critiquée par Périer, qui intime au lecteur de s'émerveiller (« — Des anges sont entre les hommes / Qui ose dire : peu m'importe ? »).

¹¹⁶ PÉRIER, *op. cit.*, p. 115.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 23.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 97.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 40.

Cette incuriosité a pour conséquence de faire renoncer Michel à ce qui pourrait correspondre à la mission dont il a été chargé : elle consisterait à propager les qualités des anges sur terre. Celles-ci peuvent être résumées en un sens aigu de la liberté, en la naïveté et l'espièglerie de l'enfance, ainsi qu'en la capacité à trouver son bonheur seul¹²⁰. D'ailleurs, les premiers anges arrivés dans la ville, qui ont été rapidement réduits par des psychiatres, avaient amené dans la vie des citadins la liberté, l'amour, le merveilleux et la poésie. La dernière phrase de l'extrait ci-dessus rappelle également les aventures d'Alpha, qui, lui, va véritablement changer le monde, mais nous y reviendrons.

Lorsqu'il décide de quitter le camp d'infanterie, Michel rencontre sur son chemin la maison d'un poète : « Monsieur Narcisse, pur poète, y fuyait le bruit des cités¹²¹ ». Ils furent « enchantés l'un de l'autre », et après avoir passé la nuit chez ce dernier, Michel regagne la ville en ayant oublié les hommes. Cette complicité immédiate entre l'ange et le poète n'est pas fortuite : les anges sont mis plusieurs fois en rapport avec la poésie dans le roman ; ce lien sera étudié dans la section consacrée à l'ange Alpha. La description qui est donnée du poète Narcisse n'est pas flatteuse : ses vers sont en effet « médiocres ». Pourtant, quand Michel se retrouve seul le lendemain, il a dans ses poches « de[s] poèmes sublimes¹²² » : qu'ils les aient écrits lui-même ou avec Narcisse, il est certain que l'ange détient un don pour la poésie, qu'il pourrait peut-être partager.

Au chapitre quatrième, par une métalepse extérieure descendante, Périér semble être l'alter ego de Michel : il feint d'avoir vécu les mêmes expériences que l'ange, et montre un attachement tendre envers Louison. Au chapitre dixième, le lecteur peut reconnaître sa propre expérience en celle de Michel au sein d'un poème qu'il est utile de rappeler :

(Une fille vous prend les mains, vous abandonne
Son beau corps sans mesure au comble du plaisir —
Il ne faut plus songer à régner sur les hommes
Ô jeune ange, — déjà vous pensez à vieillir...)

À titre de remarque, notons que le lecteur peut se voir en Michel seulement lorsque celui-ci ne se comporte plus comme un ange.

¹²⁰ PÉRIER, *op. cit.*, p. 129.

¹²¹ *Ibid.*, p. 44.

¹²² *Ibid.*, p. 54.

Quant au troisième vers du poème, il peut s'apparenter à une reformulation de ce que serait la mission de l'ange : changer le monde impliquerait de régner sur les hommes ; l'ange en tant que créature divine peut exercer un pouvoir sur les hommes, et les transformer comme il le souhaite. De plus, la nouvelle formulation souligne que cette mission est un devoir des anges, et non une simple possibilité s'offrant à eux. Enfin, il apparaît clairement que Michel n'est pas parvenu à remplir sa mission. Ses aventures ont par contre la particularité d'exposer les dangers qui guettent les anges.

Un dernier élément reste à analyser concernant cet ange. Après avoir découvert le terrible secret de l'Homme Assis, celui-ci est désespéré. Il mentionne alors l'existence d'un jeu des hommes, dont il voudrait se défaire : « Puis-je me désintéresser de leur jeu ? N'est-ce pas dénoncer entre nous une sorte de traité... N'aimais-je pas une femme ?¹²³ ». Il s'agit là de l'unique mention, dans l'ensemble du récit, d'un quelconque accord passé entre les hommes et les anges. Il semblerait que cet étrange traité oblige les anges à se prendre au jeu des hommes, lequel n'est pas le même que le Jeu des anges. Toutefois, la question posée à la fin de l'extrait démontre que le jeu des hommes a lui aussi des conséquences : ce qui n'était à l'origine qu'un jeu peut devenir bien réel. En outre, l'obligation que connote le terme *traité* semble être à nouveau le fait de l'auteur : si le traité ne laisse pas le choix aux anges que de se mêler au jeu des hommes, il promet effectivement l'amusement que Périer souhaite aux premiers dans la ville.

4.2. L'ange Misère

Le deuxième ange décide rapidement de se mêler aux hommes :

— Je n'aime que vous [Michel et Alpha]. Cette humanité écœurante... Mais nous ne sommes pas ici pour le plaisir et, puisqu'il faut enfin goûter à cette vie, je ne goûterai plus qu'à elle.
Je m'en saoulerai, par raison¹²⁴.

L'idée d'une certaine règle de conduite est à nouveau présente dès leur arrivée dans la ville, mais elle présente cette fois un caractère particulièrement étonnant. En effet, *s'amuser* connote au moins un léger plaisir, or, Misère rejette cet aspect de sa mission, qui s'apparente d'ailleurs plus, en ce qui le concerne, à une règle à laquelle il est forcé de se plier.

¹²³ PÉRIER, *op. cit.*, p. 126.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 25.

Dans la suite de la phrase, ce devoir est exprimé métaphoriquement : l'emploi figuré du verbe *goûter*, qui additionné de la préposition *à* signifie « boire, manger une certaine quantité de¹²⁵ », induit que l'ange va intégrer la vie qu'offre cette ville, telle une boisson dont il dit qu'il se saoulera. La vie dans cet univers apparaît ainsi comme un alcool qui va lui porter à la tête, l'empêcher de penser clairement, et altérer son comportement.

Au chapitre huitième, Misère prend une décision, laquelle s'apparente à la mission précédemment rencontrée de transformer les hommes à son image : après avoir appris l'imposture de l'Homme Assis, il ne supporte pas de voir les habitants de la ville soumis et aveuglés par un mensonge. Il décide alors en effet de leur rendre leur liberté, mais il ne pourrait y arriver sans l'aide de Christine : c'est elle qui s'adresse aux hommes, leur parle « de la Sagesse, — d'elle-même¹²⁶ ». Cependant, Misère qui déteste les hommes prendra peur et les chassera de leur jardin, dans lequel sa compagne les avait conviés ; il ne parviendra pas à changer les hommes, et il y renoncera pour s'enfermer avec Christine dans leur maison recluse.

Il est interpellant de noter que l'ancienne dompteuse de tigres est la seule, avec Jacques Durand, à jouer le Jeu de l'ange pendant un temps. Au chapitre huitième par exemple, Misère désire non seulement scandaliser les hommes avec elle, mais qu'ils soient « maîtres de la ville¹²⁷ ». Il se rend alors dans un restaurant chic avec la jeune femme, et celle-ci, pour rappel, se met à danser et à chantonner au milieu de la salle, ce qui provoque finalement les acclamations des clients. Son comportement rappelle également celui des anges lorsqu'elle tente de libérer par ses mots les citadins sous l'emprise de l'Homme Assis : « Où elle est, quelque chose de merveilleux se passe¹²⁸ ». Elle semble aussi pure et naïve qu'un ange, et son histoire est pour le moins mystérieuse : « Christine ne savait plus grand-chose de son enfance. [...] Elle n'aurait su dire le commencement de son histoire¹²⁹ ». L'absence de souvenir concernant son passé s'apparente étrangement à la perte d'identité provoquée par les psychiatres au début du récit, qui font oublier aux anges leur vraie nature. Le personnage de Christine pourrait alors signaler l'existence possible d'autres anges dans la ville, lesquels auraient fini par se perdre en jouant le jeu des hommes, à la manière de Michel et Misère.

¹²⁵ CNRTL [en ligne]. URL : <https://cnrtl.fr/definition/goûter>

¹²⁶ PÉRIER, *op. cit.*, p. 90.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 82.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 90.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 63.

4.3. L'ange Alpha

Des trois anges envoyés dans la ville, Alpha est celui qui se mêle le moins aux hommes, en ce sens qu'il ne tisse aucun lien avec eux. Il est également le plus mature des anges, et le seul à prendre au sérieux sa mission :

Il est évident que nous ne sommes pas ici par erreur, ou par plaisir. Chacun de nous a sa mission. — Quelle mission ?
Mes compagnons ne s'en inquiètent pas beaucoup [...] ¹³⁰.

Alpha sait que leur présence dans cette ville est liée à une raison particulière, et que celle-ci n'est pas futile. Cette raison serait qu'ils accomplissent chacun une mission, dont ils ignorent cependant la nature.

Au chapitre neuvième, l'ange se questionne à ce sujet, et tente dans un premier temps de « vivre, sans ennui ¹³¹ ». Ce projet tourne rapidement à l'échec, car les activités auxquelles il s'adonne sont trop « faciles » : il se promène, se rend au cinéma, séduit une femme, prend un bain... Il regrette de ne pas trouver « la résistance » qu'il aimerait réduire. Il finit alors par tirer un constat, qui l'amène à chercher cette difficulté hors de lui : « l'erreur est de rester un ange parmi ces gens ¹³² ». Cette phrase signifie peut-être qu'en restant un ange au milieu des hommes, et donc en trouvant le bonheur indépendamment d'eux, n'importe quelle activité est effectivement vouée à cette facilité ennuyeuse. C'est pourquoi Alpha décide d'« agir sur les hommes », et de s'amuser avec eux : il se prend à leur jeu, mais il semble y ajouter les règles du sien.

À titre d'exemple, on peut mentionner le choix d'Alpha de prendre part aux élections : « [il] décida de mener une campagne dans le sens de la liberté la plus folle, — sans programme ¹³³ ». Par cet acte, il joue le jeu de la politique, mais il suit des règles différentes, qui se caractérisent par une liberté absolue. Alpha ne semble donc pas perdre sa nature angélique après avoir décidé de changer les hommes : le constat précédemment posé ne concernerait peut-être alors qu'un aspect de la nature des anges, à savoir leur autosuffisance, mais malgré une analyse enrichie par d'autres éléments du récit, il est vrai que cette phrase garde un sens obscur. En outre, Alpha dit vouloir trouver quelque chose hors de lui « qui vaille la peine de s'y engager » : cette cause, il la trouve dans ce nouvel objectif qui consiste à transformer la ville et ses habitants à sa guise.

¹³⁰ PÉRIER, *op. cit.*, p. 95.

¹³¹ *Ibid.*, p. 98.

¹³² *Ibid.*, p. 99.

¹³³ *Ibid.*, p. 104.

Il rencontrera d'ailleurs la résistance qu'il recherchait en la personne de l'Homme Assis : malgré son action sur les hommes, celui-ci garde l'ascendant sur ces derniers. Alpha est amusé par cet obstacle, qui l'amènera pour rappel à pousser la plaisanterie encore plus loin à la mort du vieil homme, en choisissant une nouvelle idole pour les habitants de la ville.

Il est dès lors possible de conclure qu'Alpha trouve sa mission par lui-même, mais aussi que la recherche et la réalisation de celle-ci construit un parallèle marqué entre Périer et lui : comme l'auteur du roman, il détient un réel pouvoir de création, en ce qu'il provoque de véritables conséquences sur l'univers diégétique. Aussi, comme nous avons déjà pu le remarquer grâce à l'analyse d'autres éléments du récit, le jeu qu'il opère vis-à-vis des citadins et de ce qui est désigné comme « leurs cérémonies » s'apparente à celui de Périer envers le lecteur et le pacte de la représentation : le non-respect de ce pacte équivaut à se jouer de sa dimension officielle. Il existe, en plus de cela, un autre lien entre l'ange, cette fois en tant que figure, et l'auteur : il s'agit de la poésie. Cette dernière, dans l'ultime poème du roman, est en effet présentée comme le lieu où se rencontrent ange et poète¹³⁴.

Si le rapport entre Périer et la poésie est évident, il est nécessaire d'explicitier celui qui unit cette dernière à la figure de l'ange, telle qu'elle apparaît dans le roman. Un élément minimal démontrant ce lien consiste en la mention de la poésie lorsqu'il est fait question de ce qui caractérise les anges. Ils sont également associés l'un à l'autre lors de la rencontre de Michel avec le poète Narcisse, qui montre au moins un goût des anges pour la poésie, voire un don pour l'inspirer, comme c'était quoi qu'il en soit le cas des premiers anges arrivés dans la ville. Enfin, la figure de l'ange est décrite comme un miracle, or il s'avère que la poésie est elle-même représentée comme miraculeuse en ce qu'elle a justement le pouvoir de faire exister les miracles : « [les cérémonies des adultes] on s'en console en poésie », « Mais ces miracles de plein jour / N'étonnent plus qu'en poésie », « Hélas, je ne puis pas te suivre [Alpha] / Au-delà de ma poésie ». Le secret de cette poésie réside ainsi dans son rapport intrinsèque à la figure de l'ange : l'un ne pourrait exister sans l'autre, de la même façon qu'il n'y a pas de poésie sans poète, ni de poète sans poésie.

¹³⁴ Odilon-Jean Périer est certes romancier, mais également poète : il est l'auteur de plusieurs poèmes dans *Le passage des anges*, ainsi que d'une œuvre poétique fournie.

Conclusion

Au terme de cette étude, on a pu mesurer l'étendue des trésors que détient *Le passage des anges* d'Odilon-Jean Périer. S'il est à nos yeux indéniable que ce roman est d'une grande richesse, l'emploi de cette formule est aussi ironique, en ce qu'elle se veut être le reflet de l'ambivalence du souhait de Périer que son lecteur s'émerveille des miracles donnés à voir dans le récit, mais qu'il n'y cherche pas de sens caché.

Les diverses observations et analyses réalisées dans la présente étude, et en particulier dans les deux premiers chapitres de celle-ci, ont permis de mettre en lumière le va-et-vient constant, dans l'intégralité du récit, entre le sérieux du ton comme des propos tenus, et l'ironie de ceux-ci. Cette opposition s'est avérée être en lien avec le jeu, ou pourrait-on dire double-jeu, sur lequel repose l'ensemble du roman.

Il a d'abord été conclu que ce jeu consiste à tourner en ridicule le solennel, ou encore le symbolique : lorsqu'il est opéré par l'ange Alpha, un « idiot goitreux¹³⁵ » finit par devenir la nouvelle idole des hommes, et lorsqu'il est le fait de Périer, le contrat fictionnel est détruit. Cependant, le jeu du *Passage des anges* poursuit un autre objectif que celui de l'amusement, et celui-ci est alors tout à fait sérieux : il s'agit de rendre aux miracles leur pouvoir et leur réalité. En jouant avec les habitants de la ville dépeinte dans le récit, les anges amènent la poésie dans la vie de ceux-ci, ainsi que l'émerveillement face à la ville dans ses éléments les plus naturels. Or, il a été démontré que les anges sont eux-mêmes des miracles ; c'est donc par le jeu qu'ils exercent leur pouvoir. Quant à Périer, il parvient par un jeu métaleptique complexe à abolir les frontières entre les univers intradiégétique et extradiégétique, si bien qu'il crée une nouvelle réalité dans laquelle il rend aux anges et aux miracles toute leur réalité.

Nous avons enfin pu observer que le jeu ainsi caractérisé fonctionne en miroir : dans le jeu des anges se reflète celui de Périer. Ce parallèle est lui-même à l'image de la relation entre l'ange Alpha et Périer telle qu'elle est construite par le récit et commentée dans l'ultime poème du roman : l'auteur voit en la figure de l'ange un alter ego, auquel il est lié par la poésie. Par les aventures des anges dans la ville, lesquelles composent *Le passage des anges*, la création littéraire, tant dans son processus que dans son résultat, s'impose comme un nouvel art de vivre.

¹³⁵ PÉRIER, *op. cit.*, p. 144.

Bibliographie

Littérature primaire

PÉRIER (Odilon-Jean), *Poèmes*, Bruxelles, Labor, 2005.

PÉRIER (Odilon-Jean), *Le passage des anges*, Bordeaux, Finitude, 2007.

Littérature secondaire

« Odilon-Jean Périer », *Textyles* [En ligne], 25 | 2004, mis en ligne le 08 juin 2012, consulté le 19 octobre 2018. URL : <https://journals.openedition.org/textyles/461>

Littérature secondaire théorique

BOKOBZA KAHAN (Michèle), *Métalepse et image de soi de l'auteur dans le récit de fiction*, *Argumentation et Analyse du Discours* [En ligne], 3 | 2009, mis en ligne le 15 octobre 2009, consulté le 04 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/aad/671>

DAEMS (Catherine), « Arrêt sur image : Henri Michaux et Odilon-Jean Périer dans les années 1920 », *Textyles* [En ligne], 29 | 2006, mis en ligne le 19 juillet 2012, consulté le 21 octobre 2018. URL : <http://journals.openedition.org/textyles/352>

DEMOULIN (Laurent), *Montalbetti métaleptique* – Université de Liège, à paraître.

DEMOULIN (Laurent), « Vers une typologie de la réflexivité », dans *MethIS*, 2010 (vol. 3).

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

GENETTE (Gérard), *Métalepse. De la figure à la fiction*, Paris, Seuil, 2004.

MONTALBETTI (Christine), « Narrataire et lecteur : deux instances autonomes », *Cahiers de Narratologie* [En ligne], 11 | 2004, mis en ligne le 01 janvier 2004, consulté le 14 juillet 2019. URL : <http://journals.openedition.org/narratologie/13>

PIER (John) et SCHAEFFER (Jean-Marie), *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*, Paris, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences sociales, 2005.

Pour l'ensemble des définitions du Trésor de la Langue Française informatisé

CNRTL [en ligne]. URL : <http://www.cnrtl.fr>

Table des matières

Introduction.....	7
1. Cadre narratif et examen des métalepses	9
2. Analyse des procédés métaleptiques et réflexifs.....	41
2.1. Présentation des ouvrages théoriques	41
2.2. Analyse des moyens.....	44
2.2.1. Réflexivité.....	44
2.2.2. Métalepses.....	49
2.3. Analyse des effets	56
2.3.1. Réflexivité.....	56
2.3.2. Métalepses.....	62
3. Rôle du lecteur.....	69
4. Les Anges et Leur Mission	77
4.1. L'ange Michel.....	77
4.2. L'ange Misère	79
4.3. L'ange Alpha	81
Conclusion	83
Bibliographie	85