

JIŘÍ ŠRÁMEK

## POUR UNE DÉFINITION DU MÉTARÉCIT

La technique de la narration des histoires dans les histoires est un procédé narratif traditionnel. Malgré cela, on n'a pas réussi jusqu'ici à l'inscrire dans un système catégoriel rigoureusement défini. On en arrive ainsi à cumuler plusieurs critères, et en endosser alternativement de différents. Le but de la présente étude est de faire état de la discussion sur le métarécit comme un problème narratologique, et, dans ce contexte, d'analyser de plus près certaines hypostases, assez irrégulières, du procédé.

Il n'est pas d'histoire, écrivent Roland Bourneuf et Réal Quillet, où au moins n'affleurent dans sa narration d'autres histoires: «Une parenthèse de quelques lignes sur le destin d'un personnage secondaire, une digression explicative constituent déjà un récit dans le récit, présent dans les œuvres narratives les plus anciennes.»<sup>1</sup> Il arrive quelquefois que ce récit dans le récit devienne «l'essentiel», comme dans *Le Décaméron* ou *L'Heptaméron*.<sup>2</sup> On se demande si vraiment toute «parenthèse» ou «digression», fût-elle de quelques lignes et indépendamment de son contenu et de sa fonction dans le texte, c'est-à-dire des simples répliques en passant par les portraits du même individu que Mlle de Scudéry fait broser par ses comparses jusqu'aux histoires racontées au roi par Schéhérazade, peut être considérée comme un récit dans le récit. Dans le chapitre intitulé «Les récits multiples», Bourneuf et Quillet emploient le terme d'«histoires intercalées», histoires qui sont nombreuses dans *Don Quichotte* ou dans le *Roman comique*,<sup>3</sup> ils parlent de «narration emboîtée» dans *Gil Blas*<sup>4</sup> ou bien de «récit encadré», tout en mettant en relief le principe de composition qui paraît être intimement lié au procédé en ques-

---

<sup>1</sup> Roland Bourneuf, Réal Quillet, *L'Univers du roman*. Paris, Presses universitaires de France, 1972, p. 71.

<sup>2</sup> Roland Bourneuf, Réal Quillet, *ibidem*, p. 72.

<sup>3</sup> Roland Bourneuf, Réal Quillet, *ibidem*, p. 72.

<sup>4</sup> Roland Bourneuf, Réal Quillet, *ibidem*, p. 86.

tion, à savoir celui de «l'inclusion d'une histoire à l'intérieur d'une autre»,<sup>5</sup> ce qui caractérise les premières définitions du récit second. Jean Rousset rappelle un certain nombre de termes («digressions», «hors-d'œuvre», «longs récits intercalés», «histoires annexes», «récits-satellites»), tels que Valincour et Fontenelle croyaient les trouver dans *La Princesse de Clèves*.<sup>6</sup> Au début de notre siècle, Moritz Goldstein, un des premiers chercheurs qui ait soumis le procédé à une analyse approfondie et systématique, parle de «récit encadré» («umrahmte Erzählung») dans les contes de Theodor Storm, et de «récit dans le récit» («Erzählung in der Erzählung») dans des œuvres traditionnelles du genre des *Mille et une nuits*.<sup>7</sup> Plus tard, V.-B. Chklovski parle de «nouvelles insérées» dans *Don Quichotte* et analyse procédé d'insertion de ces nouvelles.<sup>8</sup>

Dans son *Essai sur le roman* qui date de 1925, Georges Duhamel implique la perspective narrative en tant que critère lorsqu'il distingue trois procédés de narration, dont celui «où le romancier se confie pour raconter son histoire à un personnage supposé qu'il fait parler aussi à la première personne», ce qui est le cas dans *La Rôtisserie de la Reine Pédauque* d'Anatole France ou dans *Les Humiliés et offensés* de F.-M. Dostoïevski.<sup>9</sup> Ces derniers temps, malgré le manque de cohérence terminologique qui persiste et qui est souvent de nature à créer des malentendus, l'accord semble s'être fait, en dernière analyse, pour retenir deux paramètres: *l'organisation du texte* et le *niveau narratif*. Parmi les chercheurs contemporains qui étudient les questions traitées ici, Barbara Hardy parle d'«histoires insérées» («inset stories») dans *Gens de Dublin*,<sup>10</sup> Gerald Prince utilise le terme de «narration intercalée» («intercalated narration»),<sup>11</sup> Elisabeth Gülich distingue le «cadre» («Rahmen») du «récit intérieur» («Binnenerzählung»), et rappelle le principe d'enchaînement («Einbettung») qui peut être multiple,<sup>12</sup> Susan Sniader Lanser parle d'«histoires insérées» («inserted stories») ou «récits intradiégétiques» («intradiegetic narratives»),<sup>13</sup> ou plus spécialement de «narration privée» («private narration»),<sup>14</sup> terme inventé par elle pour désigner le récit fait par le «narrateur privé»,

<sup>5</sup> Roland Bourneuf, Réal Quillet, *ibidem*, p. 73.

<sup>6</sup> Jean Rousset, *Forme et Signification, Essai sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*. Paris, J. Corti, 1962, p. 28-29.

<sup>7</sup> Moritz Goldstein, *Die Technik der zyklischen Rahmenerzählungen Deutschlands. Von Goethe bis Hoffmann*. Berlin, Bernhard Paul, 1906, p. 109.

<sup>8</sup> V.-B. Chklovski, *Návrat Odysseův (Le Retour d'Ulysse)*. Praha, Lidové nakladatelství, 1974, p. 103-110.

<sup>9</sup> Georges Duhamel, *Essai sur le roman*. Paris, Marcel Lesage, 1925, p. 66-68.

<sup>10</sup> Barbara Hardy, *Tellers and Listeners, The Narrative Imagination*. London, The Athlone Press, 1975, p. 222.

<sup>11</sup> Gerald Prince, *Narratology, The Form and Functioning of Narrative*. Berlin-New York-Amsterdam, Mouton Publishers, 1982, p. 35.

<sup>12</sup> Elisabeth Gülich, «Ansätze zu einer Kommunikationsorientierten Erzähltextanalyse», in: Wolfgang Hanbrichs, *Erzählforschung I*. Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht, 1976, p. 236-237.

<sup>13</sup> Susan Sniader Lanser, *The Narrative Act*. Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1981, p. 37.

<sup>14</sup> Susan Sniader Lanser, *ibidem*, p. 139.

c'est-à-dire par le narrateur au deuxième degré selon la terminologie genettienne. Mieke Bal qui emploie les termes de «récit dans le récit»<sup>15</sup> et de «récit intercalé» dont le prototype est constitué par le roman épistolaire,<sup>16</sup> et Jaap Lintvelt qui, lui, parle de «récits encadrés» et de «récits intérieurs»,<sup>17</sup> réagiront à la théorie formulée par Gérard Genette, et ne se contenteront pas des seuls termes mentionnés ci-dessus. L'étendue des publications en narratologie interdit bien évidemment toute prétention à une illusoire exhaustivité de ce bref examen récapitulatif. Disons, en guise de conclusion, que la variété terminologique traduit apparemment une certaine hésitation devant le phénomène à décrire.

C'est ici la théorie formulée par Gérard Genette, système aboutissant à une synthèse ordonnatrice, qui marque une étape importante dans les recherches actuelles sur le récit dans le récit. Genette ne voit dans sa théorie des niveaux narratifs qu'«une systématisation de la notion traditionnelle d'enchâssement».<sup>18</sup> Sans insister sur le principe compositionnel évoqué, c'est évidemment l'existence d'au moins deux plans narratifs qui, selon Genette, permet de définir le récit dans le récit comme le métarécit, c'est-à-dire comme un récit au second degré (le préfixe «méta» connote justement ce passage au deuxième degré).<sup>19</sup> La terminologie proposée par Genette (*diégèse, diégétique, homodiégétique, hétérodiégétique, instance narrative*, etc.) a enrichi considérablement le vocabulaire narratologique, à une seule exception près — le terme même de métarécit. Ce mot-là ne se voit en effet utilisé que rarement (Genette lui-même parle couramment de «récit second» ou de «récit métadiégétique»), quelquefois même dans des acceptions erronées.

Dans l'étude de Robert Scholes est désigné par le terme de métarécit le récit expérimental de notre temps, ou bien, pour reprendre les paroles de l'auteur, «l'œuvre consciente d'elle-même qui, en explicitant ou en parodiant, met à nu le procédé».<sup>20</sup> Le procédé métafictionnel dans cette interprétation, qu'a-t-il en commun avec la distinction de plusieurs *niveaux narratifs* dans le texte? On se demande d'ailleurs si la traduction en français de l'anglais «metafiction», employé par Scholes dans le sens de «fiction nouvelle»,<sup>21</sup> est correcte. En effet, Scholes caractérise comme métafictionnels les anti-récits post-modernistes qui mettent les codes eux-mêmes au centre de l'intérêt du lecteur, et il voit ce développement dans le contexte d'une tentative de destruction.<sup>22</sup> Or, l'emploi du terme, comme le fait remarquer Mieke Bal, nécessite l'introduction d'un autre terme pour nommer le phé-

<sup>15</sup> Mieke Bal, *Narratologie*. Paris, Klincksieck, 1977, p. 2.

<sup>16</sup> Mieke Bal, *ibidem*, p. 29.

<sup>17</sup> Jaap Lintvelt, *Essai de typologie narrative, «Le point de vue»*. Paris, José Corti, 1981, p. 223 et 226.

<sup>18</sup> Gérard Genette, *Nouveau discours du récit*. Paris, Seuil, 1983, p. 55.

<sup>19</sup> Gérard Genette, *Figures III*. Paris, Seuil, 1972, p. 239.

<sup>20</sup> Robert Scholes, «Métarécits», in: *Poétique*, 1971, No 7, p. 403.

<sup>21</sup> Cf. Robert Scholes, «Metafiction», in: *The Iowa Review*, Fall 1970, Vol. 1, No 4.

<sup>22</sup> Robert Scholes, «Afterthoughts on Narrative II, Language, Narrative, and Anti-Narrative», in: W. J. T. Mitchell, *On Narrative*. Chicago and London, The University of Chicago Press, 1981, p. 207.

nomène en question, afin d'éviter la confusion qui en résulte.<sup>23</sup> A mon avis, ce terme pourrait bien s'inspirer de l'anglais même, et devenir en français «métafiction» tout court, en désignant le texte qui fait référence à lui-même. C'est aussi dans cette acception que le terme est employé en anglais et en allemand. Pour Margaret Rose, la métafiction veut dire la discussion, à l'intérieur de l'œuvre, du processus de composition et de réception des textes littéraires, et c'est justement ce reflet du procédé de réception entier dans le texte lui-même, explique-t-elle, qui distingue les métafictions, tel *Don Quichotte*, des analyses métalinguistiques du langage.<sup>24</sup> Linda Hutcheon se sert du terme de «littérature autocentrique», tout en rappelant Robert Scholes (*The Fabulators*, 1967) pour son travail «enthousiaste et précurseur». Ces textes qui réfléchissent apparemment sur «leur propre genèse et leur propre croissance», peuvent être désignés par le terme de «récit narcissique» parce que celui-ci, «en dénudant ses systèmes de fiction aux yeux du lecteur, parvient effectivement à intégrer le processus de fabrication».<sup>25</sup> Anthony Stephens recommande d'appliquer les termes de métafiction (*Metaerzählung* ou *Metafiktion*) à des œuvres qui thématisent le procédé de narration, ce qu'on fait dans la littérature du XX<sup>e</sup> siècle.<sup>26</sup> Le premier élément métafictionnel surgit au moment où le texte renvoie à sa propre fictionnalité.<sup>27</sup> Or, le métarécit ne réfléchit pas sur le récit premier. Il est lui-même un récit qui, bien qu'il ne soit pas indépendant, est un récit second autonome, clairement délimité, homologue au récit premier. Ce serait donc une erreur de confondre le métarécit avec la métafiction. C'est bien donc la traduction du terme de Robert Scholes en français qui pose un problème. En Roumanie, par exemple, Marcel Pop-Corniș qui étudie la métafiction de Scholes dans les œuvres des narrateurs-artistes américains qui assimilent la perspective de la critique dans l'acte même de l'écriture, éventuellement dénudent, déforment et manipulent ironiquement la narration,<sup>28</sup> arrive à la conclusion que ce roman américain est une espèce métaromanesque (autoréférentielle en grande mesure et polémique envers lui-même),<sup>29</sup> et traduit le terme anglais employé par Scholes en roumain par *meta-roman*. Le terme, métaroman, n'est peut-être pas non plus très heureux, car il est inutilement plus étroit que l'original anglais, mais en tout cas il va dans la bonne di-

<sup>23</sup> Mieke Bal, *op. cit.*, p. 57.

<sup>24</sup> Margaret A. Rose, *Parody/Meta-Fiction*. London, Croom Helm, 1979, p. 64–65.

<sup>25</sup> Linda Hutcheon, «Modes et formes du narcissisme littéraire», in: *Poétique*, 1977, No 29, p. 90–93.

<sup>26</sup> Anthony Stephens, «Von Nutzen der zeitgenössischen Metafiktion: Christa Wolfs *Kindheitsmuster*», in: Rolf Klopfer, Gisele Janetzka-Dillner, *Erzählung und Erzählforschung im 20. Jahrhundert*. Stuttgart/Berlin/Köln/Mainz, W. Kohlhammer, 1981, p. 359–360. La Ve partie du volume s'intitule «Erzählung und Metaerzählung, Die Thematisierung des Erzählprozesses im 20. Jahrhundert», («La narration et la métanarration, La thématization du processus de narration au XX<sup>e</sup> siècle»), p. 309.

<sup>27</sup> Anthony Stephens, *ibidem*, p. 362.

<sup>28</sup> Marcel Pop-Corniș, «Metaromanul american contemporan din perspectiva lecturii» («Le métaroman américain contemporain dans la perspective de la lecture»), in: *Studii de literatura română și comparată*, Universitatea din Timișoara, XXV, 1981, III, p. 115–122.

<sup>29</sup> Marcel Pop-Corniș, *ibidem*, p. 125.

rection. Pour revenir au préfixe *méta*, on pourrait s'en inspirer pour objecter que le terme «métarécit» comme récit *dans* le récit n'est pas correct.

En fait, la discussion sur la définition du métarécit commence par le préfixe *méta*, employé par Gérard Genette dans le sens opposé à celui qu'on utilise en logique et en linguistique. Il n'est certainement pas le récit *sur* le récit. Il y a des chercheurs qui, comme W. Bronzwaer, constatent tout simplement le fait, sans proposer un autre terme, plus convenable, pour remplacer le terme genettien.<sup>30</sup> Il y en a d'autres, qui réagissent en proposant des termes considérés comme plus adéquats. Mieke Bal, constatant une véritable profusion de «méta-termes», affirme qu'il faut absolument arrêter «cet abus» qui entraîne une fâcheuse imprécision des termes.<sup>31</sup> Afin de réserver le préfixe *méta* à un emploi plus approprié (selon lequel le métadiscours serait un discours *sur* le discours et le métarécit un récit *sur* le récit),<sup>32</sup> Bal propose, «provisoirement, et faute de mieux», de parler d'*hypo*: *hypo-récit*, *hypo-diégétique*.<sup>33</sup> Shlomith Rimmon-Kenan accepte le terme proposé par Bal quand, en constatant une stratification des niveaux dans «les récits dans les récits» («narratives within narratives»), elle distingue des personnages fictifs qui racontent un récit au second degré à un niveau qu'elle désigne comme «hypo-diégétique».<sup>34</sup> Gérard Genette, lui, refuse ce terme-là. «Hypo» marque pour lui sans doute la subordination hiérarchique de l'un à l'autre, mais il la marque trop, et par une image spatiale erronée, car s'il est vrai que le récit second *dépend* du récit premier, c'est plutôt en ce sens qu'il *repose* sur lui: «Si je devais abandonner *méta*-, ce ne serait donc pas au profit d'*hypo*, mais bien évidemment et comme on peut s'y attendre, au profit d'*hyper*.» Toutefois, Genette croit que la figuration verticale n'est peut-être pas la plus heureuse, et il préfère de beaucoup le «schéma d'inclusion».<sup>35</sup> Jaap Lintvelt, faisant état de l'emploi du terme genettien qui fonctionne à l'inverse de son modèle logico-linguistique, et de la proposition faite par Mieke Bal de remplacer «méta» par «hypo», propose de désigner les niveaux narratifs par des chiffres, ce qui lui permet de numéroter tout simplement un grand nombre de niveaux: récit 2°, récit 3°, etc., éventuellement récit encadré 3°, etc.<sup>36</sup> La formule, très claire et pratique (je l'emprunterai à l'occasion dans la présente étude), permet d'étendre l'em-

<sup>30</sup> W. Bronzwaer, «Implied Author, Extradiegetic Narrator and Public Reader: Gérard Genette's narratological model and the reading version of *Great Expectations*», in: *Neophilologus*, 66th vol., 1978, No 1, p. 1.

<sup>31</sup> Mieke Bal, *Narratologie*. Paris, Klincksieck, 1972, p. 24. Le préfixe «méta» peut être en effet rencontré dans toute une série de composés: métalanguage, métacritique, métadiscours, métafiction, métarécit, éventuellement métaroman, et même métahistoire (cf. Hayden White, *Metahistory*, Baltimore and London, John Hopkins University Press, 1973, ouvrage dans lequel il s'efforce de démontrer que les divers récits historiques des auteurs européens du XIX<sup>e</sup> siècle relèvent des divers genres littéraires). Ces quelques exemples ne visent pas à l'exhaustivité.

<sup>32</sup> Mieke Bal, «Notes on Narrative Embedding», in: *Poetics Today*, Vol. 2, Winter 1981, No 2, p. 41.

<sup>33</sup> Mieke Bal, *Narratologie*. Paris, Klincksieck, 1972, p. 35.

<sup>34</sup> Shlomith Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. London and New York, Methuen, 1983, p. 91-92.

<sup>35</sup> Gérard Genette, *Nouveau discours du récit*. Paris, Seuil, 1983, p. 61.

<sup>36</sup> Jaap Lintvelt, *op. cit.*, p. 213-214.

ploi des mêmes indices à la désignation des divers niveaux de narrateurs et de narrataires (narrateur 2°, narrataire 1°, etc.). La solution proposée par Lintvelt, logique et opératoire, ne résout cependant pas le problème terminologique qui n'est pas à escamoter. Lintvelt lui-même parle, en cas de besoin, de récit encadré. En ce qui concerne le préfixe «méta», quand il emploie le terme de «discours métanarratif commentatif» pour désigner le discours par lequel le narrateur se prononce dans le récit sur le récit et qui peut signaler ainsi l'articulation interne du récit,<sup>37</sup> il vise plutôt le niveau de la narration (récit 1°), cependant non pas quand celui-ci parle du récit 2°, mais quand il porte sur lui-même. De façon analogue, selon Lucien Dällenbach, les «énoncés réflexifs métadiégétiques» se distinguent des métarécits en ce qu'ils ne visent pas à s'émanciper de la «tutelle narrative du récit premier».<sup>38</sup> Les renvois au texte (code) sont en fait un phénomène courant, et ils caractérisent les genres littéraires les plus divers. Les récits littéraires intègrent normalement des énoncés personnels rapportés, soit à l'auteur (le domaine du métadiscours), soit aux agents de la narration (le domaine du métarécit). Les «métadiscours» dans la conception de Françoise van Rossum-Guyon sont les interventions de l'auteur, telles celles par exemple qu'on trouve chez un Balzac où, classées, elles permettent d'établir une sorte de théorie balzacienne du roman.<sup>39</sup> Elisabeth Gülich désigne les propositions qui marquent les débuts et les fins des lais de Marie de France, et celles qu'on trouve dans la *Mort Arthu*, tout comme celles dans *Le Décaméron* et *L'Heptaméron*, comme métanarratives.<sup>40</sup> Philippe Hamon parle du «discours métalinguistique», implicite ou explicite, qui tend à se localiser dans les titres, les préfaces, les avis au lecteur, les conclusions, les notes en bas de pages, etc.<sup>41</sup> Il s'agit là évidemment d'un procédé par lequel l'auteur s'accorde le droit d'intervenir en son nom dans la narration, sans toutefois briser la cohérence du récit ou bien celle de la perspective narrative, et je crois qu'il est inutile d'entrer ici dans un débat théorique. En tout cas, il n'est pas difficile de trouver des chercheurs qui, à la différence de Gérard Genette, n'emploient pas le préfixe «méta» à contre-courant de la hiérarchie logique des niveaux narratifs.

Mieke Bal respecte cette hiérarchie, en affirmant que l'hypo-récit, qui n'a lieu que lorsqu'il y a *enchâssement* («embedding»),<sup>42</sup> veut dire que l'objet narré devient le sujet du niveau suivant, de sorte que le niveau supérieur (celui qui précède, récit 1°), doit être désigné par le préfixe *méta*.<sup>43</sup> Elisabeth Gülich<sup>44</sup> et Michal Glowiński<sup>45</sup> qui, eux, partent du rapport dialogue (récit 2°) — narration (récit 1°), considèrent également comme *méta-niveau* celui qui est identique au niveau de la

<sup>37</sup> Jaap Lintvelt, *op. cit.*, p. 63.

<sup>38</sup> Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire*. Paris, Seuil, 1977, p. 72.

<sup>39</sup> Françoise van Rossum-Guyon, «Métadiscours et commentaire esthétique chez Balzac: quelques problèmes», in: *Degrés*, 1980-81, No 24-25, VIII<sup>e</sup> année, p. bl.

<sup>40</sup> Elisabeth Gülich, *op. cit.*, p. 235-236.

<sup>41</sup> Philippe Hamon, «Texte littéraire et métalanguage», in: *Poétique*, 1977, No 31, p. 266-267.

<sup>42</sup> Mieke Bal, «Notes on Narrative Embedding», in: *op. cit.*, p. 53.

<sup>43</sup> Mieke Bal, *ibidem*, p. 45.

<sup>44</sup> Elisabeth Gülich, *op. cit.*, p. 237.

<sup>45</sup> Michal Glowiński, «Der Dialog im Roman», in: *Poetica*, 6. Band, 1974, Heft 1, p. 7.

narration, dans lequel sont disposées les propositions et les expressions métanarratives qui caractérisent le récit rapporté (récit 2°). Dans cette optique, toute narration représente un méta-niveau vis-à-vis du dialogue qu'elle introduit. Cette opinion est cependant réfutée par Jerzy Pelc, selon lequel ce sont au contraire les paroles citées dans l'œuvre littéraire qui ont un caractère métalinguistique.<sup>46</sup> Gérard Genette, sur ce point, ne se réclamera pas de Pelc. Le métarécit, dit-il, devrait être logiquement le récit premier, à l'intérieur duquel on en raconte un second, mais il lui semblait — et je dirais que son argument est absolument juste — qu'il valait mieux réserver au premier degré la désignation la plus simple et la plus courante.<sup>47</sup>

Il rappelle aussi qu'après tout, «méta-» a bien des usages et que la métaphysique ne signifie pas un discours sur la physique, ni la métathèse un compte-rendu de thèse.<sup>48</sup>

Or, le terme proposé par Gérard Genette est finalement acceptable et l'on se demande pourquoi s'acharner tellement à sa pureté, autant qu'il soit clairement défini et qu'on tombe d'accord sur sa signification. Pierre van den Heuvel qui s'est posé la question si, en partant du modèle genettien du métarécit (le récit second *dans* le récit premier), il est permis d'appliquer le terme de métadiscours au discours du personnage quand celui-ci se présente sous la forme du discours rapporté («discours *dans* le discours»),<sup>49</sup> réserve le terme de métadiscours à la désignation du «discours *sur* un discours» (celui qui dirige le fonctionnement du code employé),<sup>50</sup> et il s'écarte ainsi lui aussi de l'emploi genettien du préfixe. Cependant, lorsqu'il réfléchit à la signification du «méta» dans son sens original grec («passage au second degré», *méta* exprimant la succession, le changement, la participation), il en arrive à une acception moins restrictive du préfixe, et il croit qu'on peut étendre le champ du métadiscours pour que celui-ci comprenne alors non seulement «le discours *sur* un discours», mais encore «le discours *dans* le discours». <sup>51</sup> Or, le terme lancé par Genette pour désigner le récit second se prête évidemment à discussion. Il n'est certes pas le meilleur, mais je me rangerais à l'avis de Genette et je suis pour le conserver. C'est ce qu'a fait dans *Le récit spéculaire* Lucien Dällenbach qui, d'ac-

<sup>46</sup> Jerzy Pelc, «On the Concept of Narration», in: *Semiotica*, III, 1971, 1, p. 16. Cependant, tout dialogue romanesque n'est pas un métarécit: il faut qu'une nouvelle instance narrative surgisse. Il est clair que, dans cette opération, plus important que le critère sémantique (*de quoi* le personnage-narrateur parle-t-il?) est le critère fonctionnel (ce personnage-là, assume-t-il, en s'accordant ou en obtenant la parole, *le rôle du narrateur* ou reste-t-il un personnage dialoguant?). Moritz Goldstein, (*op. cit.*, p. 45–51) a tout à fait raison, quand il fait la différence entre les paroles prononcées par les mêmes personnages, dans *L'Heptaméron*, d'une part au niveau du récit 1°, quand ils dialoguent ensemble, et d'autre part au niveau du récit 2°, quand les mêmes personnages, à tour de rôle, monopolisent le champ de la narration pour devenir narrateurs seconds. Je préfère considérer — et je le ferai également plus loin dans les analyses des niveaux narratifs dans les contes de Guy de Maupassant — les discours rapportés (les répliques d'un dialogue, le dialogue) comme partie intégrale du niveau du narrateur respectif (1°, 2°).

<sup>47</sup> Gérard Genette, *Figures III*. Paris, Seuil, 1972, p. 239.

<sup>48</sup> Gérard Genette, *Nouveau discours du récit*. Paris, Seuil, 1983, p. 61.

<sup>49</sup> Pierre van den Heuvel, «Le discours rapporté», in: *Neophilologus*, 66th vol., 1978, No 1, p. 25.

<sup>50</sup> Pierre van den Heuvel, *ibidem*, p. 26.

<sup>51</sup> Pierre van den Heuvel, *ibidem*, p. 28.

cord avec Gérard Genette quant à sa conception du métarécit, l'accepte en principe, voulant réserver le terme de métarécit «au seul segment textuel supporté par un narrateur interne auquel auteur ou narrateur cèdent temporairement la parole, dégageant ainsi leur responsabilité de meneurs du récit». <sup>52</sup> Il exclut de sa définition «l'agent de représentation», mentionné par Genette, à côté de «l'agent de narration», quand il définit ce qu'il appelle le récit second dans son étude *D'un récit baroque*. <sup>53</sup> Pour Dällenbach, le métarécit est censé être pris en charge par «une instance narrative différente de celle qui gouverne le récit premier», il s'agit là de «l'insertion» qui peut être orale ou écrite. <sup>54</sup>

Le métarécit, devenant une sorte de pseudo-citation mise dans la bouche (ou sous la plume) d'un personnage qui, le plus souvent, mais pas nécessairement, fait partie du récit premier, aurait ainsi le statut d'un récit rapporté, mais en même temps séparé et autonome. Dans l'alternance permanente du discours du narrateur premier avec celui des personnages apparaît une nouvelle instance narrative. J'opterais pour le terme proposé par Genette, dans l'acception précisée par Dällenbach, excepté pour l'adverbe «temporairement», pour éviter tout malentendu. C'est qu'on peut rencontrer des métarécits qui opèrent un changement irréversible de l'instance narrative.

La définition du métarécit comme segment narratif présenté par un personnage-narrateur intradiégétique à qui le narrateur primaire cède son monopole de la parole, ne spécifie pas explicitement le procédé qui permet cette opération. Supposant que chaque segment narratif donné par un différent narrateur, donc le récit tout comme le(s) métarécit(s), représente également une unité de sens, on peut considérer les différents niveaux du récit comme autant de séquences narratives qui obéissent à un certain schéma qui conduit le fonctionnement du récit dans son ensemble. De tels segments sont régulièrement enchâssés dans les métarécits classiques. Le principe d'enchâssement devient moins clair dans les récits métadiégétiques plus modernes. Tzvetan Todorov envisage l'enchâssement comme un principe de composition, défini par «l'inclusion d'une histoire à l'intérieur d'une autre». <sup>55</sup> Parlant de l'enchâssement, Todorov a en vue les histoires racontées par Schéhérazade dans les *Mille et une nuits*, tout en laissant à part les catégories de niveau narratif, ce qui lui sera reproché par Gérard Genette. Le terme «enchâssement», proposé par Todorov, objecte-t-il, ne rend pas justice au fait que chacune des histoires de la malle sanglante racontées par Schéhérazade est »à un degré supérieur» par rapport à celui de la précédente, son narrateur étant le personnage de celle-ci. <sup>56</sup> L'observation est absolument juste et apporte une précision supplémentaire importante, bien que l'enchâssement, en tant que procédé compositionnel, puisse se passer du chan-

<sup>52</sup> Lucien Dällenbach, *op. cit.*, p. 72.

<sup>53</sup> Gérard Genette, *Figures II*. Paris, Seuil, 1969, p. 202.

<sup>54</sup> Lucien Dällenbach, *op. cit.*, p. 72.

<sup>55</sup> Tzvetan Todorov, «Les catégories du récit littéraire», in: *Communications 8*, Paris, Seuil, 1966, p. 140.

<sup>56</sup> Gérard Genette, *Figures III*. Paris, Seuil, 1972, p. 227.



gement de l'instance narrative.<sup>57</sup> L'enchâssement est un artifice de narration, une des règles de la grammaire narrative. En se servant des termes de Claude Bremond, il est possible de dire que l'enchâssement correspond à la séquence élémentaire appelée «enclave», disposition qui apparaît lorsqu'un processus, pour atteindre son but, doit en inclure un autre qui lui sert de moyen, celui-ci pouvant à son tour en inclure un troisième, etc.<sup>58</sup> Il s'agit là de segments textuels dont la disposition a trait à la logique du récit, à la structure narrative du discours littéraire. Thomas G. Pavel, dans son analyse de *Phèdre*, trouve chez Jean Racine des «enchâssements narratifs» qui sont tout à fait différents des récits enchâssés dans les *Mille et une nuits*. Pavel caractérise les récits des *Mille et une nuits* comme étant entièrement isolés du récit enchâssant du fait qu'on peut raconter les récits de Schéhérazade sans raconter l'histoire-matrice (récit 1°), alors qu'il est impensable de raconter *Iphigénie* en amputant tout ce qui est dominé par le «structure narrative» Agamemnon — l'histoire elle-même disparaîtrait.<sup>59</sup> C'est ainsi qu'il distingue des «récits indépendants enchâssés dans un autre récit» (les métarécits dans notre terminologie), et des «structures narratives à l'indice référentiel qui représentent les diverses perspectives à l'intérieur d'un seul et même récit»,<sup>60</sup> et qui sont «enchâssés» du point de vue de la logique du récit (la «perspective» n'est pas à identifier à la catégorie de l'instance narrative). Conformément à la conception de Genette, le métarécit serait le deuxième mode d'amplification, à savoir celui par insertion d'un ou de plusieurs récits seconds à l'intérieur du récit premier.<sup>61</sup>

Le métarécit est certes une façon d'étendre (ou mieux: de développer) le récit, et l'enchâssement s'y prête tout naturellement. Gérard Genette, comme le fait remarquer Mieke Bal, veut dire par métarécit «enchâssement»,<sup>62</sup> bien que le récit méta-

<sup>57</sup> Dans son étude sur la description (*Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette, 1981, p. 65), Philippe Hamon considère la description comme un segment textuel à part. Elle est insérée dans l'ensemble du texte qui l'entoure et dans lequel elle fonctionne comme une sorte de «texte dans le texte» qui provoque «un effet d'emboîtement».

<sup>58</sup> Claude Bremond, «La logique des possibles narratifs», in: *Communications* 8, Paris, Seuil, 1966, p. 61. Le système d'enchâssement permet des inclusions théoriquement illimitées, mais en pratique les métarécits supérieurs au deuxième degré sont déjà rares, voire exceptionnels (sauf peut-être dans les *Mille et une nuits*). Il est intéressant de constater, dans ce contexte, que le métarécit enchâssé au n-ième degré peut revenir, grâce à des données textuelles, directement au niveau narratif de départ, celui du récit premier, par suite de la double formule qui permet le passage à un niveau inférieur: soit le retour au niveau immédiatement précédent, soit le retour au niveau 1°, celui de base. Or, même si le métarécit développe plusieurs niveaux, il garde toujours un fort lien avec le récit-mère, ce qui lui permet d'y revenir, d'un seul coup et sans devoir passer par tous les niveaux intermédiaires.

<sup>59</sup> Thomas G. Pavel, *La syntaxe narrative dans les tragédies de Corneille*. Paris, Klincksieck, Ottawa, Éditions de l'Université, 1979, p. 34.

<sup>60</sup> Thomas G. Pavel, *ibidem*, p. 34.

<sup>61</sup> Gérard Genette, *Figures II*. Paris, Seuil, 1969, p. 201.

<sup>62</sup> Mieke Bal, «Notes on Narrative Embedding», in: *op. cit.* p. 42. En poussant plus loin l'analyse de ce procédé de composition, Mieke Bal (*Narratologie*, Paris, Klincksieck, 1977, p. 57–62) veut réserver le terme d'enchâssement à l'œuvre qui comporte un récit dans le récit, et propose de faire une distinction, basée sur la fonction actantielle, entre «encadrement», c'est-à-dire subordination seulement sur le plan des acteurs (Balzac dans son *Lys dans la vallée*), et «enchâssement», c'est-à-

diégétique, dans la théorie genettienne, à mon avis, ne soit pas limité aux récits du genre des *Mille et une nuits* et que le même dissocie l'enchâssement du métarécit lorsqu'il admet la possibilité d'enchâsser les récits du même niveau (dans *Jacques le fataliste*, par exemple).<sup>63</sup> Dans ses *Lettres d'un fou*, Guy de Maupassant lui aussi présente une histoire dans l'histoire qui est dûment enchâssée, sans qu'il s'agisse de métarécit. On retrouve dans le conte certains traits formels qui caractérisent la lettre, telle une allocution («Mon cher docteur»), mais il manque la date, l'indication de lieu, la formule de clôture et la signature. Après le préambule, le je-narrateur annonce au médecin qu'il va lui décrire le mal singulier de son âme, ce qu'il fait dans la suite. L'histoire ainsi signalée occupe presque l'ensemble du conte, elle l'emporte nettement sur les passages d'ouverture et de clôture, donnés par le même je-narrateur. La confession se termine sur les mots: «Voici l'histoire», et passe au présent, quand le malade demande conseil au médecin. Il serait facile d'imaginer un narrateur extradiégétique qui feindrait d'avoir trouvé la lettre et qui la présenterait encadrée dans son récit premier qui tiendrait lieu d'introduction et de clôture. C'est que nous sommes ici devant une formule compositionnelle: l'auteur, par ces détails factuels, trouve une des variantes possibles et résout ainsi le problème stylistique.

Dans le même ordre d'idées, Sorin Alexandrescu analyse *La Nuit* où il trouve deux parties qu'il nomme «pré-récit» et «récit», séparées par une troisième qu'il appelle «transition». Le pré-récit et la transition sont au présent, alors que le récit est donné au passé.<sup>64</sup> *La Nuit* se compose effectivement des parties mentionnées, et le texte dans son ensemble, tout comme *Lettres d'un fou*, ne contient aucun métarécit. Alexandrescu ne commente ce fait qu'indirectement (il ne s'intéresse pas aux niveaux narratifs), en disant que le conte analysé ne contient pas de «narrateur surajouté» qui vient établir «une corrélation de personnalité Je/il avec le Je, dans une sorte de cadre du récit, comme il advient souvent chez Maupassant, par exemple dans *La Main*.<sup>65</sup> Les réflexions faites par Sorin Alexandrescu ne peuvent que gagner à être complétées par l'analyse des niveaux narratifs dans les contes de Guy de Maupassant. D'autant plus, qu'à mon avis, il n'y est pas question de problèmes psychologiques qui se prêtent à une terminologie freudienne, mais de problèmes d'écriture tout simplement. *La Main* comporte un métarécit proprement enchâssé dans un récit premier qui est solidement monté. Le récit s'ouvre par la description des personnages discutant autour de M. Bermutier. Ensuite, vient le métarécit dans lequel M. Bermutier raconte l'histoire étrange d'un meurtre commis en Corse, et son enquête en tant que juge d'instruction. M. Bermutier termine régulièrement son récit: «Je ne sais rien de plus.» La fin du conte est présentée de nouveau par le narrateur primaire qui parle à la troisième personne, et elle est constituée notamment

---

dire subordination sur le plan des acteurs et sur le plan de l'action (Schéhérazade raconte et le sultan ne la tue pas).

<sup>63</sup> Gérard Genette, *Figures III*. Paris, Seuil, 1972, p. 227.

<sup>64</sup> Sorin Alexandrescu, «Le discours étrange, essai de définition à partir d'une analyse de «la Nuit» de Maupassant», in: *Sémiotique narrative et textuelle*, Paris, Larousse, 1973, p. 60-61.

<sup>65</sup> Sorin Alexandrescu, *ibidem*, p. 62.

par la discussion des éléments surnaturels que M. Bermutier — qui participe à cette discussion en tant que personnage dialoguant (sous la « tutelle narrative » du narrateur 1<sup>o</sup>) — a évoqués dans son histoire.

Chez Guy de Maupassant, nous trouvons un grand nombre de contes caractérisés par la formule du « récit dans le récit », celle d'histoires contées par des narrateurs intradiégétiques, et dûment enchâssées. Le schéma est le suivant: la première partie du récit-cadre, donnée par un je-narrateur ou par un narrateur objectif qui dit « il » (souvent aussi « on » et « nous »), le métarécit enchâssé, dont l'émetteur est un je-narrateur au deuxième degré (exceptionnellement il fait semblant d'être un narrateur objectif), la seconde partie, finale, du récit-cadre, rapportée par le même narrateur primaire que pour la première partie. Le modèle proposé semble bien à résister à l'épreuve d'un grand nombre des métarécits qu'on trouve chez Guy de Maupassant. La formule est compatible avec une longueur inégale des différentes parties constitutives, les frontières entre les deux niveaux narratifs étant plus ou moins nettement tranchées, et la forme du récit métadiégétique pouvant être orale ou écrite. *Un bandit corse* se caractérise par un récit premier qui forme un cadre solide et complet, c'est-à-dire en deux parties qui enchâssent le métarécit fait par le compagnon du je-narrateur du niveau 1<sup>o</sup>, et qui raconte à celui-ci l'histoire du plus célèbre bandit corse, Sainte-Lucie. Dans *Suicides* se voit développé, dans la partie d'introduction du récit premier, le thème des suicides. Le métarécit est présenté sous forme d'une lettre trouvée sur la table et écrite par un de ces « suicidés sans raison », et le texte revient au récit 1<sup>o</sup>, donné par un narrateur à la troisième personne. Malgré la stéréotypie apparente de cette formule narrative, nous pouvons y distinguer certains décalages d'accent qui ne sont pas sans intérêt. Les métarécits dans les contes de Maupassant présentent souvent certaines irrégularités qui méritent attention, et indiquent quelques tendances susceptibles de faire réfléchir aux métamorphoses possibles du récit métadiégétique dans la littérature moderne. Il s'agit notamment du fait que le cadre, c'est-à-dire le récit premier qui introduit et clôt le métarécit, n'est pas toujours solidement monté et bien développé. Il y a finalement des contes où il existe, mais il n'y est qu'esquissé.

*L'Horrible* commence par un récit premier donné par un narrateur 1<sup>o</sup> objectif qui cède la parole au je-narrateur 2<sup>o</sup> qui raconte un souvenir horrible de la guerre de 70, suivi immédiatement d'un autre souvenir, cette fois celui de la rencontre des survivants de la mission Flatters en Afrique, devenus anthropophages sur le chemin de retour. La première partie, l'introduction (le *pré-récit* et la *transition* dans la terminologie d'Alexandrescu), est suffisamment développée, alors que la seconde se borne à une seule phrase: « Voilà ce que nous raconta, l'autre soir, le général G . . . » *Auprès d'un mort* commence aussi par un pré-récit assez long, dans lequel le je-narrateur 1<sup>o</sup> parle de sa rencontre avec un grand Allemand mourant. Celui-ci lui racontera sa participation à la veillée après la mort de Schopenhauer. Le retour au récit 1<sup>o</sup> y est opéré, bien que celui-ci ne représente plus qu'une seule phrase. Dans *L'Assassin*, non seulement la seconde, mais encore la première partie du récit 1<sup>o</sup> ne comptent chacune qu'une seule phrase. Le métarécit y est contitué par un plaidoyer délivré par un avocat qui défend l'accusé devant le tribunal. Cela n'empêche pas que la seconde partie de ce récit-cadre extrêmement réduit, partie chargée de réin-

roduire dans le récit une autre source d'informations, ne contienne la pointe finale qui lui donne une importance capitale: le prévenu fut acquitté.

Il y a aussi des cas où la structure de la seconde partie du récit-cadre échappe à la forme régulière. *Le Loup* s'ouvre par le récit premier donné par un narrateur objectif. Cette introduction, solidement développée, donne lieu à une histoire enchâssée, racontée par le marquis d'Arville. La narration du marquis est suivie d'un court échange de répliques entre ses auditeurs, la dernière phrase du conte étant effectivement celle d'une femme à petite voix douce, donc d'un *personnage dialoguant* qui fait partie du récit 1°. Dans *Conte de Noël*, le récit premier d'ouverture se borne à nommer le narrateur 2° et à esquisser le thème du récit 2° qu'on lui demande apparemment («Un souvenir de Noël?»). Le docteur Bonenfant, ainsi invité, raconte ce qu'il a vécu un hiver quand il était médecin de campagne, habitant le bourg de Rolleville. Il s'agit de la guérison quasi-miraculeuse d'une femme possédée. Le conte se termine par un retour au récit 1°, mais dans cette seconde partie du cadre n'apparaît qu'une seule phrase, suivie d'une autre, cette fois de la bouche du narrateur 2°: «Je n'ai pu refuser de l'attester par écrit.» Bien que ce soit ici le narrateur 2° qui soit le dernier à avoir la parole, on peut considérer le retour au récit 1° comme réalisé, ce retour étant caractérisé par l'inversion des phrases finales. La même formule de clôture qui met en doute la seconde partie du récit enchâssant se retrouve, plus prononcée encore, dans *La Mère Sauvage*. Le récit premier y constitue entièrement le premier chapitre, le métarécit, donné par Serval au je-narrateur primaire (l'aventure des Sauvage), le second chapitre. Le retour au récit 1° y est esquissé par une seule proposition courte et simple («Mon ami Serval ajouta»), suivie de trois phrases prononcées par Serval ce qui impliquerait formellement le retour, définitif, au récit 2°. Certainement, il ne serait pas raisonnable d'insister outre mesure sur ce côté formel, sur l'aspect purement quantitatif du récit-cadre, et sur l'ordre exact des différentes parties respectives qui relèvent des récits 1° et 2°, pourvu que le cadre enchâssant existe et qu'il remplisse ainsi sa fonction d'emboîter le récit second. Les cas ne sont pas rares, en effet, où la seconde partie du cadre enchâssant fait complètement défaut.

Dans *Un cas de divorce*, le récit premier comporte une seule phrase («L'avocat de Mme Chassel prit la parole»), suivie du discours de l'avocat devant le tribunal. Dans son discours, l'avocat, narrateur au deuxième degré, cite, comme un texte séparé, et clairement délimité, des passages tirés du journal intime écrit par le mari de Mme Chassel, ce qui doit démontrer les traits pathologiques dans la conduite de celui-ci. Après avoir présenté ce fragment (qui peut être considéré comme un récit 3° et qui est dûment enchâssé dans le récit 2° fait par l'avocat), le narrateur au deuxième degré reprend la parole pour constater que sa cliente est autorisée à demander le divorce (retour au récit 2°). Le récit premier ne réapparaît plus. Par conséquent, le métarécit ne se voit pas régulièrement enchâssé.<sup>66</sup> *Sur l'eau com-*

<sup>66</sup> Lucien Dällenbach rappelle la thèse de Noam Chomsky («La notion de règle de grammaire», in: *Languages*, 4, décembre 1966, p. 66 et sq.), selon laquelle une séquence B peut être dite emboîtée dans une séquence A lorsqu'elle y est incluse en ayant un élément non nul à gauche et un élément non nul à droite.

mence par un récit premier qui est solidement monté. Le je-narrateur du récit 1<sup>o</sup> a loué une petite maison de campagne au bord de la Seine. Un soir, alors qu'il se promène avec un vieux canotier, le marin, à la demande du je-narrateur, se met à raconter quelques anecdotes de sa vie sur l'eau (« Ah! me dit-il, combien j'ai de souvenirs sur cette rivière . . . »). Le métarécit ne débute qu'après un pré-récit assez long et une transition non moins développée, pour ne commencer que par les mots: « J'habitais, comme aujourd'hui, la maison de la mère Lafon . . . ». Le canotier raconte ensuite sa découverte horrible, celle du cadavre d'une vieille femme qui avait une grosse pierre au cou et qu'il prit évidemment pour un spectre. Son récit terminé, on ne revient plus au récit 1<sup>o</sup>. La fin du métarécit coïncide avec la fin du récit. Le rapport quantitatif et la relation sémantique entre les deux parties qui correspondent à deux niveaux narratifs sont, dans les contes de Maupassant, très divers, mais la formule se caractérise par l'absence totale de la seconde patrie du récit enchâssant. *Châli* commence par un court récit premier, donné par un narrateur objectif, poursuivi par le souvenir de l'amiral de la Vallée qui constitue le noyau du conte, sans retour quelconque au récit premier. *Madame Hermet* débute par un récit premier bien développé, donné par un je-narrateur qui, visitant un asile d'aliénés, y parle au médecin qui lui présente « un cas intéressant », une femme malade. Ce récit premier, le pré-récit qui sert d'introduction, et la transition qui prépare le terrain pour le métarécit, occupe grosso modo la moitié de l'ensemble du conte. Le récit 2<sup>o</sup>, qui commence par la phrase « Voici l'histoire atroce de cette malheureuse », est présenté par le médecin qui ne dit cependant pas « je », et qui raconte la vie de sa malade, Madame Hermet. *Tombouctou* débute par un récit premier donné par un narrateur objectif qui peint la rencontre du commandant avec Tombouctou, son ancien soldat. Ensuite, le commandant raconte l'histoire du soldat africain au colonel qui a été le témoin, un peu étonné, de la rencontre. Le récit premier est une histoire à part entière, celle de la rencontre d'un officier et d'un soldat qui était jadis sous son commandement. Le métarécit qui allonge le conte y est logiquement enchaîné: le colonel s'intéresse à la connaissance bizarre de son interlocuteur. Le retour au récit premier fait défaut.

Gérard Genette dit que dans certains contes de Maupassant le cadre n'est qu'un artifice de présentation, « un poncif à bien des égards négligeable ». <sup>67</sup> C'est peut-être vrai dans certains contes, mais on voit qu'il y a chez Maupassant des récits premiers qui, même amputés du second élément, continuent à jouer leur rôle compositionnel qu'on ne saurait supprimer: *pré-récit et transition*. Genette fait aussi remarquer que le métarécit peut être éventuellement enchâssé dans « un cadre sous-entendu, mais clairement impliqué », et va jusqu'à admettre que le récit-cadre, comme dans *La Chute*, peut fort bien « être soumis à une ellipse complète ». <sup>68</sup> Parler d'un cadre impliqué signifie, à mon avis, qu'il faudrait clairement définir les « signes d'implication » du récit premier absent. Ce que je me demande est plutôt ceci: tant qu'on définit le métarécit comme le produit d'un relais de narrateurs, on admet de facto di-

<sup>67</sup> Gérard Genette, *Nouveau discours du récit*. Paris, Seuil, 1983, p. 64.

<sup>68</sup> Gérard Genette, *ibidem*, p. 59.

vers types de récits-cadres permettant une inclusion plus subtile du récit second. La signification de la préposition *dans*, suivant l'exemple du préfixe *méta*, interprétée d'une façon plus souple et moins restrictive, devient compatible avec les formes moins régulières du métarécit qui échappe à la formule classique. Les récits métadiégetiques qui présentent des histoires achevées, enchâssées dans un cadre déterminé selon un schéma préconçu et permettant de multiplier éventuellement les niveaux narratifs, du genre des *Mille et une nuits*, du *Décameron* et de *L'Heptaméron* et ainsi de suite, sont une catégorie historique et appartiennent au passé. Les hors-d'œuvre qui allongent le roman à tiroirs, les récits métadiégetiques enchâssés dans un cadre assez libre du genre des histoires présentées par dona Mancina de Mosquera, le garçon barbier, don Pompeyo de Casteo et par les autres je-narrateurs intradiégetiques dans *Gil Blas*, sont aussi périmés depuis longtemps, bien qu'on retrouve le schéma encore dans *Le Lord Ruthwen et les vampires*, œuvre anonyme de Charles Nodier qui date de 1820 (l'histoire de l'amour malheureux de la «femme blanche», racontée par le banquier Alberti, l'aventure de la jeune Morave, présentée par Aubrey, l'histoire de Nadour-Héli et Cymodore, rapportée par Nadour-Héli, etc.). Si les récits métadiégetiques dans lesquels les personnages obtiennent occasionnellement la parole, et dont le métarécit s'intègre au récit unilinéaire du genre de la narration d'Ulysse devant les Phéaciens dans *L'Odyssee*, existe toujours, c'est que leur forme est profondément changée et leur raison d'être ne se borne pas au développement du récit.

Les métarécits de Guy de Maupassant échappent déjà au schéma rigoureux du principe d'enchâssement. Dans la littérature moderne, on trouve de plus en plus des métarécits dont l'insertion même devient de beaucoup plus subtile que n'est celle qui caractérise les métarécits classiques. On peut trouver une formule intéressante, assez singulière, du métarécit, dans *Là-Bas*. Le roman contient comme un récit métadiégetique l'histoire de Gilles de Retz (Rais) conçue par Durtal dans l'esprit du «naturalisme spiritualiste». Durtal possède, en guise de tremplin, les notes qu'il avait prises sur le procès criminel de Nantes, et d'autres documents de l'époque qui lui suffisent à ériger la formidable figure de ce «satanique» médiéval. Il récapitule les données de base du roman devant des Hermies, les informations qu'il doit à divers documents, et il en arrive ainsi au moment où les documents lui manquent pour relier les deux parties de cette vie si bizarrement tranchée «entre le mysticisme exalté et le satanisme exaspéré»,<sup>69</sup> ce qui reflète les tentations qui caractérisent la crise vécue par Durtal lui-même. Ensuite, Durtal continue son histoire au moment où il s'assied à son bureau et trie ses notes. Nous sommes ici devant quelque chose comme le contenu de la conscience du personnage-narrateur qui réfléchit (à l'alchimie, à la recherche du grand œuvre que de Rais commence à cette époque-là, au manuscrit de Nicolas Flamel et aux philosophes hermétiques). Durtal arrive ainsi à la conclusion que le Maréchal finit par croire qu'aucune découverte n'est, sans l'aide de Satan, possible, et il amène le maître de la magie florentine, l'évocat des démons Prélati, qui cependant ne réussit pas. Quand Durtal se remet au travail

<sup>69</sup> Joris-Karl Huysmans, *Là-Bas*. Paris, P.-V. Stock, 1908, p. 73.

pour commencer le chapitre sur les crimes du Maréchal, il jette sa plume, s'enfonce dans un fauteuil, et «en rêvassant», il s'installe au château de Tiffauges qu'il a visité un an auparavant. Il «imagine» les lieux, les meubles, les diverses pièces, il «dresse mentalement» les costumes. Ici, nous ne sommes pas à vrai dire devant des documents écrits, ni devant un récit donné de vive voix par un narrateur intradiégétique, mais plutôt devant des «textes» qui se font en grande partie dans la tête de leur auteur. Durtal continue, en s'installant à sa table, et en remuant les matériaux épars de son livre au sujet des crimes du Maréchal. Il finit par fermer son cahier de notes, étant transporté par ses «visions». La différence qu'il faut faire entre Gilles de Rais et Barbe-Bleue, il l'explique dans un dialogue à Mme Chantelouve (qui l'intéresse à cause de ses relations avec le chanoine Docre, le démoniaque que Durtal veut connaître). Durtal feuillète ses notes sur Gilles de Rais qui est conduit à Nantes sans coup férir, il parle de son travail sur le livre avec des Hermies. Le chapitre XVII s'ouvre par le procès du Maréchal, brusquement, comme si tous les chapitres du roman ne traitaient que de ce personnage-là. C'est évidemment Durtal qui présente le procès, la condamnation et le repentir de son héros. La fin de l'histoire du Maréchal, comment celui-ci fut conduit au bûcher, Durtal la raconte à des Hermies, son narrataire privilégié. Le roman se termine peu après ce dialogue au bout de deux pages seulement. Les verbes «imaginer», «dresser mentalement», «rêvasser», «feuilléter ses notes» et ainsi de suite doivent être pris comme des verbes déclaratifs. Le substantif «vision» est lui aussi un signe textuel qui délimite le métarécit de Durtal, personnage intradiégétique qui s'accorde la parole. L'histoire du Maréchal qui se compose de différentes parties éparses formant dans leur ensemble une histoire achevée et séparée, qui continue à côté de la ligne principale et qui coopère avec celle-ci, alterne avec le récit principal.<sup>70</sup>

On peut retrouver une formule analogue dans *Le Vice-consul* de Marguerite Duras. A l'arrière-plan du roman, se trouve l'histoire de la mendicante cambodgienne que Mieke Bal désigne comme un récit enchâssé.<sup>71</sup> La mendicante cambodgienne qui, dans *Le Vice-consul* fait partie des deux plans narratifs, suit partout Anne-Marie Stretter, la protagoniste du premier plan. L'histoire de la mendicante est imaginée par Peter Morgan qui conçoit son récit comme celui de la longue marche de cette femme, folle et chauve, venue à Calcutta de Savannakhet et écrasée de misère. Le récit de Morgan qui inaugure l'action du roman est donné successivement, il développe certains motifs incorporés dans le récit premier, tout en créant une ligne d'informations parallèle. Le récit de Morgan est séparé du récit premier, qu'il interrompt brusquement, par un blanc et une mise à la page. Dans le texte proprement dit, les signes de ce changement se bornent à un seul verbe déclaratif — «écrire»: Morgan écrit, se met à écrire, cesse d'écrire. Morgan parle de ce texte comme d'un livre sur la mendicante qu'il veut écrire et dans lequel il a l'intention d'incorporer aussi Mme Stretter. Le lecteur finit par avoir l'impression d'être en

<sup>70</sup> Le récit métadiégétique régulier, on peut le trouver chez Huysmans dans *L'Oblat*, par exemple, quand Durtal exhibe devant ses amis les documents sur l'oblature (chap. VI), ou bien le passage sur les Bénédictins et le Béguinage (chap. XII).

<sup>71</sup> Mieke Bal, *Narratologie*, Paris, Klincksieck, 1977, p. 81.

train de lire cette fiction de Morgan au deuxième degré, d'autant plus que dans la dernière partie du roman les deux lignes d'action, celle que donne le narrateur 1°, objectif et anonyme, et celle qu'imagine Morgan, personnage du récit 1°, intime de Mme Stretter, se confondent au point de ne faire qu'une seule dans le cadre du récit 1°. Avant ce point-là, les deux lignes d'action sont nettement séparées, grâce aux différentes instances narratives. L'histoire imaginée par Morgan complète, de façon substantielle et très personnelle, le récit du narrateur 1° avec lequel elle alterne. Morgan n'obtient pas la parole, il la prend lui-même, mais il est le narrateur intradiégétique du point de vue de la hiérarchie des niveaux narratifs réalisée dans le texte. C'est le narrateur 1° qui dit que Morgan écrit, et qui l'incorpore en tant que personnage dans son récit 1° dont la première phrase (c'est-à-dire le début du récit 1°) suit la première phrase du récit 2° (qui coïncide avec le début du roman). Il est possible de décrire le phénomène en question dans les termes de l'inversion que nous avons observée dans les contes de Maupassant. Les passages sont clairement tranchés, mais les indicateurs d'enchâssement ne sont pas réguliers, et le récit 2° dans *Le Vice-consul* ne possède qu'une seule constante qui caractérise les hypostases classiques du procédé — le changement de l'instance narrative. Si Mieke Bal dit que les deux lignes d'action dans *Le Vice-consul* sont deux hypo-récits, et que ce qui manque, dans le roman, c'est le récit-mère,<sup>72</sup> c'est que la structure en est essentiellement modifiée: la «figuration verticale» s'y voit compromise. Il est vrai cependant que le récit second est toujours enchâssé. A la différence des contes analysés de Guy de Maupassant, où l'on trouve en général un seul récit 2° continu, dans *Là-Bas* et dans *Le Vice-consul*, les récits métadiégétiques présentent une seule histoire divisée en plusieurs segments qui, dans leur ensemble, constituent une unité de contenu. Logiquement, la formule d'inclusion de cette histoire parallèle devient plus variée. Si l'on considère les différents segments de niveaux narratifs comme des séquences narratives qui fonctionnent dans l'ensemble du texte, celles-ci coopèrent avec le récit 1° selon le principe d'enchaînement (dans les contes cités de Maupassant), ou bien celui de l'alternance (les métarécits de Durtal et de Morgan).

Le travail actuel est loin de se proposer d'épuiser la question, mais une comparaison entre les textes d'un corpus tant soit peu étendu met en relief le jeu subtil de constantes et de variables dans les hypostases irrégulières du métarécit. Les recherches sur les frontières du récit métadiégétique ne devraient pas les négliger, de même que les divers moyens qui permettent l'apparition de la nouvelle instance narrative dans le texte. Dans la littérature contemporaine, le métarécit, comme dans *Le Vice-consul*, peut figurer comme un récit dérivé (mais pas forcément dépendant), subjectivisé, intentionnel et actualisé, comme une sorte de récit marqué, à côté du récit premier, neutre, niveau narratif naturel, non-marqué.

<sup>72</sup> Mieke Bal, *ibidem*, p. 82.