

JIŘÍ ŠRÁMEK

## LE MÉTARÉCIT DANS LA STRUCTURE NARRATIVE

Etant lié intimement au dialogue,<sup>1</sup> le métarécit en tant que parole du personnage qui raconte dans le récit semble n'avoir aucune pureté à préserver, ressemblant en cela au discours dont Gérard Genette dit qu'il est le mode «naturel» du langage. Le récit, au contraire, est un mode particulier «défini par un certain nombre d'exclusions et de conditions restrictives» (refus du présent, de la première personne, etc.). Le discours peut raconter sans cesser d'être discours, alors que le récit ne peut discourir sans sortir de lui-même.<sup>2</sup> Il s'ensuit que le récit inséré dans le discours se transforme en éléments de discours, alors que le discours inséré dans le récit reste «discours et forme une sorte de kyste très facile à reconnaître».<sup>3</sup> Gérard Genette, qui a esquissé les bases de la typologie du narrateur, définit le statut du narrateur à la fois par son niveau narratif (extra- ou intradiégétique), et par sa relation à l'histoire (hétéro- ou homodiégétique).<sup>4</sup> Comme il le fait remarquer, il est très difficile à un narrateur d'introduire en son propre nom le récit des éléments narratifs extradiégétiques. Le seul cas qui lui semble en donner l'occasion, c'est la comparaison. La limite de la désinvolture est peut-être atteinte par Cervantes qui fait tout bonnement trouver dans la malle de l'aubergiste le manuscrit du *Curieux impertinent*.<sup>5</sup> Pour V.-B. Chklovski, l'«auberge de composition» dans *Don Quichotte* est l'exemple de l'emploi compositionnel primitif où la rencontre permet d'insérer une nouvelle. Cette auberge a chez Cervantes le même rôle que la chaumière dans *Le Roi Lear* de Shakespeare.<sup>6</sup> (On sait d'ailleurs que l'ensemble du roman, d'après l'exemple des romans de la chevalerie à la mode, prétend être une traduction de l'original arabe rédigé

---

<sup>1</sup> Nous avons analysé les frontières du métarécit «avec», qui est la forme du métarécit la plus apte à absorber les éléments de discours, sans pour autant cesser de raconter, dans notre étude «Le dialogue et le métarécit», publiée in: *Études romanes de Brno*, vol. XVI, 1985, p. 41—52.

<sup>2</sup> Gérard Genette, *Figures II*. Paris, Seuil, 1969, p. 66.

<sup>3</sup> Gérard Genette, *ibidem*, p. 66.

<sup>4</sup> Gérard Genette, *Figures III*. Paris, Seuil, 1972, p. 255—256.

<sup>5</sup> Gérard Genette, *Figures II*. Paris, Seuil, 1969, p. 215.

<sup>6</sup> Victor Chklovski, *Návrat Odysseův (Le Retour d'Ulysse)*. Praha, Lidové nakladatelství, 1974, p. 36—37.

par Cid Hamet Benengeli.) Dans sa préface de *Lord Jim*, Joseph Conrad parle de l'épisode du navire aux pèlerins, épisode qui lui paraissait être un bon tremplin pour une narration libre, pas forcément continue.<sup>7</sup> Cette narration sera confiée au narrateur intra-hétérodiégétique, le capitaine Marlow, qui raconte l'histoire du navire, en se fondant sur le témoignage de Jim, et se propose volontiers de la compléter par l'histoire de Patusan, qui finit avec la mort tragique du héros. Nous sommes en effet en présence d'un problème de mise en structure du sujet dont la narration est répartie entre le narrateur au premier degré et le narrateur au deuxième degré.

Le métarécit classique, celui qu'on retrouve dans *Les Mille et une nuits*, *Le Décaméron*, *L'Heptaméron* ou *Les Contes de Canterbury*, permet d'enchaîner les différentes nouvelles qui constituent ces œuvres,<sup>8</sup> et se développe à partir d'un récit primaire dont le narrateur fraye le chemin au métanarrateur. Le métarécit classique avait pour but de résoudre avant tout les problèmes de la composition: «Presque tous les romans du XVII<sup>e</sup> et du XVIII<sup>e</sup> siècle, dit J.-M. Albérés, étaient des romans à tiroirs, où en contant une histoire, on s'interrompait pour placer une histoire secondaire, à l'intérieur de laquelle intervenaient d'autres histoires secondaires placées (en abyme).»<sup>9</sup> Le métarécit qui trouve ainsi sa place dans l'ensemble de l'œuvre devrait obéir à certains schémas compositionnels de caractère général. Or, les métarécits sont compatibles avec les principes compositionnels proposés par Tzvetan Todorov, à savoir l'enchaînement, l'enchâssement, et l'alternance,<sup>10</sup> de même qu'avec les procédés de la narration distingués par Wayne C. Booth, à savoir a) les rapports causals, b) l'expectation conventionnelle, et c) les formes abstraites (balance, symétrie, gradation, répétition, contraste, comparaison).<sup>11</sup> Il ne serait pas difficile d'en trouver suffisamment d'exemples.

Nous nous proposons de prospecter, dans la présente étude, le rapport sémantique du métarécit à l'ensemble de l'action, la forme du métarécit, et en particulier les possibilités combinatoires des divers motifs qui constituent le point-origine du métarécit dans le récit primaire, et qui le justifient. Par conséquent, la motivation du métarécit doit être explicite. Sa définition même exclut de la supposer seulement, et de la situer éventuellement dans une sorte de pré-histoire de l'action proprement dite, en la liant à la genèse du texte. Cela serait, par exemple, le cas de certains contes de Voltaire, comme *L'Histoire de Scarmantado, écrite par lui-même*, ou *Le Monde comme il va, vision de Babouc écrite par lui-même*. Dans les deux contes, où l'intrigue sert de support à la critique philosophique, la narration est attribuée à un personnage-narrateur supposé qui dit dans le premier cas «je», et dans le second «il», tout en étant dans les deux cas un narrateur extra-homodiégétique. Nous ne prendrons pas non plus en considération la motivation implicite qui concerne le message,

<sup>7</sup> Joseph Conrad, «Author's Note», in: *Lord Jim*. London and Toronto, J. M. Dent and Sons Ltd., 1926, p. VII.

<sup>8</sup> Comme le fait remarquer V. Chklovski (*op. cit.*, p. 34), il s'agit d'un procédé très élaboré en Orient.

<sup>9</sup> R.-M. Albérés, *Métamorphoses du roman*. Paris, Albin Michel, 1972, p. 27. N.-J. Berkovski appelle la technique à tiroirs la «composition empirique» (cf. *Analýza syžetu [L'Analyse du sujet]*, Praha, Lidové nakladatelství, 1979, p. 218).

<sup>10</sup> Tzvetan Todorov, *Littérature et signification*. Paris, Larousse, 1967, p. 72.

<sup>11</sup> Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction*. The University of Chicago Press, Chicago and London, Phoenix Edition, 1967, p. 126—127.

comme par exemple les mobiles qui ont mené Charles Nodier à écrire *L'Histoire d'Hélène Gillet* qui constitue en somme un plaidoyer contre la peine de mort. Tout cela est d'ailleurs trop bien connu pour que l'on se permette d'y insister.

Nous avons rassemblé dans notre corpus 60 métarécits extraits de 50 titres s'échelonnant de l'Antiquité jusqu'à nos jours, et dont la grande majorité sont d'origine française. Etant donné qu'il est pratiquement impossible de dresser une liste exhaustive des métarécits, nous sommes obligé de croire que notre approche nous a permis de retrouver les traits caractéristiques du fonctionnement du phénomène, et que le sondage auquel nous sommes limité n'est pas arbitraire et aboutit à des résultats concrets qui semblent présenter quelque intérêt. Conformément aux buts de la présente étude, les critères de notre examen ont été les suivants: 1. le rapport sémantique du métarécit à l'action du récit premier (métarécits sémantiquement homogènes et sémantiquement hétérogènes), 2. la forme concrète du métarécit (la parole du personnage, le manuscrit, la lettre, le journal, les mémoires), 3. la motivation du métarécit, définie selon les fonctions narratives des personnages.

Conformément à notre premier critère, c'est avant tout la formule classique du métarécit — celle d'un récit dans le récit du genre des *Mille et une nuits* — qui permet d'introduire le métarécit sémantiquement hétérogène. La formule se retrouve dans la littérature de l'Antiquité, dans celle du moyen âge, et dans une grande partie des romans à tiroirs dont parle R.-M. Albérés. Le métarécit sémantiquement hétérogène semble l'avoir emporté au passé sur le métarécit sémantiquement homogène, bien que celui-ci ne fût pas absent (cf. *L'Odyssée*, Chants IX, X, XI et XII, ou *Gil Blas* de Le Sage, Livre VII, Chapitre VII, etc.). On observe en même temps que les métarécits sémantiquement homogènes apparaissent couramment sous formes de retrospections et d'anticipations (analepses et prolepses dans la terminologie de Gérard Genette).<sup>12</sup> Prenons le métarécit donné par le pêcheur à Zadig dans le chapitre où, en parlant des causes de sa misère, il met l'ancien ministre au courant de ce qui s'est passé à la cour de Babylone après le départ hâtif et involontaire de ce dernier. Il comble ainsi une lacune sensible dans le récit principal.<sup>13</sup> Il n'en va pas autrement dans les paroles de la mère du narrateur des *Clefs de la mort*, quand elle s'explique devant son fils sur les raisons de l'arrivée et du séjour de Clément Jalon dans la maison.<sup>14</sup> Dans cette situation d'une attente finalement comblée, l'initiative vient en dernière instance de la mère qui veut que son fils soit au courant. L'analepse élucide ainsi le pouvoir énigmatique que cet homme semble exercer sur la femme, tout en préparant en même temps le développement ultérieur de l'action, la tentative ratée du narrateur de tuer Jalon. La motivation du métarécit est due à l'énigme liée au personnage de Jalon, sa fonction est celle de préparer la suite. Le métarécit est du point de vue sémantique parfaitement homogène.

La prolepse anticipe l'action future, elle revêt donc la valeur d'un discours prophétique. C'est une formule analogue à l'expédient du songe dans le Chant IV

<sup>12</sup> Gérard Genette, *Figures III*. Paris, Seuil, 1972, p. 82.

<sup>13</sup> Voltaire, «Zadig», in: *Contes et romans*, I. Paris, Editions Fernand Roches, 1930, p. 59—60.

<sup>14</sup> Julien Green, «Les Clefs de la mort», in: *Le Voyageur sur la terre*. Paris, Livre de Poche, 1968, p. 139.

du *Moïse sauvé* de Marc-Antoine de Saint-Amant dont parle Gérard Genette,<sup>15</sup> et qui se retrouve dans diverses anticipations qui apparaissent sous forme des conseils et des indications données aux héros par les personnages adjutants. On en trouve de nombreux exemples dans *L'Odyssee*: Hermès qui instruit Ulysse, en lui disant ce qu'il faut faire pour ne pas être dupe de Circé (Chant X, vers 281 à 301), ou la magicienne Circé elle-même, quand elle met Ulysse en garde contre les dangers qu'il rencontrera en passant par Scylla et Charybde (Chant XII, vers 39 à 141), et bien d'autres. Ces indications qui décrivent en détail aux héros ce qui les attend, et leur recommandent comment s'y prendre pour réussir et triompher sur les forces maléfiques, anticipent l'action future, et sont courantes tant dans *Les Mille et une nuits* que dans les contes de fées. Cependant, la tendance qu'on constate à l'époque moderne, à savoir que le métarécit sémantiquement homogène l'emporte sur le métarécit sémantiquement hétérogène, est due en premier lieu aux métarécits qui figurent dans le récit en qualité de prolepses.

Pour ce qui est de notre deuxième critère, l'analyse du corpus montre clairement que la parole vive (72 %)<sup>16</sup> est la forme la plus usitée du métarécit. C'est ainsi que Schéhérazade raconte ses histoires au roi pour remettre le jour de son exécution, que s'amuse les pèlerins dans *Les Contes de Canterbury* en se racontant des histoires, que Mme Dean dévoile à M. Lockwood l'histoire de Heathcliff (*Les Hauts de Hurlevent* d'Emily Brontë), ou que M. Bermutier se souvient de l'enquête qu'il a jadis faite en Corse (*La Main de Guy de Maupassant*). Un cas-frontière est représenté ici par le métarécit où le narrateur au second degré apparaît *a posteriori*, comme le fait le capitaine Marlow. Dans les quatre premiers chapitres de *Lord Jim*, il donne l'impression d'un narrateur extra-hétérodiégétique, pour ne se révéler qu'après comme un personnage intradiégétique, situé dans une histoire minuscule qui sert justement de cadre à sa narration, et qui est par conséquent présentée par un narrateur au premier degré. Jacques Ménétrier, surnommé Tournebroche, dont les mémoires constituent *La Rôtisserie de la Reine Pédauque*, y fait figure d'un narrateur extra-homodiégétique. Cependant, le roman suivant, *Les Opinions de M. Jérôme Coignard*, où Anatole France se présente comme celui qui a découvert les manuscrits dont Jacques Tournebroche est le prétendu auteur, à savoir ses mémoires (publiés sous le titre de *La Rôtisserie de la Reine Pédauque*), et un «petit cahier» (qui consitute *Les Opinions de M. Jérôme Coignard*), met ce narrateur — assez tardivement — dans la position formelle d'un narrateur au second degré. Le problème ne se pose pas dans *Les Contes de Jacques Tournebroche* où la découverte des manuscrits n'est qu'impliquée. Voilà des artifices compositionnels, tout comme celui dont se sert déjà Théophile Gautier dans sa *Mademoiselle de Maupin*. Nous sommes ici devant un roman où la plupart des chapitres sont rédigés sous forme de correspondance. Chacun d'eux représente une lettre adressée par un personnage intradiégétique qui dit «je» à son ami(e) extradiégétique, pris(e) pour témoin. Les cinq premières sont adressées par Albert à Silvio, alors qu'au début du chapitre VI

<sup>15</sup> Gérard Genette, *Figures II*. Paris, Seuil, 1969, p. 210.

<sup>16</sup> Les chiffres donnés entre parenthèses renvoient au pourcentage des métarécits de notre corpus dans lesquels le phénomène étudié peut être retrouvé. Il va sans dire que a valeur donnée ne fait que montrer, avec plus ou moins de netteté, la tendance générale.

intervient tout d'un coup le narrateur, muet jusque-là, en disant qu'il sent le besoin de rentrer dans la forme ordinaire du roman.<sup>17</sup> Il dénonce ainsi le procédé auquel il a recouru, tout en se réservant le droit d'en profiter dans la suite, en revenant à la forme initiale (cf. les lettres d'Albert à Silvio, celles de Théodore à Graciosa et celle de Théodore à Albert).

Les lettres (*Mademoiselle de Maupin* ou *Le Voyageur sur la terre* de Julien Green, etc.), tout comme les mémoires (*Les Opinions de M. Jérôme Coignard* ou *Aranca, la fée de lac* de Cezar Petrescu), les pseudo-traductions (*Don Quichotte* ou *Zadig*), les manuscrits (*L'Histoire d'Hélène Gillet* ou *La Légende de soeur Béatrix* de Charles Nodier), le journal (*La Planète des singes* de Pierre Bouille ou *L'Atlantide* de Pierre Benoît), représentent des formes du métarécit (28 %) empiriquement attestées depuis longtemps. Quand on regarde de plus près ces procédés qu'on pourrait qualifier comme légués à nous par la tradition, on voit que la forme écrite sert le plus souvent à présenter des thèmes éloignés dans le temps et dans l'espace, ou distanciés artificiellement pour créer une atmosphère de mystère et préparer ainsi un cadre convenable pour une histoire insolite.

Il y a finalement des métarécits dont la forme prête à discussion. Rares ne sont pas les métarécits signalés, même formellement introduits, et malgré tout cela irréguliers, voire irréalisés. Le passager mystérieux de la Bonne Espérance capitule devant les appels du capitaine Suger, et lui «raconte son histoire»,<sup>18</sup> dont pas un seul mot ne nous est dit. Ce n'est que le capitaine, en sa qualité de témoin intradiégétique, qui a le privilège de l'entendre, et qui par conséquent peut y réagir. Seule sa réaction nous informe, indirectement et partiellement, du contenu de l'histoire du voyageur. Le capitaine Suger s'attendait évidemment à une histoire de crime, à un mystère dans la vie de son passager, et il est déçu d'apprendre que les motifs de son voyage en Amérique sont on ne peut plus banals — les affaires. Mais rien n'est sûr, puisque le métanarrateur, las de la méfiance de son auditeur, finit par réfuter son histoire et meurt avant d'aborder la côte américaine. Il arrive aussi qu'une histoire attribuée au personnage intradiégétique — qui reste la source de l'information — est présentée, mais non comme la parole du personnage en question. Elle se voit rapportée par le narrateur lui-même, en discours indirect et en une forme plutôt sommaire. L'exemple en est l'histoire de Frank MacKenna qui voulut à tout prix chasser le lièvre un dimanche, et — maudit par son père — disparut dans la montagne. L'épisode, raconté à son neveu par la tante de Daniel O'Donovan, est rapporté par celui-ci, le narrateur du roman.<sup>19</sup> Tzvetan Todorov trouve des exemples analogues dans *Heinrich von Ofterdingen* de Novalis. On y dit qu'il y a eu un récit, mais on n'en précise pas le contenu (au premier chapitre: les paroles de l'Etranger, le rêve du chapelain). Ailleurs, le narrateur se limite à des phrases du genre: «J'ai un jour entendu ce qu'on raconte des temps anciens.»<sup>20</sup> Voltaire en arrive au point extrême dans son histoire du perroquet né «avant le déluge», et qui a été «dans l'arche». La raison de la non-existence du métarécit annoncé est que Mlle Catherine

<sup>17</sup> Théophile Gautier, *Mademoiselle de Maupin*. Vienne, Manz, sine, p. 126.

<sup>18</sup> Julien Green, «Léviathan», in: *Le Voyageur sur la terre*. Paris, Livre de Poche, 1968, p. 239.

<sup>19</sup> Julien Green, *Le Voyageur sur la terre*. Paris, Livre de Poche, 1968, p. 24—25.

<sup>20</sup> Tzvetan Todorov, *Les genres du discours*. Paris, Seuil, 1978, p. 112.

Vadé n'a jamais pu trouver cette histoire du perroquet dans le porte-feuille du feu son cousin Antoine Vadé, auteur du conte.<sup>21</sup>

Il est donc permis de distinguer trois variantes du métarécit irréalisé. La première est celle du passager du capitaine Suger: le métarécit est donné seulement à l'intention des personnages intradiégétiques. La deuxième est celle de la tante de Daniel O'Donovan: l'histoire est présentée, mais raccourcie et rapportée par le narrateur primaire. La troisième est celle du perroquet: le métarécit signalé manque absolument. Le métarécit qui manque devient cependant un thème dans la narration, et comme tel il porte sur l'organisation des divers éléments de la structure narrative. Il fait, en outre, entrevoir les dimensions potentielles de l'extension épique. Aux trois variantes mentionnées il serait possible d'en ajouter une quatrième: le métarécit promis est entamé, même à plusieurs reprises, cependant il ne se voit jamais terminé. C'est l'histoire de l'amour de Jacques (*Jacques le Fataliste* de Denis Diderot). Comme cette formule vaut une attente continuellement maintenue et constamment frustrée, elle sert à créer le suspense.

Pour caractériser les diverses composantes de la motivation du métarécit, nous avons eu l'idée de dégager des textes étudiés une sorte de modèle hypothétique du syntagme narratif qui trouve sa place logique dans le cadre du récit premier, et qui prépare le métarécit. Si nous essayons de schématiser les principes ainsi trouvés, nous voyons qu'ils sont bien compatibles avec les fonctions narratives des personnages. Un personnage du récit premier *rencontre* un autre personnage — ce qui offre au métanarrateur l'occasion de prendre la parole. Le personnage intradiégétique *découvre* le métarécit en forme écrite (manuscrit, journal, mémoires, lettres, etc.) — ce qui aboutit à la présentation, éventuellement à la lecture du document respectif. Le personnage intradiégétique *s'aperçoit* d'un objet — ce qui excite sa curiosité et demande explication. Le personnage intradiégétique se trouve en face d'un problème qu'il faut *solutionner* et auquel le métarécit donne sa réponse. Le personnage intradiégétique se *propose* de publier le manuscrit découvert (s'il existe), ou bien propose tout simplement qu'on raconte des histoires, ou bien il va jusqu'à proposer éventuellement un thème dont le métarécit sera l'illustration.

Le modèle nous permet de dégager cinq fonctions narratives accomplies par les personnages, et que nous appelons 1. la *rencontre*, 2. la *découverte*, 3. la *perception*, 4. la *solution*, et 5. la *proposition*. L'analyse de notre corpus autorise la conclusion que leurs combinaisons épuisent les possibilités combinatoires des fonctions narratives des personnages employées pour motiver un métarécit. Elles embrassent même, tout à fait logiquement, les mécanismes de la fausse motivation dont il y a lieu de parler en connexion avec les métarécits irréalisés. Le passager se rend aux sollicitations du capitaine Suger et, pour assouvir sa curiosité, il se met à raconter (la rencontre, la solution et la proposition). La tante de Daniel O'Donovan réagit à une situation propice qui lui permet de placer son histoire (la rencontre et la proposition). L'histoire du perroquet n'a pu être découverte, et c'est pourquoi il n'était pas possible de donner le récit signalé (la découverte, la proposition). Dans les dialogues avec

<sup>21</sup> Voltaire, «Le Blanc et le noir», in: *Contes et romans*, I. Paris, Editions Fernand Roches, 1930, p. 193.

son maître, Jacques s'offre inlassablement à revenir au thème qu'il a proposé (la rencontre et la proposition).

La *rencontre* (82 %) est une fonction initiale, le plus souvent employée parmi celles qui précèdent la proposition. La rencontre est tout contact direct qui s'établit entre les personnages du récit. Conformément à cette acception du terme, le je-narrateur de *Dominique* d'Eugène Fromentin rencontre Dominique de Bray ce qui permet à celui-ci de proposer de raconter son histoire, et Schéhérazade rencontre le roi, son auditeur. Dans cet ordre d'idées, toute assemblée d'un certain nombre de personnes dans un lieu restreint pour un temps limité, représente un cas spécifique de cette fonction initiale. C'est un topos typique du *Décameron*, de *L'Heptameron* ou des *Contes de Canterbury* où l'on trouve encore partout un personnage intradiégétique qui fait une proposition correspondante: la fonction de la rencontre se voit accompagnée de la fonction de la proposition. Il est intéressant de remarquer, dans ce contexte, qu'il s'agit là d'un topos qui semble quelquefois agir de lui-même. Jacob de la Vallée va en voiture, avec trois autres hommes, à Versailles. L'officier «fut celui qui engagea le plus la conversation»,<sup>22</sup> et c'est ainsi que les voyageurs se sont mis à se raconter des histoires sur les époux qui plaident les uns contre les autres. L'histoire de l'officier est d'ailleurs la seule qui soit reproduite.<sup>23</sup> En tant qu'histoire achevée en marge de la ligne principale de l'action elle est sémantiquement hétérogène. Le développement plus poussé du procédé compromettrait l'unité d'action du roman. En conséquence, les métarécits des autres voyageurs correspondent à la première variante du métarécit irréalisé.

La *découverte* (20 %) est tout à fait logiquement liée à la forme écrite du métarécit, bien que cette liaison ne soit pas nécessaire (cf. *Lokis* de Prosper Mérimée). Dans la plupart des cas (75 %) elle supplée à la rencontre en ce sens qu'elle crée à son tour une situation de départ qui permet de présenter le métarécit (*L'Atlantide*, etc.). Pour ce qui est du reste, les deux fonctions sont liées et coopèrent, la rencontre précédant la découverte (*La Planète des singes*, etc.). Comme le document trouvé fournit en même temps la matière du métarécit, il faut le distinguer d'un simple objet qui n'en est qu'un prétexte, et que nous lions à la fonction de la perception. La mère de Robert Greslou découvre les mémoires de son fils inculpé de meurtre, et les présente à Adrien Sixte (*Le Disciple* de Paul Bourget). La découverte du journal d'Ulyxès Mérou pousse Phyllis à en demander la lecture à Jinn (*La Planète des singes*). Anatole France, qui s'identifie au narrateur, a découvert le manuscrit des mémoires de Jacques Tournebroke chez un brocanteur du boulevard du Montparnasse. Charles Nodier a trouvé ainsi quelques-uns des manuscrits qui inspiraient *L'Histoire d'Hélène Gillet* dans la chambre de compte et à la mairie de Dijon. Dans ces cas il ne s'agit pas d'une pré-histoire de l'action proprement dite. La découverte — comme on le voit — n'est aucunement supposée, elle est explicitée et fait partie du récit. On voit aussi que la découverte du métarécit en forme d'un document a deux variantes: a) la lecture à haute voix du document trouvé à l'intention des personnages intradiégétiques (le manuscrit du *Curieux impertinent* dans *Don Quichotte*, le journal de Mérou dans *La Planète des*

<sup>22</sup> Marivaux, *Le Paysan parvenu*. Paris, Editions Garnier frères, 1959, p. 190.

<sup>23</sup> Marivaux, *ibidem*, p. 191—198.

singes, etc.), ou b) la simple reproduction du texte (les mémoires de Robert Greslou dans *Le Disciple*, le journal du lieutenant Ferrières dans *L'Atlantide*, etc.). L'existence ou même la présentation d'un document ne s'identifie pas nécessairement à ce que nous appelons la fonction de la découverte. Si, dans *Lokis*, le professeur Wittembach demande à son serviteur de lui passer son journal de 1866 concernant le comte Szémióth, c'est qu'il pose un problème qu'il se propose de répondre.

La troisième fonction qui crée une situation convenable pour le développement du métarécit est la *perception*. Parmi les quatre fonctions qui précèdent la proposition elle est la moins utilisée (2 %). Il est vrai que, théoriquement, elle pourrait être liée à n'importe quel objet (et on en fait un large emploi dans le mécanisme associatif du souvenir), mais dans notre corpus nous n'avons trouvé que ce que Gérard Genette appelle «l'utilisation de la représentation picturale comme occasion et instrument du récit»,<sup>24</sup> quand il invoque la série des peintures représentant divers moments de la vie de Joseph, et les commentaires faits par Amram, dans le *Moïse sauvé*. Accompagnée de la «mise en abyme», la formule s'approche de la perfection. Nous en trouvons un bel exemple dans Le mariage de vengeance (*Gil Blas*, Livre IV, Chapitre IV) où les personnages du récit se trouvent devant un tableau qui représente un cavalier mort à l'air menaçant avec, auprès de lui, une jeune dame ayant une épée plongée dans le sein, et un vieillard de bonne mine vivement touché des objets qui frappent sa vue. Les personnages du récit ont la possibilité de voir plusieurs tableaux, mais ce n'est que celui-ci qu'ils ont remarqué: «Elvire, qui s'aperçut que nous mourrions d'envie d'entendre l'explication du tableau eut la bonté de nous retenir.» Elvire, pour satisfaire leur curiosité éveillée par ce tableau, se propose de donner la réponse au problème ainsi soulevé («c'est une peinture fidèle des malheurs de ma famille»). Pour être perçu, l'objet doit être «matériellement» présent dans le récit. Voilà pourquoi nous ne parlons pas de la perception dans *Le Portrait du diable* de Gérard de Nerval. Charles, le je-narrateur, rencontre un peintre de mérite qu'il connaît et l'invite chez lui. Charles propose un toast, Eugène, le peintre, boit («au portrait du diable»). Or, il ne s'agit pas d'un objet perçu (celui-ci est absent), mais d'un problème qui éveille la curiosité de l'auditeur et demande une explication. Celle-ci est donnée par Eugène: «Je vais vous conter non histoire», propose-t-il.<sup>25</sup>

Un problème qui demande sa *solution* et qui trouve une réponse dans le métarécit qu'il inspire (42 %), caractérise les lettres qui constituent *Le Voyageur sur la terre*. Il s'agit de comprendre les mobiles qui ont conduit à la mort tragique de Daniel O'Donovan. De façon analogue, le désir de pénétrer le mystère de l'existence de la mendicante cambodgienne que Peter Morgan rencontre à Calcutta, le pousse à s'imaginer une histoire qui y donnerait la réponse (*Le Vice-consul* de Marguerite Duras). Un autre problème, par exemple, est l'origine du sobriquet du protagoniste de la nouvelle *Paul le Comédien* de Theodor Storm. Le narrateur intradiégétique raconte au narrateur primaire l'événement qui en explique les raisons.

Si les quatre premières fonctions créent une situation convenable, préparent le terrain et donnent une impulsion au métarécit, elles ne suffisent pas d'elles-mêmes pour le motiver. Il faut une fonction finale, obligatoire, qui est celle

<sup>24</sup> Gérard Genette, *Figures II*. Paris, Seuil, 1969, p. 209.



de la *proposition* (100 %). Il s'agit d'une fonction classique qui introduit le métarécit. La fonction de la proposition a deux variantes. La première, plus simple, consiste à ce que X propose qu'Y, X ou Z (X, Y et Z sont tous des personnages intradiégétiques) raconte une histoire (ce qui est la formule des *Mille et une nuits* et des autres œuvres du même genre). La formule fait penser au procédé qui permet d'introduire une histoire qui finit justement par la phrase qui l'a commencée et qui nécessite une suite. C'est l'hypostase verbale du procédé optique dont parle R.-K. Pétrus s'apercevant de deux gardiens regarder la télévision: «J'ai fermé les yeux et j'ai inventé une image: deux hommes regardaient la télévision, sur l'écran, on voyait deux autres hommes regardant eux-mêmes la télévision, là, ils surprenaient deux autres hommes qui eux aussi contemplaient l'image de deux autres hommes qui eux-mêmes (...)», et ainsi de suite.<sup>26</sup> Le procédé peut être théoriquement multiplié à l'envie, et il permet d'enchaîner les métarécits jusqu'au *n*-ième degré. En effet, les récits au 3e ou au 4e degré ne sont pas rares dans *Les Mille et une nuits*. La seconde variante de la proposition, plus élaborée, offre un thème qui doit être débattu. La proposition d'un thème est un cliché compositionnel dans bien des contes de Guy de Maupassant. On choisit un thème, assez général, comme le magnétisme, les tours de Donato ou bien les expériences du docteur Charcot (*Le Magnétisme*), le rôle du surnaturel dans un crime inexplicable (*La Main*), les bonnes fortunes (*L'Inconnue*), la sensation d'épouvante anormale (*La Peur*), etc. Dans cet ordre d'idées, le manuscrit trouvé qui doit être lu est lui aussi un thème. La proposition détermine ainsi le sujet qui sera développé dans le métarécit.

La séquence des cinq fonctions narratives qui décrivent la motivation du métarécit est chronologique. C'est dans l'ordre indiqué qu'elles apparaissent dans le récit: les quatre premières fonctions jouent un rôle préparatoire, la proposition vient toujours en dernier, sauf cas-frontières dans lesquels la découverte (cf. *Les Opinions de M. Jérôme Coignard*) ou la rencontre (cf. *Lord Jim*) ne sont explicitées qu'*a posteriori*. Aucune des quatre premières fonctions n'est indispensable. Il en faut quand même une pour qu'elle soit développée à l'aide d'une ou de plusieurs fonctions ultérieures dont seule la proposition est nécessaire. Par conséquent, le nombre obligatoire des fonctions narratives qui motivent le métarécit s'élève à deux. Comme cette formule se retrouve le plus souvent (58 %), elle peut être considérée comme une *motivation normale*. Théoriquement, il est permis de s'imaginer un métarécit dont la motivation comprend les cinq fonctions réunies puisqu'aucune d'entre elles n'en exclut d'autres. Cependant, nous n'en avons trouvé aucun exemple dans notre corpus. Il apparaît qu'en pratique le métarécit qui est introduit par une combinaison de trois (38 %) ou quatre fonctions (4 %) est déjà surmotivé (ce qui ne veut pas dire qu'il s'agirait là d'un défaut).

La *sphère d'action* de la rencontre correspond nécessairement à deux personnages au moins dont l'un est le métanarrateur. Son auditeur est en général le narrateur primaire lui-même, mais on trouve fréquemment un public plus nombreux. La fonction de la découverte est remplie le plus souvent par le

<sup>25</sup> Gérard de Nerval, «Portrait du diable», in: *Nouvelles et fantaisies*. Paris, Librairie Ancienne Honoré Champion, 1928, p. 167.

<sup>26</sup> Robert Sabatier, *Dessin sur un trottoir*. Paris, Livre de Poche, 1974, p. 117—118.

narrateur, mais elle n'exclut pas un tiers personnage (cf. Jinn et Phyllis dans *La Planète des singes*, la mère de Robert Greslou dans *Le Disciple*, etc.). La perception, de même que la solution et la proposition peuvent être remplies par n'importe quel personnage intradiégétique. Citons à titre d'exemple la fonction la plus importante, la proposition. L'initiative vient le plus souvent du métanarrateur lui-même (55 %) qui se saisit de l'occasion et s'offre de raconter. C'est le cas de la mère dans *Les Clefs de la mort*: «Il faudra bien, dit-elle, que tu sois mis au courant un jour ou l'autre. Pourquoi pas maintenant?»<sup>27</sup> L'initiative vient souvent du narrateur (23 %), comme le fait Gil Blas quand il présente l'histoire du garçon barbier (Livre II, Chapitre VII): «(...) je lui dis que, pour reconnaître une complaisance, il fallait qu'il me contât aussi son histoire». L'initiative vient assez souvent (22 %) d'un tiers personnage, telle la fille du banquier dans *L'Auberge rouge*. La jeune fille demande à un invité de son père, un Allemand qui s'appelle Hermann, de raconter «une histoire allemande qui nous fasse bien peur».<sup>28</sup> En outre, les exemples cités de la proposition montrent que celle-ci a plusieurs degrés d'intensité, allant d'une simple invitation, voire prière, à l'ordre presque formel.

Il pourrait sembler que le système des fonctions narratives établit entre le récit et le métarécit un rapport causal. En réalité, toute motivation du métarécit, dont nous nous sommes efforcé de saisir le fonctionnement, reste non seulement contingente (cf. les métarécits irréalisés), mais encore elle est l'œuvre d'un pur artifice littéraire. Pour paraphraser les paroles de Gérard Genette qui parle de la logique et de la vraisemblance du récit,<sup>29</sup> le métarécit n'apparaît pas dans le récit *parce que* le narrateur ou le récit premier l'ont motivé, mais il est motivé dans le récit premier *pour qu'il* puisse apparaître. Cependant, les raisons de l'emploi du métarécit ne sont pas toujours les mêmes. L'évolution du métarécit montre que sa forme n'a pas connu une modification tant soit que peu substantielle. La motivation, au début plus ou moins limitée à la rencontre et à la proposition, a un peu enrichi son registre, mais les deux fonctions ont conservé leur importance capitale. Par contre, le rapport des métarécits sémantiquement hétérogènes aux métarécits sémantiquement homogènes a changé de façon significative. Le métarécit sémantiquement hétérogène est toujours employé comme un principe compositionnel. Malgré cela, à partir du XIX<sup>e</sup> siècle, il n'est plus au service de l'unité de l'ensemble de l'œuvre (sauf peut-être certains ouvrages de vulgarisation scientifique où l'action, très simple et naïve, permet d'enchaîner les passages explicatifs présentés par un personnage intradiégétique). Comme dans les contes de Guy de Maupassant, il permet de résoudre le problème de l'incipit. C'est la formule que nous retrouvons dans *L'Intersigne* de Villiers de L'Isle-Adam ou bien dans *La Sonate à Kreutzer* de L.-N. Tolstoï. On peut dire que c'est ce qui reste aujourd'hui de vivant de la technique à tiroirs d'auparavant. D'autant plus qu'elle permet toujours de multiplier les histoires racontées (*La Peur*, par exemple, où il y a deux métarécits sémantiquement hétérogènes, bien que sur le même thème).

<sup>27</sup> Julien Green, «Les Clefs de la mort», in: *Le Voyageur sur la terre*. Paris, Livre de Poche, 1968, p. 139.

<sup>28</sup> Honoré de Balzac, *L'Auberge rouge*. Paris, Lafitte, sine, p. 6.

<sup>29</sup> Gérard Genette, *Figures II*. Paris, Seuil, 1969, p. 94.

Le métarécit sémantiquement homogène, par contre, se voit élevé au rang d'énoncé narratif fondamental où le narrateur est libre de recourir à divers éléments qui pourraient le particulariser. Ici, une remarque s'impose. Le métarécit est inséré dans le récit à l'aide des formules d'introduction et de clôture que appartiennent à l'ensemble des opérateurs qui, pour reprendre les termes de Roland Barthes, intègrent fonctions et actions dans la communication narrative articulée sur son donateur et son destinataire.<sup>30</sup> Le codage des débuts et des fins des métarécits, de même que diverses remarques faites par le métanarrateur à propos et en marge de son histoire, représentent en dernier ressort les éléments de l'oralité qui portent tant sur le message («et maintenant vient le plus important», «les histoires que nous venons d'entendre ne sont ni si composées, ni si curieuses que la mienne», etc.), que sur le donateur du métarécit («je veux vous conter», «vous saurez que je suis le fils de», «ma ville natale est», etc.). Si, en effet, on peut quelquefois ne pas connaître le narrateur au premier degré, si l'on peut être ainsi en face d'un roman qui se raconte lui-même,<sup>31</sup> il est impossible d'escamoter le métanarrateur parlant et de faire oublier son angle de vue. Celui-ci doit se déclarer, se réclamer de la parole, éventuellement du texte dont il est l'auteur. Le métarécit d'aujourd'hui, sémantiquement homogène, qui permet de marquer le narrateur, tend à devenir *le mode particulier du récit*. Il confirme la position du narrateur non seulement dans l'énoncé, mais en même temps en dehors de celui-ci, dans l'acte de l'énonciation. Il devient ainsi capable d'assumer un rôle nouveau qui pourrait être l'objet d'une étude indépendante.

---

<sup>30</sup> Roland Barthes, «Introduction à l'analyse structurale des récits», in: *Poétique du récit*. Paris, Seuil, 1977, p. 43.

<sup>31</sup> Wolfgang Kayser, «Qui raconte le roman?», in: *Poétique du récit*. Paris, Seuil, 1977, p. 81.

