

Šrámek, Jiří

Le dialogue et le métarécit

Études romanes de Brno. 1985, vol. 16, iss. 1, pp. [41]-52

ISSN 0068-2705

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/113627>

Access Date: 16. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

JIRÍ ŠRÁMEK

LE DIALOGUE ET LE MÉTARÉCIT

Le dialogue est constitué d'une suite de répliques réparties entre divers interlocuteurs, suite qui se déroule *ici et maintenant*. Cela permet l'emploi des moyens de la communication extravertale (mimique, gestes, etc.). Dans le dialogue dramatique la situation commune des différents interlocuteurs est conservée: dans les répliques du sujet parlant son *ici et maintenant* reste inchangé. Par contre, le dialogue romanesque, dans certaines de ses hypostases, doit se passer d'une telle situation commune, et n'a plus rien à faire avec la conversation. Dans l'oeuvre en prose, le texte classé comme mis en dialogue n'est souvent qu'une proposition isolée, citée par le narrateur et attribuée au personnage du récit, proposition qui n'a ni antécédent, ni complément, ¹ ou même une histoire complète, présentée par le personnage dialoguant. Le dialogue romanesque, doué de la faculté de se transformer en narration, ² n'apparaît pas comme un *corpus alienum* ³ dans la structure épique du roman. Comme il reflète la distinction entre l'objectivité du récit et la subjectivité du discours, pour reprendre les termes de Gérard Genette, ⁴ il continue cependant à s'opposer à la parole du narrateur. Dans la terminologie d'Emile Benveniste, le dialogue romanesque serait un discours défini comme «toute énonciation supposant un locuteur et un auditeur, et chez le premier l'intention d'influencer l'autre en quelque manière», ⁵ alors que le texte du narrateur

1 Fontanier, *Les Figures du discours*, p. 342—343, nomme le dialogue à une seule réplique sans verbe déclaratif «abruption». (Cité par Gérard Genette, *Figures III*. Paris, Seuil, 1972, p. 176.)

2 Le dialogue dramatique rappelle cette capacité latente de toute parole du personnage par l'expédient de la narration, c'est-à-dire un élément épique devient, à l'occasion, nécessaire.

3 Le terme est de Franz K. Stanzel *Theorie des Erzählens*, Göttingen, UTB Vandenhoeck und Ruprecht, 1979, p. 92. D'après M.-M. Bakhtine, *Roman jako dialog* (Le roman comme dialogue), Praha, Odeon, 1980, p. 46, le dialogue représente l'élément hétérogène qui rompt le caractère fermé épique et apporte le dramatique. Le caractère épique du dialogue se voit accentué, comme le fait remarquer Helga Oesterreich (*Das Gespräch im Roman : Untersucht im Werk von Defoe, Fielding und Jane Austen*, Münster, 1964, p. 3), par Wolfgang Kayser et Eberhard Lämmert. L'attitude de Maurice Blanchot est d'un négativisme radical: «Dans les romans, la part dit dialoguée est l'expression de la paresse et de la routine.» (*Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959, p. 225).

4 Gérard Genette, *Figures II*. Paris, Seuil, 1969, p. 61—69.

5 Emile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale, I*. Paris, Gallimard, 1966, p. 242.

romanesque est une énonciation historique. ⁶ Le récit historique diffère du discours par le mode d'énonciation qui se traduit par la délimitation de la catégorie de la personne et le champ de l'expression temporelle. L'histoire racontée par un narrateur qui dit «je» ne pourrait être considérée comme récit historique par suite de la forme linguistique «autobiographique» de celle-ci. ⁷ Dans le système temporel du discours, tous les temps verbaux sont permis, sauf la 3^e personne du passé simple, alors que le système temporel du récit est caractérisé par le passé simple, l'imparfait et le plus-que-parfait ⁸ qui ne changent aussi longtemps que le récit historique se poursuit. ⁹

Le dialogue est le procédé compositionnel par excellence pour introduire la parole du personnage dans le récit du narrateur. ¹⁰ La forme classique est celle d'un discours cité par celui-ci, ou comme le formule Roman Jakobson, celle d'un énoncé à l'intérieur d'un énoncé, d'un message à l'intérieur d'un message, ce qui est un cas fréquent, car il s'en faut de beaucoup que notre conversation se limite aux événements vécus *hic et nunc* par le sujet parlant. ¹¹ Le personnage qui se voit ainsi cité par le narrateur devient à son tour émetteur d'un message (celui-ci n'est *a priori* aucunement délimité), tout en restant partenaire du dialogue en cours. En effet, la décision du narrateur de céder la parole au personnage peut avoir pour lui des conséquences fatales. Il y a des personnages-narrateurs qui s'emparent ainsi de la parole pour raconter le roman eux-mêmes. La formule est universellement connue de sorte qu'il serait inutile d'en ramasser les exemples. Qu'il suffise de constater que, virtuellement, chaque parole du personnage se laisse développer en un métarécit.

Le métarécit est pour Gérard Genette un récit dans le récit, ou bien un récit métadiégétique. ¹² Le tableau des situations narratives présenté par Gérard Genette mène à la conclusion que le personnage romanesque qui développe sa réplique en discours narratif est un narrateur intradiégétique (c'est-à-dire au second degré) qui peut raconter une histoire dans laquelle il est présent (narrateur homodiégétique, éventuellement autodiégétique) ou de laquelle il est absent (narrateur hétérodiégétique). ¹³ La situation narrative intra-hétérodiégétique est celle de Schéhérazade dans *Les mille et une nuits*, la situation narrative intra-homodiégétique est celle d'Ulysse aux Chants IX à XII de

6 E. Benveniste, *ibidem*, p. 239—240.

7 E. Benveniste, *ibidem*, p. 239.

8 L'imparfait et le plus-que-parfait appartiennent au contraire au discours s'ils sont combinés avec la première ou la deuxième personne, à l'histoire, s'ils sont combinés avec la 3^e personne. (Harald Weinrich, *Tempus, Besprochene und erzählte Welt*, Stuttgart, W. Kohlhammer, 1971, p. 225.)

9 E. Benveniste, *op. cit.*, p. 239.

10 Stefan Oltean, «Structura narativa în discursul indirect liber : o descriere a categoriei» («Structure narrative dans le discours indirect libre : une description de la catégorie»), in: *Cercetări de lingvistică*, Anul XXVI, 1981, No 2, p. 207, fait remarquer qu'il y a quatre modalités de «reproduction» d'un discours dans une œuvre narrative, à savoir le discours direct, le discours indirect, le discours indirect libre et le monologue intérieur.

11 Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale I*, Paris, Éditions de Minuit, 1963, p. 177. Selon la formule de V.-N. Voloschinov, le discours cité est en même temps un message à propos d'un autre message, un énoncé sur un énoncé (cf. R. Jakobson, *op. cit.*, p. 177) ou, selon Bloomfield, la parole «relayée» (cf. Roman Jakobson, *op. cit.*, p. 177).

12 Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 238—239.

13 Gérard Genette, *ibidem*, p. 255—256.

L'Odyssée (quand il raconte sa propre histoire).¹⁴ Le dialogue qui sert de point d'origine au métarécit — d'autant plus si celui-ci est construit en boucle, c'est-à-dire s'il revient au niveau narratif de départ — ne repose cependant pas toujours sur un divorce radical du *moi acteur* (participant au dialogue), et du *moi narrateur* (développant le métarécit).

La formule narrative de Schéhérazade est reprise dans *Le Décaméron* de Boccace, *L'Heptaméron* de Marguerite de Navarre et *Les Contes de Canterbury* de Geoffrey Chaucer; celle d'Ulysse, dans les histoires des divers personnages de *Gil Blas de Santillane* de Le Sage. Dans ce contexte il est intéressant de remarquer que Schéhérazade ne s'adresse au roi, auquel elle raconte des contes pour attarder son exécution, qu'au début et à la fin de l'histoire (la formule reste quand même facultative), et quand elle reprend la parole après avoir été obligée de se taire à cause de l'arrivée du jour (ici, la formule est obligatoire). A la fin de chaque nuit, le récit est clos par le narrateur extradiégétique qui indique également le début de la nuit suivante. L'effet de la formule se voit affaibli à force de cette répétition stéréotypée de sorte qu'elle devient un cliché. Ce n'est que très rarement, et seulement dans les récits au troisième degré, que les narrateurs dans *Les Mille et une nuits* s'adressent plusieurs fois à leurs auditeurs *au cours du récit* : citons à titre d'exemple l'histoire que la canne raconte à la paonne, dans la 146^e nuit. Schéhérazade ne le fait pratiquement jamais. Si elle s'adresse ainsi au roi dans la dixième nuit, c'est un cas unique ou presque. Ulysse chez les Phéaciens s'adresse non seulement six fois à Alkinoos en personne ou à son auditoire en général, avant de commencer son histoire proprement dite, dans un passage qui peut être considéré comme une introduction à celle-ci (Chant IX, vers 1 à 38), mais encore son récit est interrompu par le narrateur qui réserve, vers le milieu de la narration d'Ulysse, une place assez importante à une conversation entre le narrateur intradiégétique et ses auditeurs, à la fin de laquelle Ulysse est invité à continuer son intéressant récit (Chant XI, vers 333 à 384). Il est vrai cependant qu'Ulysse, à l'exception des cas mentionnés, ne s'adresse plus directement à son public. Par contre, diverses adresses à l'intention des auditeurs *au cours du récit* peuvent être trouvées dans *Le Décaméron*, et elles deviennent assez fréquentes — sans être de règle cependant — chez Marguerite de Navarre ou Geoffrey Chaucer. En ce qui concerne *Gil Blas*, parmi les dix histoires présentées par les narrateurs intradiégétiques que le roman contient, il n'y en a pas une seule au cours de laquelle le narrateur ne s'adresse pas à ses interlocuteurs. Sommes-nous en présence de quelques états intermédiaires qui, pour toute typologie, fourmillent à côté d'exemples évidents, ou pouvons-nous supposer une lacune dans notre outillage conceptuel et distinguer deux variantes du métarécit? Si oui, quelles sont ces variantes et comment définir leurs traits distinctifs? Ce n'est que l'analyse du rapport du dialogue au métarécit qui peut donner la réponse.

Le personnage dialoguant qui converse et qui, de temps en temps, abandonne son *hic et nunc* pour rapporter de ce qu'il a vécu, vu, entendu, ou bien de ce qu'il prépare, envisage, etc., dans des propos courts ou tout au plus de caractère anecdotique, ne compromet pas le niveau du dialogue. La situation narrative d'un tel personnage se laisse ramener à la formule proposée par Roman

14 Gérard Genette, *ibidem*, p. 255—256.

Jakobson. Autrement dit, le personnage dialoguant, tout comme le narrateur, peut se permettre de tomber dans une digression, définie comme «une partie du discours où l'auteur s'éloigne du sujet, pour narrer une anecdote, un souvenir, dépeindre un paysage, un objet d'art, etc., et leur donner un développement inattendu. C'est une histoire en marge de l'histoire.»¹⁵ La digression diffère du métarécit sur ce point justement que la digression ne se présente pas comme un segment narratif clairement délimité et qu'elle n'entraîne pas le changement d'instance narrative comme le fait remarquer Gérard Genette, citant à titre d'exemple les parenthèses de Jacques dans *Jacques le Fataliste*.¹⁶ Or, quand un autre personnage de Denis Diderot, Rameau, se met à raconter l'histoire du juif d'Utrecht,¹⁷ en marge de son dialogue avec l'auteur, ou quand Gil Blas, toujours en marge de son dialogue avec le duc de Lerme, se met à lui raconter la fable sur un bon monarque de Perse (Livre VIII, Chapitre VI),¹⁸ il s'agit de digressions.

Le métarécit est donc le résultat d'un décalage thématique qui accompagne un changement d'optique. Il est, dans sa forme pure, l'*alibi* du narrateur extradiégétique qui renonce, d'une manière ou d'une autre, à sa parole directe. Il y a en fait des moyens qui mènent à une rupture plus définitive que le dialogue quand on passe la parole à un narrateur intradiégétique : le document, le manuscrit, le journal, la lettre, les mémoires, etc., qui tous apportent un changement de l'instance narrative. D'ailleurs, la formule est devenue courante depuis longtemps. Qu'il nous soit permis de citer L'Histoire véritable de la mort de Jacques et Béatrix Cenci, et de Lucrèce Petroni Cenci, dans *Les Cenci* de Stendhal, le manuscrit du professeur Wittenbach dans *Lokis* de Prosper Mérimée, et le résumé sur la vie et les actes des feus Armin, Andor, Ana et Aranca Kemény qui trouve l'avocat Silvestru Hotaran dans le conte *Aranca, la fée des lacs* de Cezar Petrescu. La lecture de ces documents n'est jamais interrompue. Par contre Jinn, dans *La planète des singes* de Pierre Boulle, est obligé de réagir plusieurs fois aux interventions de son interlocutrice, Phyllis, avant que celle-ci lui promette de se taire.

Le personnage dialoguant (le dialogue), et le narrateur au second degré qui ne s'adresse jamais à son auditoire au cours de son récit (le métarécit pur), sont deux extrémités de l'axe sur lequel il faut chercher la position de la forme «mixte» que nous avons repérée et qu'il convient par conséquent d'étudier maintenant de plus près. Il s'agit de la forme du métarécit qui joue sur le niveau du dialogue (le rapport je — tu, l'orientation vers le partenaire), et sur le niveau du récit (le centrage sur «moi» ou «il»), l'orientation vers le sujet parlant). Les traits distinctifs qui séparent quelques-uns des métarécits des autres sont les suivants : 1) la présence ou l'absence des rappels faits par le narrateur au second degré à l'intention de ses interlocuteurs, et 2) l'emploi ou non des temps du discours qui, dans le métarécit, répondent au niveau du dialogue. Les critères sont suffisamment clairs et définissables pour permettre de distinguer

15 Henri Morier, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*. Paris, Presses Universitaires de France, 1961, p. 143.

16 Gérard Genette, *op. cit.*, p. 227.

17 Denis Diderot, *Le Neveu de Rameau*, in: *Œuvres complètes de Denis Diderot, Belles-Lettres II*. Paris, Garnier frères, 1875, p. 476 et suiv.

18 Alain-René Lesage, *Gil Blas de Santillane, I, II*. Paris-Londres-Edimbourg et New York, Nelson, sine, p. 152—154. (Les références ultérieures renvoient à cette édition.)

deux variantes du récit métadiégétique et, par conséquent, deux catégories de narrateurs intradiégétiques, du point de vue de leur enracinement dans la situation initiale, de leur engagement dans le niveau du dialogue. Dans la première catégorie sont classés les narrateurs qui s'émancipent complètement, le temps de leur histoire, et dans la seconde, ceux qui restent tout le temps liés explicitement à la situation commune de départ (au dialogue).

Nous avons déjà constaté que les deux variantes se retrouvent dans *L'Heptaméron*. Il y a par conséquent dans ce recueil des métarécits purs dont les narrateurs intradiégétiques disent «il» sans se soucier davantage de la présence de leur auditoire (par exemple les nouvelles IV, VII, etc.), et il y a également des histoires dont les narrateurs au second degré continuent à se tourner directement vers leur public. Dans l'histoire de Floride et d'Amador (nouvelle X), la narratrice, Parlamente, n'hésite pas à s'adresser plusieurs fois aux membres de la société qui l'écoute : «*Je vous laisserai à penser les propos que Floride et luy peuvent auoir ensemble (. . .)*», «*Lui (. . .) n'en auoit iamais eu nul autre traictement que vous auez oy (. . .)*», «*Le matin s'en partit Amador, ainsi fashé que vous auez oy (. . .)*», et ainsi de suite.¹⁹ Soffredent (nouvelle XX) emploie la même formule : «*Il serait long de vous racompter le discours de son amitié (. . .)*», etc. Il termine : «*Pourquoy, mes dames, ie vous supplie, si vous n'auuez volonté d'aymer parfaitement, ne vous pensez poinct dissimuler à ung homme de bien*», en revenant ainsi ouvertement au niveau du dialogue, celui de la discussion qui clôt régulièrement la nouvelle qui précède et prépare la nouvelle qui doit suivre. Longarine (nouvelle XV) refuse par discrétion de nommer devant les auditeurs le héros de son histoire ce qui est une formule souvent employée. Dans la nouvelle XXV, Longarine raconte une histoire que lui a racontée un bien grand prince qui s'est réservé de ne pas être nommé (cela combine la formule de discrétion avec celle du récit au troisième degré).

Les phénomènes que nous avons découverts dans les nouvelles choisies pour illustrer le principe analysé s'inscrivent dans un système catégoriel qu'il nous reste maintenant à tracer. Tout d'abord, le métarécit n'est pas limité au cadre narratif dans le genre de *Décaméron*. Le procédé a évolué et ses deux variantes ne manquent pas dans la prose de l'époque moderne. Dans *La Peur* de Guy de Maupassant nous trouvons une discussion qui aboutit à deux métarécits unis par un thème commun. Le premier est l'histoire d'un battement mystérieux de tambour en plein désert, le second celle du garde forestier qui, en proie à la folie, a tiré sur son chien qu'il avait pris pour un revenant. Ce qui frappe chez ce je-narrateur qui prend deux fois la parole est qu'il s'adresse, tout naturellement, à son auditoire : «*Remarquez bien ceci, Messieurs (. . .)*»,²⁰ «*vous connaissez le sable uni*», «*figurez-vous l'Océan*», «*je vous jure qu'au fracas du coup de fusil*», etc. La fin du premier métarécit et le début du second sont marqués par la question du commandant qui interrompt le narrateur en l'interrogeant au sujet de la nature du battement mystérieux. Nous trouvons la même formule dans *Le Magnétisme*, *L'Inconnue*, *L'Apparition*, et dans d'autres

19 Marguerite de Navarre, *L'Heptaméron des nouvelles*, I—III. Paris, Alphonse Lemerre, 1879. (Toutes les citations sont extraites de cette édition. Ce qui est souligné dans les citations, l'est par nous.)

20 Guy de Maupassant, *Le Vieux*. Paris, Paul Ollendorff, sine, p. 136. (Les références ultérieures renvoient à la même page et aux pages suivantes de cette édition.)

contes de Guy de Maupassant, de même que dans *Dominique* d'Eugène Fromentin ou dans *Lord Jim* de Joseph Conrad. Par contre, M. Bermutier, le narrateur intradiégétique de *La Main*, un autre conte de Maupassant, ne s'adresse jamais, au cours de son récit, à ses auditeurs. Dans ses *Souvenirs d'enfance et de jeunesse*, Ernest Renan présente l'histoire de la fille du broyeur du lin que lui a racontée sa mère (chapitres III et IV).²¹ Elle commence au niveau du dialogue avec l'auteur : «Te souviens-tu de la petite commune de Trézardec (...)», ce qui engage son fils dès le début dans cette nouvelle touchante. La narratrice intra-hétérodiégétique ne se contente pas de cette formule d'ouverture, elle maintient le rapport je—tu à la manière de : «Tu rirais si je te disais», ou «Tu sais le charme infini de quelques-uns de nos bons ecclésiastiques bretons», etc. L'auteur à son tour rappelle le statut narratif de sa mère graphiquement, par les guillemets devant chaque paragraphe raconté par elle, et explicitement, comme par exemple par la proposition-commentaire au début du chapitre IV : *Ma mère continua ainsi* : «Tout n'est au fond qu'une grande illusion (...)». Dans certains métarécits, le discours direct du personnage-narrateur est interrompu par le commentaire du narrateur extradiégétique ou par un court dialogue du narrateur au second degré avec ses auditeurs (son auditeur). Voilà la formule que nous trouvons dans l'histoire racontée par Mme Dean (*Les Hauts de Hurlevent* d'Emily Brontë), dans l'histoire de la vie de Pozdnychev (*La Sonate à Kreutzer* de L. N. Tolstoï), dans les souvenirs du maître d'école (*La Cavalier au cheval blanc* de Theodor Storm), ou bien dans ceux de Bernt (*La Clairière* de Thérèse Saint-Phalle).

En conclusion de ce premier palier dans l'examen du problème, nous devons constater que les métarécits purs sont de plus en plus rares et que la relation du narreteur intradiégétique à l'histoire (sa situation homodiégétique ou hétérodiégétique) n'est pas pertinente en ce qui concerne le contact du narrateur avec son auditoire. Or, les coordonnées de la réplique développée en un métarécit se laissent saisir le mieux par l'intermédiaire des termes empruntés à la catégorie romanesque du temps.

Le dialogue romanesque est un énoncé originé. Il est possible d'en identifier le sujet parlant (le narrateur au second degré, à la différence du narrateur extradiégétique, ne peut se cacher sous une voix anonyme), et en même temps chaque sujet parlant apporte dans sa parole son propre *hic et nunc*. Le locuteur qui parle dans le dialogue appartient à deux systèmes temporels : au temps de l'action dont il est acteur et qu'il n'a pas créée, et au temps de l'action qu'il imagine lui-même. La double temporalité du dialogue romanesque qui permet ce fonctionnement du dialogue découle du fait que le personnage dialoguant est subordonné au système temporel du narrateur d'instance narrative supérieure, alors qu'il devient un maître absolu du temps qu'il produit lui-même. Il peut l'accélérer, le ralentir, le condenser, le prolonger, l'arrêter ou le morceler à son gré. Il garde tout simplement ce que Wolfgang Kayser appelle la souveraineté immédiate du poète («Reichsunmittelbarkeit»).²² Le fait que le narrateur intradiégétique peut fonctionner dans les deux plans

21 Ernest Renan, *Souvenirs d'enfance et de jeunesse*. Paris, Armand Colin, 1959, p. 25—41.

22 Wolfgang Kayser, «Qui raconte le roman?», in *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977, p. 76.

temporels, dans celui du dialogue et dans celui du métarécit, permet de définir, dans le cadre du métarécit, une situation narrative qui reflète cette ambivalence. Chaque situation narrative de ce genre pourrait être ramenée en dernier ressort au métarécit — qui est une notion plus générale — mais tout métarécit n'en posséderait pas les traits distinctifs.

Nous proposons d'appeler la situation narrative en question, dont l'existence est non seulement virtuellement possible et théoriquement soutenable, le *métarécit «avec»*. C'est en effet un dialogue-récit, donc la désignation proposée tient compte du grec «dia» qui signifie «avec», et le terme, dans son ensemble, fait songer à la vision «avec» de Jean Pouillon qui l'utilise pour décrire l'angle de vue du narrateur orienté à partir d'un personnage.²³ Le métarécit «avec» est donc une forme spécifique du récit dans le récit, forme issue d'une sorte de dialogue et toujours liée à celui-ci, sans être pour autant une forme inachevée, imparfaite. C'est un procédé narratif capable de jouer son rôle dans la structure de l'œuvre. Il permet les modulations du point de vue et on peut le décrire comme une émancipation partielle du narrateur dialoguant, accompagnée des marques sémantiques (décalage de thèmes), formels (changement des catégories de personne et de systèmes verbaux), et graphiques (guillemets, arrangements typographiques, etc.)

Pour décrire systématiquement les traits caractéristiques du métarécit «avec» et pour en saisir les règles, nous analyserons les éléments du dialogue et du récit dans l'histoire racontée par Gilles Bellecroix, et imputée à son ami. Ce n'est bien sûr qu'en apparence que Claude Mauriac fait figure d'ingénu, avec ces bribes de récit tirés de son *Dîner en ville*, en regard d'entreprises plus anciennes. Il s'agit chez lui d'une simplicité voulue, d'un usage raffiné du métarécit «avec». Il y a tout un tissu d'éléments interconnectés qui ne sont peut-être pas perçus analytiquement dès la première lecture (dans le premier paragraphe, considéré comme une introduction, rien n'est souligné) :

«... Un cinéaste romain de mes amis dont vous me permettrez par discrétion de taire le nom, venait d'être quitté par l'être qu'il aimait ...

— [Comment pouvez-vous le savoir, quoi, Martine, à votre âge? Mais c'est vrai. Peu importe du ...]

— [Peu importe du reste, quoi.] Il aimait. Il était abandonné, quoi. Il souffrait. Pour essayer de retrouver ce garçon ...

— [Le mot m'a échappé!]

«Donc pour essayer de retrouver son ami, [m, i, vous voyez, je n'essaie plus de tricher,] il alla consulter toutes les voyantes, quoi, tous les radiesthésistes de Paris où il vivait alors ...

«Donc un de ces radiesthésistes l'envoya à la gare Saint-Lazare (quoi?) où il passa plusieurs jours et plusieurs nuits à guetter en vain. Un autre dans tel quartier précis, les Batignolles, je crois, qu'il fit rue par rue. Il ne perdait pas confiance ...

— [Mais ce n'était pas drôle.] Je l'ai souvent rencontré à cette époque. On le voyait souffrir ...

«[Vénus tout entière, quoi, ou plutôt Eros. Ne riez pas: le mal d'aimer, ce n'est pas une invention, quoi!]

«Enfin une voyante lui assura qu'il retrouverait son ami au Canada. Plus précisément à Montréal. C'était plus loin que la gare Saint-Lazare. Il n'en prit pas moins l'avion...

— [Ce qui l'est moins encore,] c'est que notre amoureux était à peine arrivé à Montréal que dans le hall du hôtel Windsor il tomba sur le garçon qu'il cherchait — et avec lui, comme on dit, quoi? il coula de nouveau de jours heureux...»²⁴

Bellecroix continue le fil de sa courte histoire pendant cinq pages à peu près, étant interrompu à chaque pas par les autres, par leurs remarques faites à haute voix, auxquelles il réagit immédiatement (ses réactions sont mises entre parenthèses []). Mais ce passage morcelé, en marge d'un dialogue, est-il vraiment un récit? Quels sont les éléments constitutifs de celui-ci?

Tout d'abord, bien qu'il puisse sembler quelquefois difficile de tracer une claire ligne de démarcation entre les deux, ce n'est pas une digression. Bellecroix prend la parole justement pour «placer» cette histoire qu'il croit curieuse et intéressante, c'est ce désir qui est la raison d'être de son intervention. Or, il ne la donne pas en marge de ce qu'il a à dire, il s'impose dès le début comme un narrateur en puissance. Ensuite, quoique courte et simple, c'est une histoire achevée qui a une intrigue et son dénouement. Se référant toujours à des exemples tirés du *Dîner en ville* il faut dire que le récit n'est sûrement pas la mention faite au sujet du sort de Lucette,²⁵ alors que la situation devient moins claire en ce qui concerne l'anecdote sur Graham Greene et sa façon de collectionner les numéros des voitures de la région.²⁶ Parmi les cas-frontières du métarécit «avec» il faut donc citer les histoires courtes qui n'échappent pas ainsi au niveau du dialogue, et qui ne sont pas non plus des digressions. Dans ce contexte on pourrait mentionner le récit du capitaine Rolando, chef de brigands, ceux de son lieutenant ou du jeune voleur (*Gil Blas*, Livre I, Chapitre V), ou celui d'Ulysse qui explique d'où il tient son vêtement superbe (Chant VII, vers 241 à 297). Un autre exemple de cas-frontière, à la limite du métarécit-métarécit «avec», est un récit suffisamment long, mais dans lequel le métanarrateur ne s'adresse à son auditoire qu'une seule fois au cours du récit (de tels cas na sont pas rares dans *Le Décaméron*, *L'Heptaméron* ou même *Gil Blas*). Le récit de Bellecroix est lui aussi un cas limité. Son intérêt est dans le fait qu'il fait songer à la scène dans la rue dont parle Bertolt Brecht pour en dégager le modèle de son théâtre épique.²⁷ Brecht y imagine un homme qui, devenu par hasard témoin oculaire d'un accident, le joue ensuite, toujours dans la rue, devant les curieux qui se sont rassemblés autour de lui et veulent savoir ce qui s'est passé. Dans l'exemple de Brecht, nous sommes en présence de la naissance spontanée d'un *acteur*, dans le récit de Bellecroix, nous sommes témoins de la naissance d'un *métanarrateur*. Le métarécit «avec» décou-

24 Claude Mauriac, *Le Dîner en ville*, Paris, Albin Michel/Le Livre de Poche, 1973, p. 217—222. Les tirets signalent que Bellecroix réagit immédiatement dans une conversation en cours, les guillemets, qu'il reprend la parole après un passage qui traçait la pensée d'un personnage sans qu'il prononce à haute voix ce qu'il pensait.

25 Claude Mauriac, *ibidem*, p. 263—264.

26 Claude Mauriac, *ibidem*, p. 267—270.

27 Bertolt Brecht, «Pouliční scéna» («La scène dans la rue»), in: *Myšlenky* (Les Pensées), Praha, Čs. spisovatel, 1958, p. 50.

re dans l'histoire présentée par Gilles Bellecroix sa proto-forme, proche du dialogue.

Après avoir constaté que le métarécit de Bellecroix correspond aux critères sémantiques, essayons maintenant de relire l'extrait tiré du *Dîner en ville* en appliquant le procédé d'analyse qu'a employé Harald Weinrich à l'examen du *Mariage du Lieutenant Larré*. Weinrich, qui distingue dans le sillage de Benveniste, «besprechende Tempora» (temps du discours), et «erzählende Tempora» (temps du récit)²⁸, reproduit intégralement le conte de Maupassant pour réfléchir sur l'emploi des verbes au passé simple et à l'imparfait (temps du récit). Il constate que le passé simple est réservé au premier plan, à l'action, alors que l'arrière-plan, les circonstances de celle-ci, sont exprimées par l'imparfait. Pour résumer le contenu du conte, el lui a suffi de reproduire les propositions contenant des formes verbales au passé simple, sans tenir compte de celles à l'imparfait.²⁹ Or, dans les propos de Bellecroix nous retrouvons la même formule. Il suffit d'en retenir les propositions au passé simple (en caractères espacés) pour résumer son histoire, alors que l'imparfait (en italiques) en donne le fond. En plus, Bellecroix passe dans son récit du «je» au «il» de sorte que nous sommes en présence d'un schéma caractéristique du récit. Cependant, comme toute différence dans les catégories grammaticales est porteuse non seulement d'une information sémantique, mais encore structurale, nous sommes obligés de tirer les conséquences de la différence profonde entre la catégorie de la personne et le système temporel du conte du Maupassant et ceux du récit de Bellecroix. A côté du «il» nous y retrouvons couramment le «je», et les temps du récit s'y voient accompagnés des temps du discours : le présent, le futur, le passé composé. Il est vrai que le présent est employé par le narrateur au second degré, dans son récit, pour formuler une idée de valeur générale, une vérité intemporelle,³⁰ éventuellement une maxime : «Rien n'est tel que de se mettre au-dessus de la médisance», (*Gil Blas*, Livre V, Chapitre I), ou «Si l'amour a beaucoup d'empire sur les Espagnols, la vengeance en a encore davantage», (*Gil Blas*, Livre IX, Chapitre VI). Ici, il y a cependant autre chose : le présent y apparaît, à côté du futur et du passé composé, tout simplement comme le temps employé au niveau du dialogue, parce que l'émetteur du message, interrompu par les autres, se voit forcé d'introduire dans l'enchaînement général de son récit cet autre type d'informations que sont les réactions aux interruptions plus ou moins régulières. C'est pourquoi on retiendra comme le premier trait marquant de l'extrait cité les continuelles interférences entre le passé du récit et le présent du dialogue. En fait, l'emploi des temps du discours et de ceux du récit y délimite la partie *discours*, et la partie *récit*. L'emploi du présent, dicté par le niveau du dialogue, opère dans ce métarécit «avec» la mise en présence qui est un premier aspect

28 Harald Weinrich, *op. cit.*, p. 39.

29 Harald Weinrich, *op. cit.*, p. 112—115.

30 Il faut distinguer ce présent de «vérité générale» du présent de narration. E. Benveniste fait remarquer, par ailleurs, que dans l'énonciation historique le présent est exclu, à l'exception d'un présent intemporel tel que le «présent de définition». (*Problèmes de linguistique générale*, I, Paris, Gallimard 1966, p. 239).

temporel du dialogue.³¹ Le discours direct du personnage renouvelle le *moi-ici-maintenant* du sujet parlant, son *hic et nunc* qui, dans le récit, représente un pôle opposé et une vision complémentaire au *tous-partout-toujours* du narrateur «objectif». Le présent est le degré zéro du système de coordonnées temporelles ou, comme le formule Jean Pouillon, il est «la source de la temporalité». ³² Au moment où le sujet parlant prend la parole, ce sont pour lui le moment de son existence, l'étape de sa durée dans la conception bergsonnienne, et le champ de sa perception immédiate qui définissent son *moi-ici-maintenant*. Dans le dialogue, le sujet parlant se trouve à l'intersection de la coulée de son temps biographique — c'est sur la base de son expérience qu'il produit le métarécit — et de sa situation immédiate dans le dialogue qui le confronte avec les autres personnages, de même qu'avec le temps du narrateur.

Avant de conclure, il serait opportun de procéder à un recensement sommaire des divers moyens qui, dans le métarécit «avec», aident à maintenir le niveau du dialogue. Gérard Genette fait remarquer que, comme le narrateur peut à tout instant intervenir dans le récit, toute narration est virtuellement faite à la première personne.³³ Tant mieux pour le narrateur intradiégétique qui est en plein droit de le faire.

1) Le métanarrateur se tourne directement vers ses interlocuteurs. Il peut le faire au début et, à la fin de son histoire. Ces tournures, qui peuvent être retrouvées dans tout métarécit, sont cependant facultatives, leur occurrence est probable, mais non pas obligatoire. Si le métanarrateur s'abstient de s'adresser à ses auditeurs, c'est plutôt à la fin de son histoire qu'au début de celle-ci. Le mode d'introduction du métarécit «avec» dans *Gil Blas de Santillane* se laisse facilement percevoir. Conformément à celui-ci, le narrateur se présente et fait voir qu'il est prêt à raconter son récit. La formule est en général explicite: «Très volontiers, répondit don Pompeyo; et c'est en même temps mon histoire dont je vais vous faire le récit», (*Gil Blas*, Livre III, Chapitre VI; son histoire est racontée dans le chapitre suivant). Doña Mencia se confie à Gil Blas: «Je suis née à Valladolid, et je m'appelle doña Mencia de Mosquera. Don Martin, mon père, après avoir consumé presque tout son patrimoine dans le service, fut tué en Portugal (...),» (Livre I, Chapitre XI). Ensuite, elle lui raconte ses malheurs, et termine par la mort de don Alvar: «C'est lui qu'ils ont tué avec tous ces gens, et c'est lui qui fait couler les pleurs que vous voyez répandre en ce moment», (Livre I, Chapitre XI). Or, vers la fin réapparaissent les marques de caractère sémantique et formel qui signalent le retour à la situation initiale: le métarécit revient au dialogue. Séraphine, en

31 «(...) le présent primordial est celui du sujet qui, en prenant la parole, dit explicitement ou implicitement, «je». Ce faisant, le sujet ouvre dans les phénomènes naturels la présence comme telle et, par l'acte de présence, il institue le présent. Comme Guillaume et Benveniste l'ont mis en lumière, la chronothèse s'accomplit dans et par l'acte de l'énonciation.» (Antoine Vergotte, «Caractéristiques du temps tel que l'institue le langage», in: *Langages multiples sur le temps*, Textes édités par Pierre Watte, Louvain-la-Neuve 1981, *Cahiers de l'Institut de linguistique de Louvain*, 7, 1981, 1-2, p. 46. «Eine zentrale, immer wieder hervorgehobene Wirkung des Gesprächs ist die Vergegenwärtigung. Im Gespräch geschieht etwas momentan und akut.» Gerhard Bauer, *Zur Poetik des Dialogs*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt, 1969, p. 211.)

32 Jean Pouillon, *op. cit.*, p. 164.

33 Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 252.

terminant l'Histoire de don Alphonso et de la belle Séraphine, dans laquelle elle raconte sa destinée à son auditeur: «Voilà, mon père, ce qui m'occupe. Je vous prie de m'aider de vos conseils», (Livre IV, Chapitre X). Une formule semblable, y compris l'emploi des temps du discours au début et à la fin, et les temps du récit pour l'histoire proprement dite, caractérisent les autres histoires dans *Gil Blas* (celles de don Gaston de Cogollos et de doña Helena de Galisteo, de don Roger de Rāda, etc.). Les formules d'ouverture et de clôture qui peuvent caractériser les deux variantes du métarécit prêtent au métarécit «avec» le caractère d'un segment narratif distinct et délimité, bien que le rapport je — tu du dialogue soit renouvelé constamment à l'aide d'apostrophes, de questions (d'autant plus si celles-ci exigent une réponse), d'assurances de toutes sortes, d'évocations de sentiments, de demandes d'explication et d'explications données, d'ordres, de désirs, de promesses, de mises en garde et ainsi de suite. Dans le métarécit «avec» de Dominique de Bray nous pouvons compter 71 propositions dans lesquelles le métanarrateur recourt au pronom «vous» («je vous l'ai déjà dit», «peut-être vous paraîtra-t-il», «j'ose à peine vous dire», «je vous en fait juge», «je vous l'avoue», «j'ai honte de vous le dire», «vous le connaissez», etc.), et 10 propositions dans lesquelles il emploie l'impératif («laissez-moi vous rapporter», «croyez-le bien», «imaginez», «sachez que», etc). Pour éviter tout malentendu, ajoutons qu'il est ici question des rappels explicites à l'intention d'autres personnages romanesques de sorte que le procédé étudié diffère essentiellement d'éventuels rappels rhétoriques au lecteur que nous pouvons trouver tant chez les je-narrateurs des premiers romans modernes que dans la voix anonyme des narrateurs extradiégétiques dans certains romans contemporains. Or, il s'agit du centrage du métarécit «avec» sur les auditeurs intradiégétiques, bien qu'il ne soit pas nécessaire qu'on sente continuellement la présence de ce public discret.

2) Le métanarrateur évoque sa situation matérielle présente, en indiquant où il est, ce qu'il fait, etc. Il affirme ainsi son *hic et nunc*, son statut de personnage dialoguant, en décrivant celle-ci à la place du narrateur extradiégétique qui se tait. Les indications référentielles («dans ce lieu où je vous parle», «il est trop tard», «comme vous le voyez», «la triste histoire que ce tableau représente, c'est une peinture fidèle de mes malheurs», etc.) valorisent l'espace-temps des personnages.

3) Le métanarrateur emploie divers éléments de la communication extra-verbale. Leur existence peut être supposée dans tout métarécit «avec», comme celui-ci se déroule au niveau d'un dialogue développé en un métarécit, mais il est clair qu'il faut les expliciter. Le procédé est utilisé plutôt rarement. Citons, à titre d'exemple, les allusions faites par l'auditeur dans *Dominique* (la voix précipitée et l'expression de pudeur attristée de Dominique de Bray).³⁴ D'une façon analogue, le métanarrateur peut réagir aux gestes faits par son interlocuteur, comme Pozdnychev qui, dans *La Sonate à Kreutzer*, commente les signes de tête affirmatifs de l'auteur.³⁵

En résumé, la situation narrative du métanarrateur, et les coordonnées spatio-temporelles du métarécit «avec», se laissent expliquer, tout comme celles

34 Eugène Fromentin, *Dominique*. Paris, Flammarion, sine, p. 76.

35 Tolstoï, Tolstoï, *La Sonate à Kreutzer*, chap. III.

du dialogue ou du métarécit purs, par l'une des combinaisons des différents éléments des trois couples complémentaires: «je»—«il», «ici»—«ailleurs», «maintenant»—«autrefois». La situation narrative du personnage dialoguant (le dialogue) est définie par le «je»—«ici»—«maintenant». La situation narrative du narrateur intradiégétique (le métarécit pur) est définie par la combinaison du «je» (variante intra-homodiégétique) ou «il» (variante intra-hétérodiégétique), «ailleurs» et «autrefois». La situation narrative du métanarrateur (le métarécit «avec») se caractérise par le rapport dialectique du «je», «ici» et «maintenant» (le niveau du dialogue), et du «je» («il»), «ailleurs» et «autrefois» (le niveau du récit). Le statut du métanarrateur est celui d'un narrateur intradiégétique impliqué activement dans les deux niveaux narratifs.