

JÍŘÍ ŠRÁMEK

LES LIMITES DU MÉTARÉCIT

En analysant le rêve d'Alain dans *La Chatte* de Colette, Mieke Bal arrive à la conclusion que «le consensus des lecteurs prouve (fût-ce intuitivement), qu'il est métarécit».¹ Il est cependant plutôt difficile de définir le statut et la place qu'occupe, dans cette histoire du «fils unique», toujours adolescent, qui finira par préférer Saha, sa chatte, à Camille, sa femme, le «rêve» que fait le jeune héros. En fait, le manque de cohérence terminologique qu'on constate dans ce domaine de la narratologie a été souvent de nature à créer les malentendus.

C'est bien avant les théoriciens modernes du métarécit que Jean-Paul Sartre distingue la «subjectivité première», celle du romancier qui apparaît au premier chapitre, et les «subjectivités secondes», celles des personnages secondaires qui interviennent et interrompent le premier narrateur pour raconter leurs propres histoires.² Or, selon l'opinion généralement adoptée, le métarécit³ ne présente pas une conscience en train de réfléchir sur les problèmes de la narration ou sur les vicissitudes de l'histoire racontée, non plus un simple jeu de miroirs qui crée un système de coïncidences et d'oppositions, mais – dès son ouverture – il est avant tout un brusque décalage du point de vue qui apporte un différent contexte, une autre axiologie, un nouveau style. Comme le formule François Jost, avec le métarécit «par une sorte de nuance linguistique, l'instance narrative d'un roman soudainement change de voix», bien que l'évidence d'une telle transformation soit extrêmement variable.⁴

¹ Mieke Bal, *Narratologie*. Klincksieck, Paris 1977, p. 30. Elle affirme cependant qu'il faut que le métarécit soit réalisé par les instances qui définissent le récit (i.e., p. 35). Il est intéressant de rappeler dans ce contexte aussi une remarque faite par Jacques Goimard: «Il est vrai que tout rêve est déjà un univers emboîté, à l'intérieur de la vie du rêveur ou du récit de l'écrivain» («Les thèmes de l'aberration, Préface», in: Jacques Goimard, Roland Stragliati, *Histoires d'aberrations, La grande anthologie du fantastique*, Presses Pocket, Paris 1977, p. 25).

² Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature?* Gallimard, Paris 1964, p. 171-172.

³ Il s'agit là du terme proposé par Gérard Genette pour désigner ainsi un récit dans le récit ou bien un récit «métadiégétique» (cf. *Figures, III*, Seuil, Paris 1972, p. 238-239).

⁴ François Jost, «Le Je à la recherche de son identité», in: *Poétique*, 1975, N° 24, p. 479.

Quand Sorin Alexandrescu distingue et décrit dans *La Nuit* de Maupassant deux parties qu'il nomme «pré-récit» et «récit», segments qui se voient séparés par une troisième partie qu'il appelle «transition»,⁵ il réfléchit tout simplement à la composition de ce conte maupassantien en tant que structure épique qui n'implique pas le fonctionnement de l'instance narrative par laquelle le récit arrive. Le statut narratif, qui découle du maniement de la narration et des modifications de celle-ci, ne porte pas en effet sur le fractionnement du texte en une série d'actions suivies. A la différence de l'approche d'Alexandrescu, qu'on pourrait qualifier de compositionnelle, Elisabeth Gülich étudie explicitement, dans les contes de Guy de Maupassant, les exemples d'«enchâssement multiple» («mehrfache Einbettung».)⁶ Les métarécits maupassantiens sont en effet des unités sémantiques, dûment encadrées par deux énoncés narratifs et démarquées par les incipits et les clausules. En s'inspirant des termes proposés par Claude Bremond, il serait permis de dire que le métarécit est la réalisation du schéma de la triade narrative classique: virtualité, passage à l'acte, achèvement.⁷ Le métarécit est une séquence élémentaire qu'on pourrait appeler «enclave» en tant que disposition qui apparaît lorsqu'un processus, pour atteindre son but, doit en inclure un autre, qui lui sert de moyen.⁸

Or, au lieu de s'en remettre à l'intuition, ce qui prêterait évidemment à discussion, il semble préférable de se demander quels sont les éventuels indicateurs, observables dans le texte, qui signalent (assez perceptiblement) cet aiguillage narratif qu'il est un passage du récit premier au récit second, et quelle est leur valeur opératoire. En fait, les charnières qui séparent le récit premier et le récit second (le métarécit) sont en général dessinées avec une clarté suffisante. Souvent elles se voient exprimées par la segmentation de l'histoire en chapitres, paragraphes, etc., de sorte que l'articulation superficielle horizontale du récit calque sa marche sur l'allure de la ligne narrative, tout en assumant ainsi le rôle du premier signe démarcatif qui indique le changement de l'instance narrative. Or, c'est ainsi qu'en cherchant à intercepter une instance narrative nouvellement apparue dans le texte, on peut faire face à une sorte d'«enclave formelle», un texte de différente nature (la fiction des lettres, des mémoires, des «traductions» de «manuscrits» très divers, ou bien du journal intime, par exemple) qui sert au narrateur second de moyen d'expression.

La reconnaissance d'une nouvelle instance narrative, par suite du fonctionnement des signes textuels qui opèrent le changement, peut devenir même la condition de la lisibilité du texte dans son ensemble. Gerald Prince, en étudiant les locutions et les phrases qui attribuent le récit direct à tel personnage ou à un tel autre, constate que les narratologues ont presque entièrement négligé ce genre de discours, *le discours attri-*

⁵ Sorin Alexandrescu, «Le discours étrange, essai de définition à partir d'une analyse de 'La Nuit' de Maupassant», in: *Sémiotique narrative et textuelle*, Larousse, Paris 1973, p. 60.

⁶ Elisabeth Gülich, «Ansätze zu einer kommunikations-orientierten Erzähltextanalyse (am Beispiel mündlicher und schriftlicher Erzähltexte)», in: Wolfgang Hanbrichs, *Erzählforschung I, Theorien, Modelle und Methoden der Narrativik*, Vandenhoeck und Ruprecht, Göttingen 1976, p. 224-256.

⁷ Claude Bremond, *Logique du récit*. Seuil, Paris 1973, p. 131.

⁸ Claude Bremond, «La logique des possibles narratifs», in: *Communications*, 8, Seuil 1966, p. 61.

*butif*⁹ Parmi les théoriciens qui ont porté leur attention à ce type de problèmes, on pourrait citer néanmoins l'entreprise faite par Harald Weinrich, sa recherche des «signes linguistiques» dans le texte qui y opèrent et dévoilent la séquence des sujets-parlants.¹⁰ En fait, les changements de pronoms personnels, par exemple, peuvent être considérés comme les principes constructifs du métarécit, pour autant que lesdits changements de pronoms n'interviennent pas à l'intérieur d'une même perspective narrative. C'est que le passage du «il» au «je» et vice versa ne manifeste pas automatiquement l'émergence d'une autre instance narrative chez le personnage en question. Pour y aboutir, la dialectique de la participation et de la distanciation, la *focalisation* utilisée couramment dans les récits impersonnels qui intègrent des énoncés personnels, doit être remplacée par un segment narratif qui a le statut d'un discours rapporté, mis dans la bouche d'un personnage-narrateur.

On constate, dans ce contexte, que les procédés qui permettent d'interrompre la parole des personnages-acteurs (le dialogue), éventuellement celle du narrateur (la narration), font aussi l'objet d'intérêt de la sociolinguistique. En fait, la plupart des métarécits sont introduits par une sorte de signal introductif stéréotypé qui marque le début de la partie enchâssée. Pour désigner un acte de parole, les formules de présentation, analysées par les sociolinguistes, recourent tout à fait naturellement aux verbes déclaratifs («dire», «faire», «murmurer», «demander», «répondre», etc.), ou bien à leurs substituts (tels que «observer», «commencer», «concéder», «s'emporter», «rechigner», «s'indigner», etc.), sans parler des termes composés et des périphrases («il se borna à dire», «elle prononça ces mots», etc.). Il est intéressant de faire remarquer ici que le modèle sociolinguistique semble bien résister à l'épreuve d'un grand nombre de récits seconds. Les formules attributives assument le rôle des signes textuels qui permettent de conclure un nouveau *pacte narratif* qui vient remplacer le pacte narratif initial dont la validité pour le lecteur expire dès qu'un autre narrateur se déclare. Tout énonciateur qui veut entamer un récit, fait justement remarquer Jean-Michel Adam, «doit interrompre les tours de parole pour monopoliser l'espace interactif et se transposer en narrateur». Pour le faire, il dispose d'énoncés que Harvey Sacks désigne comme des «entrées-préfaces».¹¹ Pendant une discussion ou au cours d'un dialogue, le narrateur peut ainsi s'établir comme tel de sa propre initiative, ce qui correspondrait, dans la terminologie de Sacks, à l'«autosélection» («Selbstselektion»). Dans la conception de Sacks, les «entrées-préfaces» («Geschichten-Einleitungen», «story prefaces») sont des ouvertures typiques du genre «je dois vous raconter quelque chose d'horrible», ou bien «aujourd'hui, quelque chose de très comique est passé à moi», et elles jouent un rôle important dans la méthodologie du changement de la parole. C'est qu'un récit se com-

⁹ Gerald Prince, «Le discours attributif et le récit», in: *Poétique*, N° 35, 1978, p. 305. D'ailleurs, Mieke Bal elle aussi parle du «verbe déclaratif» qui peut fonctionner comme un *connotateur de relais*, un «signe indiquant que l'objet de la parole va à son tour devenir sujet» (*op. cit.*, p. 35).

¹⁰ Harald Weinrich, *Tempus. Besprochene und erzählte Welt*, Verlag W. Kohlhammer, Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz, 1971, p. 12: « (...) ein sprachliches Zeichen im Text so lange bleibt, bis entweder der Text zu Ende geht oder die Geltung durch ein anderes Zeichen derselben Kategorie außer Kraft gesetzt wird».

¹¹ Jean-Michel Adam, *Le récit*. Presses Universitaires de France, Paris 1984, p. 113.

pose généralement de plus d'une phrase, et le participant au dialogue, quand il veut se monopoliser pour lui-même l'espace naratif, doit signaler son intention de narrer, c'est-à-dire faire entendre à son auditoire qu'il aura besoin de parler un peu plus longtemps et d'en dire davantage.¹²

Théoriquement, chaque personnage qui prend la parole dans les oeuvres d'apparence romanesque peut être qualifié de «narrateur», comme le constate Susan Sniader Lanser. Cependant, une telle extension du terme n'aurait aucun sens, et c'est aussi pourquoi S. S. Lanser propose d'appeler ces caractères, qui ne font qu'interagir mutuellement dans le récit, plutôt «narrateurs momentanés» («momentary narrators»)¹³ Par contre, pour Seymour Chatman le récit encadré est un récit à part entière («in its own right»), et cela indépendamment de son étendue.¹⁴ Il semble cependant logique que le métarécit, étant en dernier ressort une sorte de récit tout court, doive correspondre au moins à ce qu'on appelle «le récit minimal». Malheureusement, la notion de récit minimal pose un problème de définition qui, à en croire Gérard Genette, n'est pas mince. «En écrivant: 'Je marche, Pierre est venu sont pour moi des formes minimales du récit', j'ai opté délibérément pour une définition large et je m'y tiens. Pour moi, dès qu'il y a acte ou événement, fût-il unique, il y a histoire, car il y a transformation, passage d'un état antérieur à un état ultérieur et résultant.»¹⁵ Le décalage du temps comme le porteur de transformation du message, du sujet quelconque, est le critère essentiel du récit minimal pour Claude Bremond.¹⁶ A.-J. Greimas définit le récit minimal en partant du fait que si l'on conçoit le récit comme «ce qui se passe», notre conception de l'acte en tant que production d'un état nouveau peut tenir lieu d'une telle définition.¹⁷ Une définition du récit et du récit minimal dans les termes quantitatifs (en tant qu'équivalent au nombre minimal d'événements liés ensemble au moyen du nombre minimal des traits de conjonction) est présentée par Gerald Prince.¹⁸ Le problème est d'autant plus difficile à résoudre qu'on ne dispose pas des critères explicites généralement adoptés pour l'identification des unités de base qui créent une histoire. On comprend que seulement les groupes des unités de contenu, qui possèdent certains traits spécifiques et qui sont disposées en conformité avec certains modèles, constituent ce qu'on pourrait reconnaître et appeler comme «histoire» («story»). Ces unités de contenu sont pour Gerald Prince les «événements» («events»), exprimés par une «proposition» («sentence») qui est transformation d'au moins une,

¹² Harvey Sacks, «Das Erzählen von Geschichten innerhalb von Unterhaltungen», in: Rolf Kjolseth, Fritz Sack, *Zur Soziologie der Sprache*, Westdeutscher Verlag, Opladen 1971, p. 307-309.

¹³ Susan Sniader Lanser, *The Narrative Act*. Princeton University Press, Princeton, New Jersey 1981, p. 137.

¹⁴ Seymour Chatman, *Story and Discourse, Narrative Structure in Fiction and Film*. Cornell University Press, Ithaca and London, 1978, p. 255.

¹⁵ Gérard Genette, *Nouveau discours du récit*. Seuil, Paris 1983, p. 14. Dans ses *Frontières du récit* (in: *Figures II, Essais*, Seuil, Paris 1969, p. 49), il définit le récit comme «la représentation d'un événement ou d'une suite d'événements, réels ou fictifs, par le moyen du langage».

¹⁶ Cf. Claude Bremond, *Logique du récit*. Seuil, Paris 1973, p. 99-100.

¹⁷ A.-J. Greimas, «Préface», in: Joseph Courtès, *Introduction à la sémiotique narrative et discursive*. Hachette, Paris 1976, p. 14.

¹⁸ Gerald Prince, *A Grammar of Stories*. Mouton, The Hague - Paris 1973, p. 19.

mais de moins que deux, «chaînes» («strings») élémentaires discrètes.¹⁹ Pour qu'on parle de «récit», Jean-Michel Adam pose comme condition indispensable la représentation d'au moins un événement, raconté sous la forme d'au moins deux propositions temporellement ordonnées et formant une histoire.²⁰ Cependant, les événements dans la terminologie adoptée par Adam (comme «l'assassinat de quelqu'un», «un accident», «une vie» même), serait une série d'événements dans la terminologie de Prince. Henri Wittmann entend par *récit* toute séquence de narrèmes dès lors que ces narrèmes constituent un cycle *cause - effet*.²¹ Maurice-Jean Lefèbve constate qu'on convient d'appeler récit «tout discours qui nous donne à évoquer un monde conçu comme réel», et «reflété dans l'esprit des personnages dont l'un au moins peut se confondre avec le narrateur». ²² Pour Robert Scholes, un «récit» («narrative») est une sorte spécifique du signe collectif qui a pour l'objet une séquence d'événements et dont l'interprétant est la diégèse.²³ Barbara Herrnstein Smith est d'avis qu'un discours narratif se compose tout simplement d'énoncés («utterances») très simples et banals, et qu'un tel «énoncé verbal» («verbal utterance») est bien compatible avec les récits encadrés.²⁴ En résumé, il est capital de noter que les métarécits ne sont pas forcément des narrations thématiquement hétérogènes du récit premier, mais dans certains cas des éléments constitutifs de l'ensemble narratif, à cette différence près qu'ils sont donnés par les narrateurs seconds.

Comme nous avons défini le métarécit comme un procédé littéraire qui permet de produire l'acte narratif et l'acte réceptif dans la diégèse, le narrateur second doit obtenir la parole de la part du narrateur premier, ou bien il faut qu'il se la réserve de son propre gré. Un exemple classique, et de caractère représentatif, se trouve dans *Béatrix* d'Honoré de Balzac. La narration au deuxième degré, donnée par Mlle des Touches, est initiée par Calyste: «Vous avez une histoire à me dire et une lettre (...)» Félicité des Touches accepte la proposition faite à elle («Vous avez raison, il faut être honnête fille avant tout»), et s'acquitte du portrait, subjectif et partial, qu'elle donnera de Béatrix. Dans *Les Temps des Amours* de Marcel Pagnol, il y a un chapitre à part sur les pestiférés de Marseille. L'histoire de la peste qui, en 1720, dévasta la ville, se voit introduite par un dialogue dans lequel le narrateur second, signalé dès le début par le narrateur premier, se présente: «Et voici l'histoire que M. Sylvain nous conta, assis sur une pierre rouge, en face de la Beaume des pestiférés.» L'ensemble du chapitre est consacré à la narration de Sylvain, ce qui délimite les frontières du métarécit au niveau de

¹⁹ Gerald Prince, *op. cit.*, p. 17.

²⁰ Jean-Michel Adam, *op. cit.*, p. 12.

²¹ Henri Wittmann, «Théorie des narrèmes et algorithmes narratifs», in: *Poetics, International Review for the Theory of Literature*, 13, vol. 4, 1975, p. 20.

²² Maurice-Jean Lefèbve, «Rhétorique du récit», in: *Poetics*, 1971, N° 2, p. 120.

²³ Robert Scholes, *Afterthoughts on Narrative II, Language, Narrative, and Anti-Narrative*, in: W. J. T. Mitchell, *On Narrative*, The University of Chicago Press, Chicago and London 1981, p. 206.

²⁴ Barbara Herrnstein Smith, *Afterthoughts on Narrative, III, Narrative Versions, Narrative Theories*, in: W. J. T. Mitchell, *On Narrative*, The University of Chicago Press, Chicago and London, 1981, p. 228.

l'articulation horizontale. En fait, le procédé ne diffère guère de la manière de laquelle le narrateur premier se réserve la parole. Aussi les introductions «métanarratives» sont-elles caractéristiques des *fabliaux* au moyen âge: «Je vais vous dire en quelques mots une aventure que je sais» (*Le Souhait contrarié*), «Je voudrais vous conter l'histoire d'une vieille pour vous réjouir» (*La Vieille qui oint la paume au chevalier*), «Écoutez ce qui arriva au jongleur resté près du feu et quel tour lui joua Saint Pierre» (*Le Testament de l'âne*), «Au lieu d'un récit inventé, je vous dirai l'histoire vraie – que j'ai entendu raconter – à un prêtre habitant près d'Anvers» (*La Vessie au prêtre*), «En quelques mots je le dirai si vous voulez bien m'écouter» (*Les Trois dames de Paris*), et ainsi de suite.²⁵

Un examen comparatif des textes a mis en lumière que le facteur d'invention personnelle, qui peut intervenir au niveau de l'organisation des ensembles narratifs, dispose d'un registre assez réduit des mécanismes de l'écriture qui permettent à l'auteur de continuer le fil de son histoire par l'intermédiaire de narrateurs différents. En premier lieu, toute multiplication des plans narratifs respecte la hiérarchie naturelle des récits superposés. Cela veut dire que dans les termes de supériorité et d'infériorité narratives, le récit second dépend du récit premier, comme c'est le récit premier qui régit le fonctionnement de l'ensemble narratif. En réfléchissant aux modes de combinaisons qui permettent d'introduire le récit second dans le récit premier, on aboutit à plusieurs schémas de base, obtenus au moyen de quelques regroupements et simplifications et portant sur la configuration de récit premier. Pour définir les diverses hypostases de ce dernier, nous nous sommes proposés de recourir à une série d'options où les critères sont comme suit: a) les aspects séquentiel (la séquence, dans le texte, des récits 1° et 2°, notamment la façon dont le récit premier est explicité dans l'ensemble du texte) et quantitatif (l'espace, plus ou moins important, qu'occupent dans l'ensemble du texte les récits 1° et 2°), b) le caractère singulatif ou répétitif de l'histoire racontée au niveau 2°, et c) l'unicité ou la multiplicité de narrateurs 2°. La prédominance de certains éléments, plutôt que leur présence exclusive, permet d'aboutir au tableau typologique suivant:

1) *Le récit-cadre* désigne une telle disposition de la ligne narrative où la narration commence dans le récit premier, puis elle passe, au fur et à mesure de l'histoire, au niveau second, pour revenir enfin au récit premier. Du point de vue quantitatif, le récit second l'emporte (en général même très largement) sur le récit premier. On peut dire que la première variante du *récit-cadre*, qu'il serait possible d'appeler le *récit-cadre simple*, représente le schéma narratif canonique du métarécit dont le caractère est primitivement singulatif et qui est donné par un seul narrateur second. La formule en question est tout à fait compatible avec l'intrigue linéaire, organisée selon les procédés narratifs et rhétoriques traditionnels, qu'on peut identifier même chez divers auteurs contemporains. Dans le cadre narratif que constitue la rencontre de l'industriel suédois Bertm et de l'écrivain français Pierre dans *La Clairière* de Thérèse de Saint Phalle, par exemple, est situé le récit second de Bertm que celui-ci donne à son visiteur peu avant

²⁵ Cf. Gilbert Rouger, *Fabliaux. Présentation, choix et traduction de G. R. Gallimard*, Paris 1978.

de se suicider. C'est de cette manière que sont construits les contes *Laurette ou le cachet rouge* et *La Vie et la mort du capitaine Renaud ou La Canne de jonc* dans *Servitude et grandeur militaire* d'Alfred de Vigny. On peut citer par ailleurs, pour illustration, *Carmen* de Prosper Mérimée, *Dominique* d'Eugène Fromentin, *Le journal d'une femme de chambre* d'Octave Mirbeau, *L'Atlantide* de Pierre Benoît ou bien *La Sonate à Kreutzer* de L.-N. Tolstoj. On retrouve la formule chez Stendhal (*Les Cenci*), on a déjà vu qu'elle semble de règle ou presque dans les contes de Guy de Maupassant. Dans une deuxième variante du *récit-cadre*, caractérisée par le fait qu'elle introduit des récits seconds répétitifs et qu'on pourrait appeler de ce chef le *récit-cadre composé*, on reconnaît facilement la formule traditionnelle, classique du métarécit, à la façon de *L'Heptaméron* de Marguerite de Navarre, du *Décameron* de Boccace ou des *Mille et une nuits*. Or, quant au dernier critère, le *récit-cadre composé* a deux sous-variantes, selon lesquelles le rôle du narrateur second incombe soit à un même personnage, qui donne diverses histoires achevées, à la manière de Schéhérazade dans *Les Mille et une nuits* (a), soit à plusieurs personnages qui racontent diverses histoires, à l'instar du *Décameron* et de *L'Heptaméron* (b). On voit également que la dernière formule est caractéristique du roman à tiroirs. *Gil Blas* d'Alain-René Le Sage, par exemple, comporte 10 métarécits qui dans le roman, à l'instar de son modèle picaresque espagnol (cf. *La Vie de Lazarillo de Tormes*), échappent au récit unilinéaire. Une hypostase spécifique du *récit-cadre* est la formule selon laquelle le niveau premier n'est indiqué qu'*a posteriori*, comme dans *La Reine Pédagogue* (narrateur 2^o y est Jacques Ménétrier, surnommé Tournebrotte) d'Anatole France ou bien dans *Lord Jim* (narrateur 2^o est le capitaine Marlow) de Joseph Conrad. En fait, la fonction reste toujours la même – le récit premier sert à introduire le récit second, quand bien même il le suit.

2) Le *récit-mère* désigne une disposition de la ligne narrative dans laquelle le récit premier est solidement explicité dès le début, et la plupart de l'ensemble de la matière épique se voit présentée au niveau de celui-ci. Or, le récit second, en général de caractère singulier et donné par un seul narrateur second, ne représente dans ce cas qu'un épisode, plutôt court. C'est ainsi que le vieillard dans *Les innocents de Paris* de Gilbert Cesbron se met à raconter à Martin ses souvenirs de la Commune. De façon analogue, Sawo, dans *L'Homme foudroyé* de Blaise Cendrars, raconte à l'auteur dans un bar de nuit un événement de sa vie (chap. 32, «Vendetta»). Le narrateur premier met cette histoire authentique, où Sawo élucide certaines actions mentionnées dans les chapitres précédents, dans la bouche de ce personnage (qui, d'ailleurs, pourrait en savoir plus long que Sawo lui-même?), et se borne lui-même à quelques commentaires sporadiques en bas de pages. Dans le chapitre 13 du *Monde désert* de Pierre-Jean Jouve, on trouve un métarécit intitulé «Récit de Baladine», qui représente un fragment dans lequel le narrateur second se substitue, pour continuer l'histoire, au narrateur premier (même chose dans les chapitres 28, «Second récit de Baladine», et 34, «Fin du récit de Baladine»). De la même façon, Robinson, héros de *Vendredi ou les limbes du Pacifique* de Michel Tournier, accomplit un acte sacré en écrivant son «log-book» pour y consigner l'évolution de sa vie intérieure. Divers textes rédigés par Robinson, en

tant que narrateur 2°, c'est-à-dire son «log-book», la «Charte de l'île de Speranza» et le «Code pénal de l'île de Speranza», se voient ainsi compléter la parole du narrateur premier. Adam Pollo (*Le Procès-verbal* de J.-M.-G. Le Clézio) est capable lui aussi de suppléer le narrateur par ses lettres destinées à Michèle, et les pages de son journal intime. Dans une variante du *récit-mère* il peut s'agir d'une sorte d'histoire parallèle, mise en arrière-plan de l'histoire principale et racontée par un personnage du récit, comme le fait Durtal dans *Là-Bas* de Joris-Karl Huysmans, quand il rédige l'histoire de Gilles de Rais, ou Peter Morgan dans *Le Vice-consul* de Marguerite Duras, quand il imagine son histoire de la mendicante cambodgienne.

3) *Le récit-relais* désigne une disposition de la ligne narrative où la narration utilise des séquences consécutives qui représentent la même suite d'actions, mais envisagée de plusieurs points de vue différents. L'histoire unique est racontée par plusieurs personnages qui se succèdent comme narrateurs seconds de façon à présenter l'ensemble du récit. La matière épique est concentrée pratiquement dans sa totalité au niveau 2° dont le caractère est singulier. Par la suite, le rôle du récit premier se voit extrêmement réduit, voire supprimé. On peut citer à titre d'exemple *Les Quatre talismans* de Charles Nodier, *La Maison et le monde* de Rabindranath Tagore aussi bien que les romans dialogués du genre du *Dîner en ville* de Claude Mauriac et de *L'Amante anglaise* de Marguerite Duras, tous textes où le narrateur premier fait absolument défaut. Le modèle antique en représentent *Les Héroïnes* d'Ovide, lettres fictives qui remplissent la totalité du recueil poétique du poète latin. Il est vrai cependant que le dénominateur commun n'y est que le thème, l'amour, et que dans *Les Héroïnes* il n'y a pas de ligne épique unitaire. Dans le passé, la formule n'était pas étrangère non plus à la littérature didactique (cf. le dialogue entre le marin et le grand maître de l'ordre des hospitaliers dans *La Cité du Soleil* de Tommaso Campanella, par exemple). Une variante spécifique du *récit-relais* est le roman épistolaire qui peut être considéré comme une sorte de forme écrite du dialogue entre divers personnages. Dans *Les Liaisons dangereuses* de Choderlos de Laclos, le récit premier se compose de l'avertissement de l'éditeur, de la préface du rédacteur, et des remarques indiquant les noms des auteurs et des destinataires des lettres respectives et quelques notes sporadiques en bas de pages. Dans son excellente étude sur le roman épistolaire, Jean Rousset arrive à l'idée «nihiliste», selon laquelle le romancier, dans la forme épistolaire, «pour la première fois dans l'histoire du roman, renonce au récit». Il ne raconte plus, ni ne fait raconter par ses personnages, «il se libère de l'histoire comme suite d'événements dont les êtres sont agents ou victimes». Ici, l'événement, «ce sont les paroles mêmes et l'effet à produire au moyen de ces paroles».²⁶ Les «intrusions d'auteur», diverses interventions relatives à la régie du récit, portant sur les modes de présentation et de construction du texte, ne représentent qu'un moule vide qui permet d'étudier en vase clos le phénomène. Il est possible de mentionner aussi les lettres qui figurent dans *Mlle Maupin* de Théophile Gautier et qui sont rédigées par divers personnages du récit, sans que la forme du roman par lettres y soit rigoureusement observée.

²⁶ Jean Rousset, *Forme et Signification, Essai sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*. J. Corti, Paris 1962, p. 74.

LES LIMITES DU MÉTARÉCIT

Dans toutes les trois hypostases du métarécit, décrites ci-dessus, les signes qui marquent l'introduction du métarécit et délimitent celui-ci dans l'ensemble du récit, sont suffisamment explicités. C'est ainsi qu'une simple opération de caractère analytique a permis de remplacer un «consensus intuitif», situé dans la conscience de lecteurs, par une grille destinée à un certain type d'analyse qui, appliquée à un texte, est apte à saisir les signes explicites du changement du niveau de la narration. Ceux-ci inaugurent un fragment épique et narratif qui constitue un récit dans le récit. Le schéma canonique du métarécit veut que l'émetteur de la narration soit interrompu par un autre porteur de la perspective narrative, instance chargée d'introduire dans l'enchaînement général de l'intrigue un autre type d'informations.

