

INTRODUCTION : Penser la métanarrativité dans le roman de l'extrême contemporain

RELIEF – Revue électronique de littérature française 13 (2), 2019, p. 1-3

DOI: doi.org/10.18352/relief.1053

ISSN: 1873-5045 – URL: www.revue-relief.org

This article is published under a CC-BY 4.0 license

La notion de métafiction ou de métanarrativité a été introduite en 1970 par William Gass et implique l'auto-observation textuelle, l'autoréflexion. Ce terme est souvent *explicitement* lié au postmodernisme, mais de fait la métafiction est une constante dans l'histoire du roman. Ainsi l'introduction de *Don Quichotte* (1605) résonne-t-elle comme un long commentaire métafictionnel : l'essence ne se trouve pas dans l'histoire racontée, mais dans le récit en soi. C'est par le biais d'une explication minutieusement faite que le narrateur de Cervantes affirme ce qu'il a contre le genre du roman de chevaliers, romans qui sont d'après lui mal écrits, détournent l'attention des choses essentielles et invoquent faussement des sources historiques.

Un autre exemple précoce d'un roman dans lequel la littérature ainsi que l'écriture sont un sujet très important est bien évidemment *The Life and Opinions of Tristram Shandy* (1759-1767) de Laurence Sterne. Le narrateur commente systématiquement avec humour, aussi bien à travers la langue que par des figures graphiques, son propre récit. De cette façon le roman est truffé de réflexions métafictionnelles.

Comme nous venons de le voir plus haut bien des textes postmodernes attirent l'attention sur eux-mêmes. Les traits caractéristiques du roman post-moderne, comme la *méfiance* à l'égard des *mécanismes* de totalisation, l'absence d'un méta-récit et la relation problématique entre la langue et la réalité sont implicitement et explicitement commentés. Il n'est donc pas étonnant que les théories relatives à la métafictionnalité et la métanarrativité aient pris de l'élan au début des années 1980. Les théoriciens qui à l'époque se sont penchés sur le phénomène sont Linda Hutcheon (*Narcissistic Narrative*, 1980), Patricia Waugh (*Metafiction*, 1984) et Lucien Dällenbach (*Le récit spéculaire*, 1977). Bien des approches théoriques proposées par ces théoriciens sont toujours actuelles, témoin le fait que collaborateurs à ce dossier s'y réfèrent.

Ainsi Hutcheon établit-elle une distinction entre *overt metafiction* et *covert metafiction* : l'apparition explicite et implicite de la métafiction que nous rencontrons souvent ensemble. Dans *A la recherche du temps perdu* (1913-1927) de Proust, nombreux sont les passages de métafiction explicite dans lesquels le narrateur conçoit par exemple les différents aspects du roman qu'il voudra écrire. Or on trouve également dans la *Recherche* des expressions indirectes d'écriture consciente, par exemple dans les commentaires du narrateur sur les œuvres d'arts fictives auxquelles il est confronté. A l'instar de Proust, le compositeur Vinteuil utilise la répétition motivique comme technique, l'écrivain fictif Bergotte se sert d'une écriture nourrie de *figures rhétoriques*, de la métaphore à la métonymie, qui est aussi une caractéristique stylistique de la *Recherche*, et les paysages marins d'Elstir vont attiser l'intérêt du narrateur pour ensuite l'inciter à réfléchir sur son rapport à l'impressionnisme.

Un procédé de métafiction abondamment exploité est celui de la mise en abyme, l'usage du « texte-miroir ». Dans *La Jalousie* (1957) d'Alain Robbe-Grillet, lorsque le narrateur anonyme exprime ses pensées sur le roman africain que A et Franck sont en train de lire, il présente en même temps au lecteur un reflet du roman *La Jalousie* dont il est le protagoniste. Un usage similaire de l'effet de miroir domine l'incipit du *Méridien de Greenwich* (1979) de Jean Echenoz que Alice Richir analyse dans sa contribution à ce dossier. C'est par une description d'un tableau sur lequel sont présentés deux personnages solitaires, à savoir un homme et une femme au sommet d'une montagne, que le roman commence. Richir montre excellemment que cette *ekphrasis* constitue une métaphore pour l'art du roman tel que Echenoz le conçoit et elle sert à soutenir l'attitude ironique envers l'illusion réaliste ainsi qu'à informer le lecteur sur la manière dont il doit approcher son roman. L'*ekphrasis* est donc une mise en abyme.

Une autre stratégie métafictionnelle indirecte comprend la réécriture d'un ancien texte, ou d'un scénario de film. Catherine Haman analyse ce phénomène en s'appuyant sur les deux romans, *Cinéma* (1999) et *La Disparition de James Sullivan* (2013) de Tanguy Viel, dans lesquels on retrouve l'inclusion d'un récit dans le récit. Le roman *Cinéma* consiste en la réécriture des films *Sleuth/Le Limier* de Markiewicz et *La Disparition de James Sullivan*, imite et commente le roman à l'américaine qui croit encore en la représentation réaliste et en le rêve américain. Ces deux romans représentent une réflexion sur la poétique du roman par rapport à deux autres expressions artistiques dont ils se démarquent d'une façon ironique.

Hutcheon distingue trois catégories de base, qui peuvent être combinées, à savoir la production, le produit et la consommation. Dans son article, Antoaneta Robova analyse les journaux d'écriture tenus par Éric-Emmanuel

Schmitt alors qu'il écrivait des romans tels que *L'Évangile selon Pilate*, *La Part de l'autre* et *Ulysse from Bagdad*. Ces journaux d'écriture donnent de l'information sur le processus de l'écriture (la production), mais également sur le produit car ils contiennent un bon nombre de commentaires sur la manière de raconter une histoire et sur les thèmes des romans, sur l'influence d'autres formes d'art, et sur leur intention polémique (défense des émigrés dans *Ulysse from Bagdad* par exemple). La consommation est également un sujet abordé, car Schmitt mène une minutieuse étude sur la réception de ses romans.

Une combinaison similaire de ces trois domaines dans lesquels la métafiction se manifeste figure dans l'œuvre d'Emmanuel Carrère que Patricia Martínez analyse dans sa contribution. Dans *L'Adversaire*, le narrateur réfléchit sur son identité d'écrivain (sa production), il donne sa vision sur la représentation dans les passages dans lesquels il pense à la manière dont il traite les « faits divers » et dans *Un roman russe* Carrère préconise l'effet thérapeutique que la littérature devrait avoir idéalement (la consommation).

Le roman contemporain a donc souvent recours à la métafiction ; il se distingue par sa dimension critique, comme l'illustrent les articles publiés dans ce dossier thématique de *RELIEF*.

Ouvrages cités

- Linda Hutcheon, *Narcissistic Narrative: The metafictional paradox*, Waterloo, Wilfrid Laurier University Press, 1980.
- Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire : essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, 1977.
- William Gass, *Fiction and the Figures of Life*, New York, Alfred A. Knopf, 1970.
- Patricia Waugh, *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, New York, Routledge, 1984.