

Une métacritique de la métalittérature

Quelques considérations théoriques

Amaryll Chanady

Volume 23, Number 3, Winter 1987

« À la jeunesse d'André Belleau »

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/035732ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/035732ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (print)

1492-1405 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Chanady, A. (1987). Une métacritique de la métalittérature : quelques considérations théoriques. *Études françaises*, 23(3), 135–145.
<https://doi.org/10.7202/035732ar>

Une métacritique de la métalittérature

Quelques considérations théoriques

AMARYLL CHANADY

Qu'est-ce que cette «métafiction» qu'analysent de nombreux livres et articles depuis une dizaine d'années ? S'agit-il encore d'une manifestation de la mode des *méta* qui semble avoir envoûté les chercheurs dans tous les domaines — car on parle non seulement de métacommentaire, métalangue, métacritique, métatexte, métarécit et métadiégèse, mais aussi de métahistoire, métapolitique et métaphilosophie — ainsi que d'une tentative de mystifier les non-initiés et d'un effort louable pour créer un nouveau concept autour duquel peut s'acharner la prochaine génération d'étudiants à la recherche d'un sujet de thèse ? On n'a qu'à jeter un coup d'œil sur quelques titres récents d'ouvrages théoriques et critiques anglo-américains pour se rendre compte que l'intérêt suscité par la «métafiction» (ou plutôt *metalittérature*, qui est une traduction plus correcte de l'anglais *metafiction*, même si *littérature* n'est évidemment pas une traduction fidèle de l'anglais *fiction*) n'est pas un phénomène isolé : *Parody/Meta-Fiction: An Analysis of Parody as a Critical Mirror to the Writing and Reception of Fiction* (Margaret Rose, 1979), *Fabulation and Meta-Fiction* (Robert Scholes, 1979), *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox* (Linda Hutcheon, 1980), *The Meaning of Metafiction* (Inger Christensen, 1981), *Meta-Fiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction* (Patricia Waugh, 1984)¹. En parcourant ces études, il est évident,

1. Margaret Rose, *Parody/Meta-Fiction: An Analysis of Parody as a Critical Mirror to the Writing and Reception of Fiction*, Londres, Croom Helm, 1979, 197 p. ; Robert Scholes, *Fabulation and Meta-Fiction*, Urbana, University of Illinois Press,

pourtant, que le concept de métalittérature n'est pas une catégorie inutile, car leurs auteurs ont essayé de cerner un problème bien précis : comment appeler des récits fictifs ou pièces de théâtre qui ne veulent pas créer l'illusion du réel et élaborer un monde fictif vraisemblable avec lequel on peut s'identifier, mais qui attirent, au contraire, l'attention du lecteur sur les conditions de production littéraire, les conventions narratives, le statut fictif du texte et le rôle du récepteur? Le lecteur de ce genre de littérature semble s'éloigner radicalement du lecteur de romans dont parle Valéry, un lecteur qui «se plonge dans la vie imaginaire», «est absorbé par ce qu'il dévore», et «veut la suite et la fin²». Celui qui lit la métalittérature est constamment appelé à juger le texte comme littérature au lieu de consommer un récit de façon passive. La *metafiction*, selon les auteurs des études citées plus haut, se montre explicitement comme littérature. Comme l'explique Linda Hutcheon, elle est «*fiction about fiction — that is, fiction that includes within itself a commentary on its own narrative and/or linguistic identity*³». Cette caractéristique «narcissique» est soulignée également par Patricia Waugh : «*Metafiction is a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact [...]*⁴».

On ne peut certes nier qu'il y ait des différences fondamentales entre la littérature dite «réaliste» et celle désignée par le terme *metafiction*. Mais ce terme pose plusieurs problèmes. Que veut dire, en premier lieu, le préfixe *méta*? Selon Roman Jakobson, il indique un discours second par rapport à un discours premier. Dans son schéma communicationnel, par exemple, la fonction métalinguistique correspond à une visée du code et sert à expliquer des éléments du code que le récepteur ne comprend pas; il s'agit donc de commentaires que la langue fait sur elle-même⁵. Cette définition est reprise dans un autre contexte par Roland Barthes, qui voit la critique-littéraire comme un «discours sur un discours», un «langage *second*, ou *méta-langage* [...], qui s'exerce sur un langage premier (ou *langage-objet*)⁶». Si on accepte ce sens de *méta*, la métalittérature serait une catégorie de récit fictif (ou de

1979, 222 p. ; Linda Hutcheon, *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*, Waterloo, Wilfrid Laurier University Press, 1980, 168 p. ; Inger Christensen, *The Meaning of Metafiction*, Bergen, Universitetsforlaget, 1981, 174 p. ; Patricia Waugh, *Meta-Fiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, Londres/New York, Methuen, 1984, 176 p.

2. Paul Valéry, *Œuvres complètes*, vol. I, Paris, Gallimard, «Pléiade», 1957, pp. 1974-1975.

3. Hutcheon, *op. cit.*, p. 1.

4. Waugh, *op. cit.*, p. 2.

5. Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit, «Points», 1963, pp. 217-218.

6. Roland Barthes, *Essais critiques*, Paris, Seuil, «Points», 1974, p. 255. C'est Barthes qui souligne.

texte dramatique ; quoique le terme anglais *fiction* désigne généralement le roman et la nouvelle, des critiques comme Linda Hutcheon, par exemple, appliquent le terme *metafiction* au théâtre de Pirandello), qui parle de la littérature en général ou de lui-même en particulier : c'est le sens que lui donne Linda Hutcheon. Mais le préfixe *méta* contient aussi l'idée de transformation. Dans la *Rhétorique générale*, le Groupe mu appelle une transformation phonique ou graphique un *métaplasme*, une transformation sémantique un *métasémème*, une transformation syntaxique une *métataxe*, et une transformation logique un *métalogisme*⁷. Le terme *métachronie* renvoie aussi à une transformation — celle de l'enchaînement logique des événements de la diégèse par la narration ; il s'agit ici d'anachronies comme l'analepse (retour en arrière)⁸. Si l'on attribue la signification de transformation au préfixe de *métalittérature*, cette catégorie inclurait tous les textes qui opèrent de manière continue des transformations évidentes d'un hypotexte (terme genettien qui signifie la présence dans un texte (hypertexte) d'un texte antérieur, comme dans le cas de *Ulysses* de James Joyce, dont l'hypotexte est l'*Ulysse* d'Homère)⁹. Il s'agirait donc de ce que Julia Kristeva appelle des «transformations d'opposition et de permutation¹⁰». Toute parodie, toute imitation, toute hyper textualité appartiendrait alors à la métalittérature.

La polysémie de *méta* ne se limite pas aux possibilités mentionnées plus haut, cependant. Le *métarécit* genettien est un hyporécit, un récit second à l'intérieur d'un récit premier : «un récit dans le récit», dont l'univers est la *métadiégèse*¹¹. Ce n'est nullement un discours qui porte sur un autre, ou une transformation d'un hypotexte, même si ces caractéristiques peuvent dans certains cas s'y ajouter. Il faut aussi mentionner la signification «au-delà de» dans le cas du préfixe de *métatexte* : ce terme s'applique à un «second sens qui est sous-jacent au sens littéral» dans l'allégorie¹². Il est inutile d'insister sur la confusion que peut immédiatement susciter tout néologisme basé sur un préfixe aussi polyvalent.

Cela n'est pourtant pas le seul problème que soulèvent les termes *metafiction* et *métalittérature*. On pourrait croire, en effet, que ce concept suggère l'existence de deux catégories différentes, la *metafiction* s'opposant à la *fiction* (dans le sens anglais de littérature en prose et non dans le sens français d'invention ou d'imagi-

7. Groupe mu, *Rhétorique générale*, Paris, Seuil, «Points», 1982, pp. 33-34.

8. Marc Angenot, *Glossaire pratique de la critique contemporaine*, Montréal, Hurtubise HMH, 1979, p. 129. Il s'agit ici du concept d'anachronie élaboré par Gérard Genette dans *Figures III*, Paris, Seuil, «Poétique», 1972, 286 p.

9. Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, «Poétique», 1982, pp. 11-13.

10. Julia Kristeva, *La Révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, «Points», 1974, p. 344.

11. Genette, *Figures III*, *op. cit.*, p. 239, note 1.

12. Angenot, *op. cit.*, p. 131.

nation). Il faut donc souligner que la métalittérature fait partie de la littérature et ne constitue pas une catégorie indépendante. On pourrait alors objecter qu'il serait plus juste de parler d'une fonction métafictionnelle ou métalittéraire, tout comme Jakobson parle d'une fonction métalinguistique. Mais l'utilité du terme métalittérature devient plus évidente devant des nouvelles comme «Title» et «Life-Story¹³» de John Barth, où il n'y a ni description ni diégèse dans leur sens traditionnel, mais seulement une discussion autoréférentielle du texte lui-même et du statut de la littérature. On pourrait aussi mentionner *Si par une nuit d'hiver un voyageur*¹⁴ d'Italo Calvino, qui met en scène un lecteur et une lectrice fictifs, lesquels s'acharnent à trouver le dénouement de dix récits inachevés et parcourent les milieux de l'édition, les séminaires de recherche universitaires et les librairies. La fonction métalittéraire est prédominante dans ces œuvres et ne constitue pas seulement un aspect. Le terme métalittérature s'appliquerait donc à un texte marqué par une forte dominante métalittéraire, et ne constituerait pas une catégorie distincte qui s'opposerait à la littérature.

Ceci nous amène à examiner un autre problème : puisque la métalittérature se distancie vis-à-vis de la littérature de façon apparemment lucide, et qu'elle critique et subvertit ses procédés, elle pourrait être considérée comme une pratique littéraire privilégiée qui veut dépasser la littérature. Mais quoique la parodie métalittéraire, par exemple, problématise explicitement de vieilles conventions afin de renouveler les genres littéraires, comme l'avaient déjà souligné les Formalistes russes, ces procédés n'impliquent pas nécessairement la suprématie du texte second. D'ailleurs, les conventions littéraires problématisées dans la métalittérature ne sont pas toujours dépassées, comme on le voit dans *The French Lieutenant's Woman*¹⁵, où John Fowles, quoiqu'il discute et parodie certaines conventions de la narration victorienne, sait développer une histoire intéressante, généralement racontée dans une imitation non parodique du style victorien. Plusieurs auteurs de métalittérature reconnaissent explicitement les limites du genre dans lequel ils écrivent. Fowles, par exemple, admet qu'en dépit du dénouement double, le lecteur de *The French Lieutenant's Woman* n'a pas vraiment le choix entre les deux fins, puisque l'ordre imposé au texte par l'auteur confère une finalité, et donc une autorité incontournable, à la dernière section du roman.

13. John Barth, «Title» et «Life-Story», dans *Lost in the Funhouse*, New York, Bantam, 1978 [1968], pp. 102-110, 113-126.

14. Italo Calvino, *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, traduit par Danièle Salleva et François Wahl, Paris, Seuil, «Points», 1981 [version originale en italien, 1978], 279 p.

15. John Fowles, *The French Lieutenant's Woman*, New York, The New American Library, «Signet Books», 1970 [1969], 366 p.

On pourrait aussi souligner le caractère fictif et intertextuel de tout objet de représentation littéraire. Même dans le roman «réaliste» du dix-neuvième siècle, les descriptions étaient souvent basées sur d'autres descriptions lues ailleurs ; le référent apparemment «réel» n'était donc autre chose qu'un texte fictif. Toute œuvre littéraire serait donc aussi métalittéraire, car elle ne peut échapper à l'espace intertextuel dans lequel elle est née. Mais n'y a-t-il pas une différence évidente entre l'intertextualité qui, comme l'a suffisamment démontré Kristeva, caractérise toute production littéraire, et la problématisation explicite des conventions qui la régissent ? La métalittérature pose un regard critique et ironique sur les procédés artistiques, le scripteur et les effets virtuels du texte. Si l'on affirme que toute littérature est métafiction puisqu'elle parle de la fiction, c'est-à-dire d'un monde inventé et non pas du monde réel, on ne parle nullement de la métalittérature, dont l'objet est la littérature et non un référent fictif. Malheureusement, la forme française *métafiction* prête à une telle confusion.

Le terme barthésien de *méta-littérature*¹⁶ permettrait d'éviter cette confusion. Il aurait aussi l'avantage d'englober la métapoésie, telle les vers de James Sacré, par exemple, qui soulignent leur propre caractère de «poème pas trop construit», à «l'allure un peu défaite¹⁷», ou le métathéâtre d'Unamuno où les personnages cherchent leur auteur dans une métalepse théâtrale (le terme genettien métalepse désigne toute interpénétration de niveaux textuels)¹⁸. Quand les critiques francophones analysent le niveau *méta* d'une œuvre littéraire, cependant, ils utilisent généralement le terme métalangage ou métalinguistique. Jakobson, par exemple, a publié un article sur «Le métalangage d'Aragon¹⁹», Josette Rey-Debove a analysé le «discours métalinguistique» des *Femmes savantes*²⁰ et Julia Kristeva a étudié les «appropriations métalinguistiques» dans les *Poésies* de Lautréamont²¹. Quoiqu'il s'agisse souvent, en effet, de commentaires linguistiques, et que de toute façon un commentaire sur la littérature est par définition aussi un commentaire métalinguistique puisque la littérature est traitée comme langage-objet (bien qu'elle soit un système sémiotique second par rapport à la langue), il serait utile de distinguer entre la fonction métalinguistique du schéma communicationnel de Jakobson, une fonction qui sert à *expliquer* un terme inconnu d'une

16. Barthes, *Essais critiques*, *op. cit.*, pp. 106-107.

17. James Sacré, *Figures qui bougent un peu*, Paris, Gallimard, 1978, pp. 7-8.

18. Genette, *Figures III*, *op. cit.*, pp. 243-245.

19. Roman Jakobson, «Le métalangage d'Aragon», *l'Arc*, mars 1973, pp. 79-84.

20. Josette Rey-Debove, «L'orgie langagière : Le sonnet à la princesse Uranie», *Poétique*, 12, 1973, pp. 572-583.

21. Kristeva, *op. cit.*, pp. 341-358.

langue dans un but informationnel, et la fonction métalittéraire qui sert à juger et à discuter de la littérature, ses conventions et l'acte de production littéraire. En anglais par contre, le terme *metafiction* est préférable à celui de *métalittérature* pour des raisons euphoniques, sa popularité étant sans doute partiellement due à sa forme lexicale qui contraste avec la lourdeur de l'autre terme. Par ailleurs, la forme littéraire dans laquelle le niveau *méta* est le plus explicite et répandu, semble être le roman et la nouvelle (*fiction*), à laquelle s'intéressent presque exclusivement les nombreuses études sur la *métafiction*.

Les théoriciens de la métalittérature soulignent toujours la lucidité manifeste du sujet écrivain, qui fait des commentaires sur son propre énoncé et sur sa façon d'écrire, ainsi que sur d'autres œuvres littéraires. Mais il est évident qu'un texte joycien ou flaubertien soigneusement élaboré prouve l'importance qu'attache l'écrivain aux aspects techniques de son art. La différence entre de tels textes et une œuvre comme *Pale Fire*²² de Vladimir Nabokov, qui thématise l'interprétation littéraire et la création d'un récit fictif à partir d'un poème, serait donc une simple différence entre une lucidité implicite et sa thématisation explicite. En effet, pour la sémioticienne Josette Rey-Debove, la littérature en général se trouve «rejetée du côté du métalangage», puisqu'elle a une connotation autonymique en se désignant elle-même comme forme : «[...] la littérature signifie des signes²³».

Mais la littérature ne se limite pas à se montrer comme forme artistique. En dépit des objections qu'on peut formuler à l'égard du schéma communicationnel de Jakobson, il nous met en garde contre une valorisation exclusive d'une des «fonctions» linguistiques : «Toute tentative de réduire la sphère de la fonction poétique à la poésie, ou de conférer la poésie à la fonction poétique, n'aboutirait qu'à une simplification excessive et trompeuse²⁴.» Plusieurs fonctions coexistent généralement dans un discours donné, et l'une de celles-ci occupe une position dominante. On peut donc distinguer entre un roman qui crée soigneusement une illusion réaliste (et qui est donc marqué par une forte dominante référentielle, en termes jakobsoniens), un roman qui met systématiquement l'accent sur les conventions qui le régissent, détruisant ainsi toute illusion référentielle (ce roman serait donc marqué par une dominante métalittéraire), et un nouveau roman, par exemple, où l'accent est mis sur des correspondances formelles et des miroirs internes (selon le modèle de Jakobson, il s'agirait

22. Vladimir Nabokov, *Pale Fire*, New York, Berkeley Books, 1982 [1963], 214 p.

23. Josette Rey-Debove, *le Métalangage*, Paris, Le Robert, « L'ordre des mots », 1978, p. 287.

24. Jakobson, *op. cit.*, p. 218.

dans ce cas d'une dominante poétique), qui «met en évidence le côté palpable des signes²⁵».

Il serait utile à cet égard de soulever une distinction faite à propos de l'ironie romantique allemande par Helmut Prang. Il souligne, comme l'ont fait d'autres théoriciens de l'ironie romantique, que cette forme surtout romanesque et théâtrale, est caractérisée par la distance évidente que prend l'auteur vis-à-vis de son œuvre, par l'autoconscience formelle, par la destruction de l'illusion réaliste et par l'autoréférentialité. Mais il ajoute qu'il ne faut pas considérer toute emphase mise sur la forme comme de l'ironie²⁶. Il y a bien sûr des différences entre les implications philosophiques du concept de l'ironie romantique et celles de la métalittérature étudiée par Linda Hutcheon et Patricia Waugh. Le désir constant de certains penseurs romantiques de dépasser, d'aller au-delà, d'atteindre une pleine conscience des limites de notre savoir, ne se trouve pas chez les théoriciens et les praticiens de la métalittérature du vingtième siècle. Celle-ci, selon Henri Lefebvre, ressortirait d'un phénomène plutôt inquiétant : «[...] Le métalangage, c'est le grand alibi pour masquer et oublier les tâches historiques et les missions qui n'ont pas été accomplies [...]»²⁷. En philosophie comme en littérature, Lefebvre déplore l'omniprésence du «discours sur le discours», du «second degré²⁸». Qu'on accepte l'opinion de Lefebvre, ou qu'on se range du côté de John Barth, qui croit que la littérature peut être renouvelée uniquement en transformant ou en faisant des commentaires sur les œuvres existantes comme dans le cas de Borgès²⁹, il faut reconnaître que les discours jouissent actuellement d'un singulier privilège, souvent à l'exclusion de toute considération historique ou philosophique. Il reste néanmoins qu'il y a de nombreuses convergences entre la manifestation de l'ironie romantique analysée par Prang et la métalittérature telle qu'on l'entend généralement aujourd'hui.

Tandis que Prang souligne l'importance des commentaires autoréférentiels de Tieck, de Brentano et de Hoffmann, les théoriciens de la métalittérature insistent sur l'aspect métadiscursif de l'œuvre de Barth, de Calvino et de Nabokov. Selon Patricia Waugh, les praticiens de la métalittérature explorent «*a theory of fiction through the practice of writing fiction*³⁰» ; Linda Hutcheon,

25. *Ibid.*, p. 218.

26. Helmut Prang, *Die Romantische Ironie*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1972, p. 45.

27. Henri Lefebvre, *la Vie quotidienne dans le monde moderne*, Paris, Gallimard, « Idées », 1968, p. 245.

28. *Ibid.*, p. 248.

29. John Barth, « La littérature de renouvellement : la fiction post-moderniste », *Poétique*, 48, 1981, pp. 395-405.

30. Waugh, *op. cit.*, p. 2. C'est l'auteur qui souligne.

comme nous l'avons déjà indiqué, relève la présence dans la métalittérature de commentaires sur sa propre indentedité³¹ ; Mas'ud Zavarzadeh considère la métalittérature comme un «*narrational metatheorem whose subject matter is fictional systems themselves*³²» ; et Inger Christensen explique que la métalittérature examine «*the process of its own making*³³». Le rapport entre la métalittérature et la littérature semble ainsi être analogue au rapport entre le métalangage élaboré par Jakobson et le langage.

La métalittérature problématise les codes littéraires et leur actualisation dans un texte donné, ainsi que la production et la réception. Comme le souligne Linda Hutcheon, la «*métafiction contemporaine intériorise un commentaire non seulement sur l'écriture du texte lui-même, mais aussi sur la lecture*³⁴». *Pale Fire*³⁵, par exemple, consiste presque entièrement en une lecture créatrice du poème «*Pale Fire*» ; et *Trou de mémoire*³⁶ d'Hubert Aquin thématise de façon insistante l'acte d'interprétation dans les notes infrapaginales. Cette autoréférentialité ne se limite donc pas aux traces du scripteur dans le texte, comme l'explique Catherine Kerbrat-Orecchioni : elle s'étend à toutes «*les relations qui se tissent entre l'énoncé et les différents éléments constitutifs du cadre énonciatif*³⁷».

Ces commentaires pourraient suggérer que la *métafiction* des critiques anglais correspond à ce que les critiques français appellent l'autoreprésentation et l'autoréférentialité. S'agirait-il du même concept sous des appellations différentes ? Les théoriciens de la métalittérature insistent tous sur la thématisation du sujet écrivain et du récepteur dans le texte, comme le font d'ailleurs les études consacrées à l'autoreprésentation. Le problème se complique du fait que plusieurs autres termes sont souvent utilisés comme synonymes. La spécularité de Lucien Dällenbach, par exemple (c'est-à-dire les miroirs internes³⁸), ressemble très étroitement à l'autoreprésentation de Janet Paterson. Tandis que celle-ci subdivise l'autoreprésentation en celle de l'énonciation (visée du narrateur et du narrataire) et celle de l'énoncé (visée de la diégèse

31. Hutcheon, *op. cit.*, p. 2.

32. Mas'ud Zavarzadeh, *The Mythopoetic Reality. The Post-War American Non-Fiction Novel*, Urbana/Londres, University of Illinois Press, 1976, 262 p.

33. Christensen, *op. cit.*, p. 11.

34. Hutcheon, «*Introduction*», *Texte*, «*L'autoreprésentation : le texte et ses miroirs*», n° 1, 1982, pp. 8-9.

35. Nabokov, *Pale Fire*, *op. cit.*

36. Hubert Aquin, *Trou de mémoire*, Montréal, Le Cercle du Livre de France, 1968, 204 p.

37. Catherine Kerbrat-Orecchioni, *l'Énonciation. De la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin, «*Linguistique*», 1980, p. 30.

38. Lucien Dällenbach, *le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, «*Poétique*», 1977, 253 p.

et du code³⁹), Dällenbach classe les mises en abyme (qui ressortissent de la spécularité) en celles de l'énonciation, celles de l'énoncé et celles du code. D'autres critiques qui étudient la métalittérature parlent d'autoconscience et de narcissisme (Linda Hutcheon et Brian Fitch⁴⁰), de *self-consciousness* (Robert Alter⁴¹), de *surfiction* (Raymond Federman et Mas'ud Zavarzadeh⁴²), de *self-begetting novels* (Steven Kellman⁴³), de *generative fiction* (Bruce Morissette⁴⁴), de *introverted novel* (John Fletcher et Malcolm Bradbury⁴⁵) et de *fabulation* (Robert Scholes⁴⁶). Quoique ces termes ne soient pas tous utilisés exactement de la même façon, ils ont beaucoup de similarité dans leur champ d'application car les critiques mentionnés analysent souvent les mêmes œuvres littéraires, surtout celles de Barth, Coover, Borgès, Cortázar, Nabokov et Calvino. On ne peut évidemment pas entreprendre une analyse des ressemblances et des dissemblances entre ces concepts dans une si brève étude. Mais la profusion terminologique rend nécessaire une esquisse typologique basée sur les concepts les plus répandus, tels la métalittérature, l'autoreprésentation, l'autoréférentialité et la spécularité.

En revenant encore une fois aux fonctions linguistiques de Jakobson, on peut établir une distinction théorique entre la métalittérature et la spécularité. Tout comme la fonction métalinguistique jakobsonienne s'oppose à la fonction poétique qui met l'accent sur le code pour souligner «le côté palpable des signes⁴⁷», par la création d'équivalences phoniques, sémantiques et syntaxiques, la métalittérature (commentaires sur les codes littéraires, autoréférentialité) s'opposerait à la spécularité (mise en abyme, iconicité, dédoublement) qui souligne l'aspect formel du texte pour inciter le lecteur à devenir cocréateur de l'œuvre. La lecture d'un poème, laquelle nécessite une mise en relation de divers éléments du texte dans un processus de combinaison, de permutation

39. Janet Paterson, « L'autoreprésentation: formes et discours », *Texte*, n° 1, 1982, pp. 177-193.

40. Hutcheon, *Narcissistic Narrative*, *op. cit.* et Brian Fitch, *The Narcissistic Text: A Reading of Camus' Fiction*, Toronto, University of Toronto Press, 1982, 128 p.

41. Robert Alter, *Partial Magic: The Novel as a Self-Conscious Genre*, Berkeley, University of California Press, 1975, 248 p.

42. Raymond Federman, *Surfiction: Fiction Now and Tomorrow*, Chicago, Swallow Press, 1981, 316 p. ; M. Zavarzadeh, *op. cit.*

43. Steven Kellman, *The Self-Begetting Novel*, New York, Columbia University Press, 1980, 166 p.

44. Bruce Morissette, « Post-Modern Generative Fiction: Novel and Film », *Critical Inquiry*, II: 2, hiver 1975, pp. 253-262.

45. John Fletcher et Malcolm Bradbury, « The Introverted Novel », dans *Modernism*, Harmondsworth, Penguin, 1976, pp. 394-415.

46. Robert Scholes, *Fabulation and Metafiction*, Urbana, University of Illinois Press, 1979, 222 p.

47. Jakobson, *op. cit.*, p. 218.

et d'opposition, s'approche de celle d'un roman fortement spéculaire comme certains nouveaux romans qu'on ne «consomme» pas de façon linéaire et passive. Seule une lecture active et «poétique» de ceux-ci permet l'appréciation du jeu des équivalences et des miroirs internes. On ne peut plus faire la distinction catégorique que faisait Valéry entre le roman qu'on consomme passivement, et le poème qui «exige de nous une participation qui est plus proche de l'action complète⁴⁸», car un roman comme *la Prise de Constantinople*⁴⁹ exige autant de participation active, structurante et «coproductrice» qu'un poème. La spécularité ressortirait donc de la fonction poétique plus que de la métafiction.

La distinction entre métalittérature et spécularité, cependant, ne peut pas toujours être appliquée de façon absolue et rigoureuse. Des équivalences spéculaires soulignent, bien sûr, l'aspect poétique et la structuration artistique du texte ; mais elles s'influencent aussi mutuellement du point de vue de la signification. Une mise en abyme constitue souvent un commentaire implicite sur la diégèse, ce qui lui donnerait une fonction métalittéraire. Mais celle-ci serait moins importante ici (dans la hiérarchie des fonctions) que dans le cas de commentaires explicites sur le texte et sa production.

Quant à l'autoreprésentation, elle consiste à représenter le sujet écrivain et le récepteur dans le texte, car l'émetteur est en même temps son propre destinataire. On voit ce procédé dans *Trou de mémoire*⁵⁰, où les personnages qui écrivent relisent leurs textes de façon critique. L'autoreprésentation implique nécessairement l'autoréférentialité (et fait donc partie de la métalittérature), puisqu'en se représentant, on fait en même temps référence à soi-même. Mais l'autoréférentialité est un concept plus englobant que celui de l'autoreprésentation, puisqu'elle s'applique à tout commentaire que fait le sujet écrivain sur son propre texte. Ce qu'on appelle autoreprésentation du code devrait donc plutôt être rebaptisé autoréférentialité du code. Quant à l'autoreprésentation de la diégèse (selon le schéma de Janet Paterson⁵¹), il serait plus juste de parler de spécularité, puisqu'il ne s'agit ni de représentation du sujet écrivain ni de commentaires explicites sur le texte. Des relations spéculaires peuvent aussi s'établir entre divers niveaux du texte, comme dans le cas d'une correspondance entre le code et la diégèse (style hâché pour suggérer une action rapide). Dans ce cas, il s'agirait d'iconicité, qui n'implique pas nécessairement une relation entre un microrécit et un macrorécit (c'est-à-dire une mise en abyme). Cette distinction très utile qu'a établie

48. Valéry, *op. cit.*, p. 1975.

49. Jean Ricardou, *la Prise de Constantinople*, Paris, Minuit, 1965, non paginé.

50. Aquin, *op. cit.*

51. Paterson, *op. cit.*

Mieke Bal entre l'iconicité et la mise en abyme, éviterait bien des confusions qui entourent le concept gidien tant à la mode⁵².

Une œuvre dont l'aspect dominant est la spécularité ne fait pas nécessairement partie de la métalittérature, quoiqu'elle puisse avoir des aspects métalittéraires. Mas'ud Zavarzadeh a suggéré le terme *surfiction* pour des œuvres qui sortent du monde «incestueux» de la métalittérature mais restent spéculaires, et en général «expérimentales⁵³». Un texte presque exclusivement autoréférentiel et métalittéraire comme «Life-Story» de John Barth a en effet fort peu en commun avec la complexité spéculaire de certains nouveaux romans. Linda Hutcheon a également attiré notre attention sur la différence entre plusieurs types de romans généralement considérés comme métalittéraires, avec sa distinction entre la métalittérature explicite (*overt*) et la métalittérature implicite (*covert*)⁵⁴. Néanmoins, la plupart des théoriciens de la métalittérature mettent des textes aussi disparates que ceux de Barth et de Ricardou dans la même catégorie générale.

On pourrait conclure qu'en dépit de la confusion qui entoure le concept de métalittérature, des problèmes théoriques qu'il puisse susciter, et de la profusion de termes utilisés de façon plus ou moins synonyme, il s'agit quand même d'un concept utile qui s'applique à toute une classe d'œuvres possédant des traits caractéristiques distinctifs. Il faudrait pourtant intégrer les *investigations* menées en anglais sur la *métafiction* avec celles poursuivies en français sur l'autoreprésentation et la spécularité pour ne pas prolonger ce qui ressemble à un dialogue de sourds.

52. Mieke Bal, « Mise en abyme et iconicité », *Littérature*, n° 30, mai 1978, pp. 116-128.

53. Zavarzadeh, *op. cit.*

54. Hutcheon, *Narcissistic Narrative*, *op. cit.*, pp. 28-35.