

Métatexte et image de soi de l'auteur dans *Ravage* de René Barjavel

Escoffier-Ulrich KOUASSI

Université Peleforo Gon Coulibaly (Côte d'Ivoire)

Ulrichkouassi@yahoo.fr

Résumé

Certains mécanismes textuels qui ont longtemps servi à stigmatiser la science-fiction, à savoir les dispositifs autoréflexifs ou la dimension spéculaire du récit en miroir, sont devenus des lieux de sa revalorisation. En effet, véritable cocktail de métatextes, *Ravage* de René Barjavel est tissé à partir d'un saisissant recours à des phénomènes métatextuels faits de commentaires du narrateur sur la narration en cours ou de duplications spéculaires. Aussi, la réflexion autour de l'image de soi de l'auteur dans son oeuvre amène-t-elle à constater une perméabilité des frontières entre l'intérieur et l'extérieur du texte de science-fiction.

Mots-clés : Auteur, Commentaire métanarratif, Esthétique, Métatexte, Science-fiction.

Abstract

Certain textual mechanisms that have long served to stigmatize science fiction, namely self-reflective devices or the specular dimension of mirrored narrative, have become places of its revalorization. Indeed, a veritable cocktail of metatexts, *Ravage* by René Barjavel is woven from a striking recourse to metatextual phenomena made up of the narrator's comments on the narration in progress or specular duplications. Also, the reflection around the self-image of the author in his work leads to note a permeability of the borders between the interior and the exterior of the text of science fiction.

Keywords: Author, Metanarrative commentary, Aesthetics, Metatext, Science fiction.

Introduction

Longtemps traitée de genre où l'ambition littéraire le céderait au plaisir immédiat du lecteur ou à l'appât du gain, la science-fiction a parfois été considérée comme une sous-littérature, une infralittérature, voire, littérature de masse ou de gare... En effet, Fondanèche (2005) rappelle que l'institution universitaire l'a longtemps rangée, à tort, dans le lot des paralittératures puis a fait usage de nombreuses expressions dépréciatives pour la blâmer, la maintenir à la périphérie du champ littéraire académique. Nonobstant ces préjugés, aujourd'hui, la science-fiction est « la plus abondamment lue et la plus largement reconnue par beaucoup de lecteurs [...] elle touche une large fraction du corps social» (A.-M. Boyer, 1992, p. 6). En atteste la multiplicité des collections et des publications scientifiques¹ témoignant de ses échanges avec d'autres domaines du savoir. Avec le temps, son langage s'est diversifié de manière importante et opportune à telle enseigne qu'elle est devenue « l'image de ce que nous sommes en train de vivre à une époque où les cadres fondent, où tout se mélange et où la compartimentation des ouvrages disparaît » (A. Torres, 1997, p. 180). Dès lors, on ne l'assimile plus seulement à un simple type littéraire mais bien à une expression de la postmodernité décrivant systématiquement la littérature de fiction de manière consciente et systématique ; parce qu'elle est, à la fois, « discours de savoir et discours de fiction, invention scripturale et exploration lectorale » (R. Saint-Gelais, 1999, p. 366).

Ce faisant, des mécanismes textuels tels les dispositifs autoréflexifs ou la dimension spéculaire du récit en miroir qui ont longtemps servi à la stigmatiser, se sont mués en lieux de sa revalorisation. Impact de l'époque ? Changement de perspective du regard ou de la lecture?... le jeu métatextuel paraît bien être un enjeu de lecture, d'interprétation voire de redécouverte du roman de science-fiction. Cette contribution autour de ces mécanismes textuels fait valoir que les éléments de technicité métatextuelle dans *Ravage* de René Barjavel sont des paramètres importants pour appréhender le sens de ce roman.

Projeté dans un futur relativement lointain, le récit de *Ravage* porte sur une société avec une technologie très avancée facilitant la vie et les relations humaines. Les déplacements se font par le canal d'« automotrices à suspension aérienne » (p. 13) pouvant rouler à une vitesse de 600km/h, et même « de faire le tour de la Terre en vingt

¹ Sur cet aspect, voir M. Atallah (*Écrire demain, penser aujourd'hui. La Science-fiction à la croisée des disciplines: façonner une poétique, esquisser une pragmatique*, thèse de doctorat, 2008); de J.-C. Martin (*Logique de la science-fiction. De Hegel à Philip K. Dick*, 2017); d'A.-F. Ruaud et R. Colson (*Science-fiction, une littérature du réel*, 2006).

minutes à cinq cents kilomètres d'altitude » (p. 13). Dans cette cité radieuse où les hommes ne savent plus monter des escaliers, faire marcher leurs muscles, la médecine paraît aussi évoluée puisqu'elle est désormais capable de soigner par électrothérapie miracle, de fabriquer les os en plastec. D'ailleurs, l'angoisse de mourir a disparu du fait de l'invention d'une pilule qui guérit de tout... Cependant, cette ville curieuse présente quelques indices inquiétants. Les moteurs utilisent un nouveau type de carburant qui consomme de l'oxygène. De plus, le travail des hommes ainsi que les échanges sont désormais rares parce que les machines assurent presque tout. Aussi, l'existence continuelle de guerres est-elle à déplorer... Bref, la vie y est factice, non naturelle; les habitudes traditionnelles de l'humanité ont tourné le dos à des formes de vie artificielle où la dépendance à la technologie est, on ne peut plus, évidente. L'ensemble des actes et des travaux de l'être humain ne sont plus en contact de toute réalité sensible...

L'intérêt pour ce roman réside dans le fait qu'il amène à une perception critique de l'univers fictif, de l'acte narratif, de ses structures, de son contexte, de ses ruptures et de son fonctionnement. Le métatexte y est exubérant. Pourquoi un ; ce qui conduit aux interrogations suivantes : comment le métatexte se déploie-t-il et comment rendre compte de sa pertinence à travers un roman de science-fiction? Comment un tel mécanisme participe-t-il de la réhabilitation du genre? À terme, cette analyse veut montrer que la science-fiction a un attachement évident avec la métatextualité. De ce fait, Pour ce faire, elle lui emprunte une dynamique à la fois théorique et pratique.

1. Considérations générales et théoriques du métatexte

Sous cet intitulé, l'analyse définit le métatexte et le concept de l'image de soi. Elle part aux origines du mot pour en rappeler l'historique et l'étymologie ainsi que pour en dégager une délimitation.

1.1. Le métatexte : du sens au contexte

Depuis environ un siècle, c'est-à-dire depuis Mallarmé avec son « sonnet allégorique de lui-même » et, plus tard, les productions narratives du Nouveau Roman français, la critique explore abondamment le métatextuel comme un constituant de l'œuvre d'art, particulièrement la peinture, la bande dessinée et la littérature, c'est ce que l'on qualifie de réflexivité. En littérature, elle fonctionne à partir du principe établi selon lequel les textes littéraires auto-représentent, auto-réfléchissent. Jean Michel Yvard (2002, p. 46) insinue plus ou moins cette réalité lorsqu'il constate que « les fictions

contemporaines se sont efforcées de plus en plus ouvertement de briser le cadre de l'illusion référentielle en arrachant le lecteur à sa naïveté première ainsi qu'à sa croyance immédiate en l'absolue transparence des signes et des structures ». Autrement dit, les textes « parlent » aussi — parfois surtout — d'eux-mêmes. Il est, en effet, possible « de lire dans un texte littéraire une réflexion sur sa propre nature et sur celle de la littérature ». Jean Ricardou (1982, p. 15) pousse plus loin cette idée en affirmant que « dans un texte, l'auto-représentation est une activité d'anti-représentation ». La littérature devient un discours qui interroge sa propre activité significative.

La réflexivité en littérature, dans certaines de ses formes, a une longue histoire. Certains théoriciens la remontent à *L'Ingénieux Noble Don Quichotte de la Manche* (M. Cervantès, 1605). En France, *Jacques le fataliste* de Diderot (1796) en serait le précurseur. La réflexivité est un trait récurrent du Nouveau Roman Français mais elle se présente à des degrés divers dans tout type de roman. C'est cette dimension réflexive ou spéculaire de la littérature ou jeu de miroir que l'on nomme la métatextualité. Pour Lucien Dällenbach (1977, p. 25), il s'agit là d'un concept clé permettant « la construction mutuelle de l'écrivain et de l'écrit ».

Avec une histoire relativement récente, la notion de « métatextualité » laisse donc entrevoir un au-delà du texte. En général, on estime que ce sens est de l'ordre du subtextuel ; c'est-à-dire, qu'il est en dessous, dans son fondement. Dans la tourmente de la définition de ce vocable, certains critiques et théoriciens lui donnent des inflexions théoriques et conceptuelles spécifiques.

1.2. Approches théoriques et conceptuelles de la métatextualité

Tel quel, le métatextuel hérite de la distinction logique entre le « langage-objet », pour dire la référentialité des choses, du monde et le « métalangage », comme discours sur la langue. Il désigne un « langage second, ou méta-langage [...], qui s'exerce sur un langage premier (ou langage-objet) » (Barthes, 1974, p. 255) ou l'ensemble des moyens dont un texte dispose pour assurer dans son corps même la désignation de tout ou partie de ses mécanismes constitutifs.

Dans la section « discours du récit » de *Figures III*, Gérard Genette définit la métatextualité comme la relation de commentaire « qui unit un texte à un autre texte dont il parle » et constitue un type de relation transtextuelle (G. Genette, 1982, p. 8-10). Il explique ces relations entre les textes par la métaphore du palimpseste où l'on voit sur un même parchemin, un texte se superposer à un autre qu'il ne dissimule pas tout à fait, mais laisse voir par transparence. La métatextualité y désigne « la relation, on dit plus

couramment de "commentaire", qui unit un texte à un autre texte dont il parle, sans nécessairement le citer (le convoquer), voire, à la limite, sans le nommer [...] c'est par excellence la relation critique » (*ibid.*, p. 10). Pour Genette, elle caractérise essentiellement vis-à-vis d'un autre (une préface, une note, un ouvrage critique, etc.).

Cette approche soutient la possibilité de la même relation entre deux extraits ou passages d'un même texte. La nuance que les déductions ajoutent porte sur le critère de succession : le texte ou le passage ou l'extrait en position de commentaire (B) peut être textuellement anticipatif ou rétrospectif, chronologiquement antérieur ou postérieur. Gérard Genette a étendu le champ typologique jusqu'au « méta-métatexte » (*idem*), entendant par là le discours critique C portant sur un autre discours critique B. Aussi catégorise-t-il la métatextualité comme l'un des cinq types de transtextualité.

Le texte de fiction sera métatextuel s'il invite à une prise de conscience critique de lui-même ou d'autres textes. Aussi, Lepaludier inventorie-t-il cinq procédés graduels, rangés du plus explicite au plus implicite, pour décoder le métatexte. En somme, selon lui, « la métatextualité appelle du lecteur sur le fonctionnement de l'artifice de la fiction, sa création, sa réception et sa participation aux systèmes de signification de la culture » (L. Lepaludier, 2002, p. 9-10); autrement dit, le métatexte constitue un commentaire intégré à la fiction : il attire l'attention sur l'énonciation, le décodage de la structure interne du récit et/ou sur la problématique référentielle que le roman aborde.

Au total, les approches des théoriciens se rejoignent. Ils annoncent le caractère externe du texte B par rapport au texte A. Certains insistent sur le texte dans sa dimension critique, souvent parodique, d'autres, comme Ricardou, insistent sur la culture de l'auteur et son rapport à l'acte de création dont il a une idée ou s'en fait une...

1.3. L'image de soi de l'auteur

L'image de soi de l'auteur est la représentation mentale qu'un auteur se fait de lui-même, décrivant sa personnalité physique et psychologique à travers son oeuvre de fiction. Il s'agit de l'idée qu'il se fait de son identité à partir d'indices sur soi-même qu'il perçoit d'autrui (C. Cannard, 2019). En contexte métatextuel, cette réalité renvoie aux notions d'« auteur implicite » et de « narrateur non fiable » inaugurées par Wayne C. Booth (1961), puis continuées par la critique narratologique et la poétique. L'image de soi de l'auteur, considère le texte de fiction et ses fonctionnements internes tout en

permettant de dégager la présence diffuse de l'auteur dans la fiction, de mieux cerner les procédés d'évitement, de distribution, de diffraction, d'exhibition, et de saisir les lieux où l'auteur signale sa présence et suggère son intervention.

L'objectif ici est de prouver que la présence dans le roman d'une figure auctoriale consciente de sa pratique scripturale confère une complexité accrue au texte puisqu'en « acceptant de s'en faire théoricien, le praticien devient autre (théoricien) et davantage lui-même (praticien) » ; en d'autres termes, l'analyse veut démontrer qu'en régime science-fictionnel les métatextes proviennent tous azimuts et tendent à ériger le récit en essai.

Dans le cas précis de Barjavel, les ressources métatextuelles abondent dans le récit et se saisissent/s'identifient aussi bien à partir d'indices implicites qu'explicites. Toutefois, les conceptions accompagnant ou expliquant l'usage des métatextes sont d'ordres paratextuel, technique, ludique, parodique et idéologique. Aussi, revient-il de les identifier puis de les analyser.

2. Des ressources métatextuelles explicites de *Ravage*

Le métatextuel désigne la relation de commentaire qu'un texte établit avec lui-même ; c'est-à-dire, qu'il est un ensemble d'indications ou de textes subsidiaires orientant et indiquant les conventions de lecture. À ce titre, il pourrait aisément inclure le paratexte dont la présence est également susceptible de lire un roman en tenant compte de son étiquette générique et de « ce par quoi [il] se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs, et plus généralement au public » (Genette, 1987, p. 7). Partant de ce postulat, l'analyse des métatextes mêle, ici, l'ensemble des discours produits autour, au-dessus ou en expansion du récit de Barjavel.

D'emblée, la métatextualité est perceptible à travers les informations paratextuelles. Le roman se présente avec plusieurs types de discours. Une note éditoriale, à la quatrième de couverture, exhibe l'appartenance du roman à la science-fiction. Le titre de l'œuvre ainsi que ceux des différents chapitres sont programmatiques. Aussi l'illustration de Constantin à la première de couverture et le résumé concourent-ils à identifier et à faire étalage de la science-fictionnalité du texte de René Barjavel. En tant qu'« habitat du texte » (H. Nyssen, 1993, p. 68), le paratexte favorise la présentation globale du livre ; il en détermine le genre : les pages de couverture, le format, la collection... arborent le genre, la filiation, les catégories génériques du texte en question.

De plus, il suscite un effet de notoriété et de célébrité parce que sa présence n'a pas besoin d'être mentionnée pour faire connaître l'oeuvre du public. Avec lui, « la fiction est ainsi amenée à représenter sa propre élaboration ; le monde fictif (ou l'un de ses aspects saillants) devient le lieu d'une réflexion sur la fiction, ses leurre et ses pièges » (R. Saint-Gelais, 1999, p. 258). Par ailleurs, les informations comme le nom, l'âge, la nationalité, la date et le lieu de natalité et de mortalité... sont autant de discours « sur l'auteur » participant, depuis l'extérieur, de la représentation de la figure de l'écrivain dans son propre texte. De fait, le nom de l'auteur constitue un discours « sur l'auteur » ; parce qu'il sert à la production d'une représentation de l'écrivain depuis l'extérieur du texte, selon des impératifs divers correspondant aux fonctions qu'elle est censée remplir dans le champ littéraire. Cette image suggère « une figure imaginaire, un être de mots auquel on attribue une personnalité, des comportements, un récit de vie et, bien sûr, une corporalité » (R. Amossy, 2009).

Paramètre important de la lecture métatextuelle, le titre n'est pas en reste. En tant que « première phrase imprimée » ou « texte à propos d'un texte » (C. Grivel, 1973, p. 166), le nom du livre constitue un métatexte évident. Même s'il peut être quelquefois « imparfait, trompeur ou manipulateur » (M. Roy, 2008, p. 47), il désigne presque généralement « sans détour et sans figure le thème ou l'objet central de l'oeuvre » (G. Genette, 1987, p. 86). Il exhibe le contenu du texte, suggère l'idéologie du récit, détermine « la partie du texte dénotant le texte grâce à l'écart ménagé entre eux deux, sans pourtant cesser d'y être intégralement inclus ». (C. Grivel, 1973, p. 173). En effet, il en est un condensé, un résumé. *Ravage* évoque un dommage ou dégât important causé de manière violente. Ainsi, il correspond effectivement au chaos, à la catastrophe évoquée dans le récit de Barjavel. Comme le pense L. H. Hoek (2011), l'appellation du livre est subjectival ; il est une insinuation allusive, une métaphore du contenu du texte.

Aussi les intertitres, sous-titres ou titres intérieurs d'une partie ou d'un chapitre entretiennent-ils les mêmes types de rapports que le titre. Dans un décroissement progressif, les titres et intertitres déclinent les intentions de l'auteur, révèlent le secret du texte. Ainsi, la première partie s'intitule « Les Temps nouveaux ». Elle énonce une société semblant plus raisonnable avec une technologie et une médecine avancées qui facilite la vie de l'Homme. La seconde partie relative à la « La chute des villes » voit la structure sociale se détériorer. Une coupure soudaine d'électricité provoque le chaos total. Troisième intertitre, le « Chemin des cendres » révèle la marche périlleuse des héros sur le résidu des matières brûlées au cours de la catastrophe. Enfin, « Le Patriarce », titre de

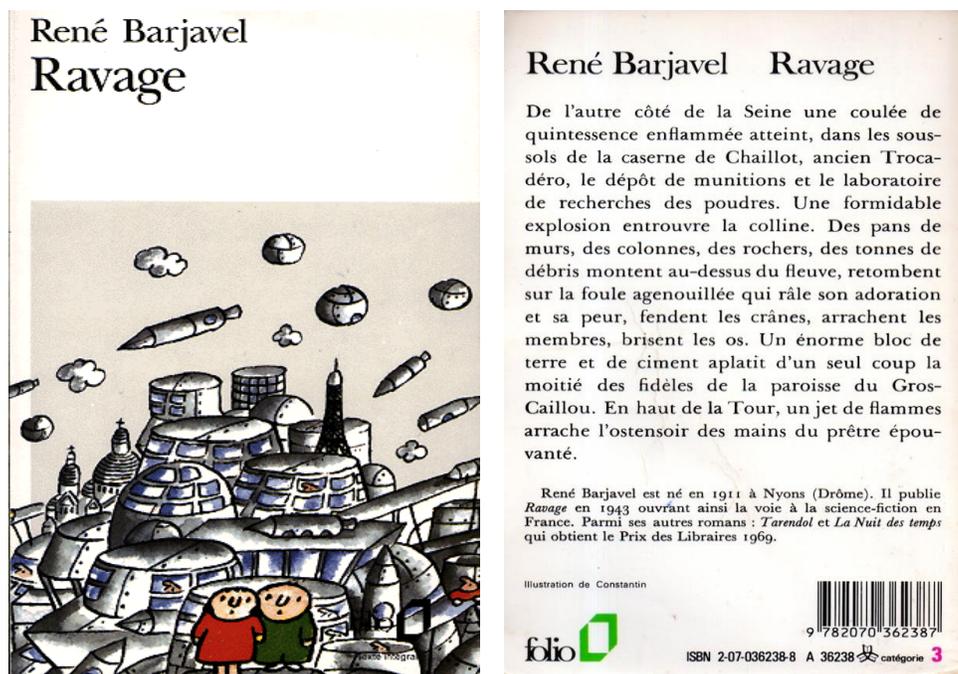
la quatrième partie, énonce une famille nombreuse avec à sa tête un vieillard. Il s'agit d'une renaissance.

En somme, les métatextes titrologiques orientent l'action romanesque en trois grandes étapes. Ils donnent de lire une société glorieuse, un monde chaotique puis une renaissance. Les titres imposent ainsi au lecteur une certaine compréhension de l'oeuvre, celle de l'auteur. On pourrait parler d'impérialisme idéologique parce qu'ils sont choisis non seulement pour des raisons commerciales mais aussi pour l'attente supposée des lecteurs. Ainsi, les titres intérieurs de *Ravage* sont à lire comme de véritables programmes. À l'instar du titre principal dont ils sont une démultiplication, les titres des parties sont porteurs du pessimisme de l'auteur.

La dédicace s'inscrit dans la diversité des métatextes comme un commentaire sur le texte. Exprimée dans la sobriété et dans l'excentricité, celle formulée par Barjavel au seuil de *Ravage* demeure un élément métanarratif particulièrement pertinent puisqu'elle représente une image de l'auteur dans son propre récit de fiction. Dédiée « à la mémoire de [ses] grands pères paysans », cet hommage établit un lien entre le dédicataire et l'oeuvre, entre l'auteur et son personnage principal. En effet, elle rend compte de ce que René Barjavel et François Deschamps sont tous deux issus de familles paysannes et n'ont jamais été complètement séparés du bon sens, de la logique et du savoir-faire ancestral des gens de leurs pays. Exprimant une origine lointaine d'hommes champêtres, le groupe nominal pluriel « grands pères paysans » véhicule une idéologie de l'auteur et de son oeuvre: François incarne la valeur humaine du monde de la campagne face au déclin de la population urbaine oisive. Par ailleurs, le recours aux valeurs ancestrales — qu'éprouve l'auteur — est aussi perceptible chez son personnage qui fonde une société nouvelle, sans technologie. Le monde nouveau qu'il bâtit repose sur une civilisation agricole prospère et autosuffisante. Et, on pourrait dire que sa perception met clairement à nu la pensée et la philosophie de l'auteur dans sa propre fiction.

En sus, la présence des métatextes science-fictionnels se signale au niveau de la typographie de la première de couverture. Celle-ci donne à voir un monde futur dont les technologies évoluées permettent de voyager à travers des objets flottants. Entre autres éléments caricaturés dans le dessin de Constantin, une tour similaire à la Tour Eiffel apparaît derrière les buildings aux formes ovales souvent oblongues, dans une couleur gris foncé ou anthracite. L'absence d'espace vert sous-entend que la vie et les activités sont déconnectées de toute réalité sensible. De fait, elle permet de comprendre que l'essor technologique a fait disparaître la végétation dans les villes de *Ravage* dont l'environnement est constitué de « villes-artères entre lesquelles « la nature retournait à

l'état sauvage » (R. Barjavel, 1943, p. 44-45). Aussi, la couleur d'ensemble « blanc sale » du livre, nuance de la couleur blanche qui correspond à un blanc terne, qui ne semble pas pure, pas lumineux, légèrement beige, donne-t-elle une impression d'impureté, de dégradation, de délabrement et de détérioration générale comme l'illustre l'image ci-après :



Un tel paratexte factuel — incluant la manifestation iconique qu'est l'illustration matérielle ainsi que le choix typographique dans la composition du titre et du nom de l'auteur — doit être perçu comme « un message explicite (verbal ou autre), [...] un fait dont la seule existence, si elle est connue du public, apporte quelque commentaire au texte et pèse sur sa réception » (G. Genette, 1987, p. 12). La précision permet d'ailleurs de comprendre le fonctionnement du texte à la quatrième de couverture. Il s'agit d'un résumé sobrement rédigé, faisant la lumière sur le texte. L'âge, le lieu de naissance, le sexe de l'auteur, la bibliographie sommaire, l'appartenance à la science-fiction, la date de l'obtention d'un prix... Le contexte auctorial (la production et la renommée de l'auteur), les contextes générique et historique, etc. apparaissent sous la forme de paratexte. Purement informatifs, ces indices s'ajoutent aux autres éléments que sont le nom de l'auteur, la date et le lieu de publication, la collection, la maison d'édition... pour faire

connaître une intention ou une interprétation auctoriale et/ou éditoriale. C'est le cas de l'indication générique portée sur la page de couverture et de la dédicace de l'auteur par laquelle le dire donne le faire. En effet, comme le souligne Irène Langlet 2006, p. 54) :

Les paratextes science-fictionnels [sont] comme de véritables « modèles de lecture », où l'efficacité commerciale (attirer le lecteur) est ingénieusement rapportée à la compétence fictionnelle à mettre en œuvre : un processus de prise en charge du novum élevé au carré, pour ainsi dire, où « le résumé » pose l'ambiguïté que le texte tout entier aura à lever.

En tant que discours sur le texte, les métatextes comportent des informations à hauteur encyclopédique; ils en disent trop sur le texte alors qu'ils préparent tout juste le lecteur au dépaysement. Pour autant, l'existence de ces éléments relevant du contexte n'a pas toujours besoin d'être mentionnée pour être connue du public.

La note épigraphique est une autre forme de commentaire métanarratif présente dans l'œuvre de Barjavel. Se présentant comme une « citation placée en exergue, généralement en tête d'œuvre ou de partie d'œuvre » (G. Genette, 1982, p. 147), elle est un segment de texte isolé, remarquable par une typographie différente, généralement placée sur une page presque vide, précédant celle où le texte commence. L'épigraphe est nécessairement en rapport avec le contenu du texte. Comme l'écrit Irène Langlet (2006, p. 102), elle « invite avant tout à une lecture science-fictionnelle subtile, prête à traquer dans les moindres recoins typographiques du texte, les nourritures de son imaginaire ». Le récit barjavélien en emploie quatre ; soit une au début de chaque partie. Chacune des épigraphes est un prétexte, un commentaire du contenu concerné. Ainsi, il cite le célèbre architecte Le Corbusier dont l'œuvre et la pensée ont été particulièrement influentes sur plusieurs générations d'architectes modernes jusqu'à la fin des années soixante. « Vos gratte-ciel? Ils sont bien petits » (R. Barjavel, 1943, p. 11). Les implications d'une telle convocation résident dans l'orientation que l'auteur donne de l'architecture de la ville du futur à travers les « cités radieuses » montrant le triomphe de l'habitat urbain sur la ruralité. Constituant l'essentiel de l'œuvre, le chapitre relatif au récit post-apocalyptique est résumé dans l'*Apocalypse* de Saint Jean de la façon suivante : « et les villes des nations tombèrent, et Dieu se souvint de Babylone la grande, pour lui donner la coupe de vin de son ardente colère ». Ce dernier bout de texte fournit des arguments, donne matière à réflexion sur le thème de la destruction qui sera grain à moudre dans le texte ; il corrobore la fin de la ville radieuse puis explique que cet acte est consécutif à la colère de Dieu. La citation de Rabelais, quant à elle, suggère que pour que les personnages aient la paix et l'abondance, il faudrait qu'ils connaissent, au préalable, des moments de souffrance :

« ...je sçay qu'il doit faire chault et régner vent marin ». Mais l'abondance n'apparaît véritablement que dans la boutade de Maurice Guerin qui réalise qu'on ne devient riche et prospère qu'en cravachant. Sa réflexion : « J'étais berger, j'avais plus de mille brebis » (R. Barjavel, 1943, p. 293) accorde un point d'honneur aux pasteurs et aux personnes qui prospèrent dans les travaux manuels et champêtres.

Au demeurant, les commentaires metanarratifs captivent, séduisent et orientent la réception que le lecteur fait de l'oeuvre. Les notes épigraphiques sont à percevoir comme des zones relatives à la stratégie de création de sens ; elles aident avec finesse et subtilité à entrer dans les sentiers du texte en réduisant considérablement le choc du dépaysement. Ces épigraphes apportent indirectement de la caution, l'autorité de l'auteur cité par une parenté culturelle, littéraire au texte qu'elles légitiment, par exemple, en exposant ses principes esthétiques et/ou en répondant à des critiques potentielles ou effectives.

« La réflexion métatextuelle surgit lorsque le cadre de l'illusion référentielle étant momentanément brisé, le lecteur est amené à s'arrêter pour s'interroger sur un élément privilégié de la chaîne de communication que constitue le texte littéraire » écrit Jeanne Devoize (2003, p. 12). Le monde représenté dans le paragraphe ci-avant est construit et non donné d'emblée comme une illusion réaliste ou une référence vraisemblable; parce que le métatexte s'auto-dénonce « en un mouvement réflexif par lequel l'imaginaire se prend à son propre jeu » (R. Saint-Gelais, 1999, p. 258). Il révèle la capacité du texte à se définir lui-même en ce sens qu'il met en place des événements invraisemblables, des étrangetés d'univers, des modes de vie parallèles ainsi que des altérités discursives. Au lieu de dissimuler le travail dont il est la représentation, le récit exhibe ostensiblement le travail de l'écriture.

La métatextualité se manifeste au niveau d'une métalepse de l'histoire. Le narrateur se permet une digression qui le fait sortir de son cadre historique référentiel pour atteindre une ligne temporelle autre, parallèle. À ce stade, il se crée plutôt une confusion entre les niveaux narratifs : extradiégétique et diégétique, diégétique et métadiégétique. N'étant pas encore dans l'air du temps, la date où se déroule l'aventure est en déphasage avec l'Histoire: elle débute dans la « journée du 3 juin 2052 » (R. Barjavel, 1943, p. 12) alors que l'auteur écrit son livre en 1963. La projection dans le futur est une digression qui déstabilise le fonctionnement représentationnel du récit ; il soulève le problème de la référence : le décalage causé transforme le contrat de lecture initialement fondé autour d'un principe de vraisemblance pour définir un savoir partagé de l'illusion.

En d'autres termes, les frontières à l'intérieur des deux univers diégétique et métadiégétique de la fiction sont brisées; ce qui provoque :

une mise à nu de la situation de communication paradoxale qui caractérise la fiction : en court-circuitant la frontière entre le monde de la narration et le monde du narré, elle met l'accent sur le fait que dans le récit de fiction, contrairement au récit factuel, le monde narré est ontologiquement dépendant de l'acte de narration qui l'engendre (J. Pier et J.-M. Schaeffer, 2005, p. 14).

Le monde imaginé n'est donc pas en reste. Il plonge dans un univers totalement irréaliste voire féérique pour les contemporains. Le lecteur remarque des bus volants (R. Barjavel, 1943, p. 65), des robinets procurant du lait dans les domiciles (*ibid.*, p. 41), des maisons pivotantes, des fleurs sans tiges, etc. Autant dire des artifices affichant clairement la métatextualité science-fictionnelle du récit. Dans *Ravage*, Paris est un univers vraisemblable non-mimétique. Elle est une ville où bien d'éléments nouveaux décontenancent le lecteur qui se trouve face à un univers futuriste conçu avec des artifices insolites supposant « d'une part le sens régulier enregistré par le dictionnaire (de l'époque), d'autre part un certain nombre de séries associatives qui fonctionnent par connotations successives comme élargissement de ses sens » (C. Grivel, 1973, p. 75). Par ailleurs, le récit de Barjavel véhicule une anticipation scientifique et technologique. L'axe temporel du récit se détourne du passé pour écrire une histoire au futur : les annotations du passé deviennent caduques ; elles cessent de renvoyer à l'Histoire pour recouvrir un autre sens qui est celui du futur. Le texte « peut même précéder de loin ce qui n'est pas encore dans l'air du temps » (H. Baudin, 1996, p. 186). Même l'espace temporel entre les différentes séquences narratives n'est pas à mettre sous silence. De longues années séparent les chapitres à telle enseigne que le récit entrecroise à la fois un monde du futur où la science et la technologie sont évoluées à ceux de l'apocalypse et de la Genèse : le début, l'apogée et la fin du monde s'y déroulent.

En somme, les titres, épigraphes, métatextes paratextuels, thématiques et autres commentaires métanarratifs montrent manifestement que *Ravage* est un récit métatextuel de science-fiction : ils font voir les moyens utilisés par l'auteur comme par l'éditeur pour dévoiler l'identité du texte à travers des commentaires et des illustrations divers. Au demeurant, il s'avère judicieux d'interroger d'autres artifices dits implicites.

2.2. Des ressources métatextuelles implicites de *Ravage*

Au contraire des commentaires métanarratifs apparaissant comme des artifices surajoutés, le métatexte est également une pratique intégrée à la fiction ayant une valeur de commentaire. Quelque fois, il fait corps avec le récit, s'enracine dans sa structure. Se situant au coeur du discours, le métatexte est implicitement connoté dans le cadre de l'horizon utopique en tant qu' « un des ancêtres idéologiques de la SF, un des plus importants et des plus sérieux [...] pour tout ce qu'elle comporte d'aventure, de romanesque, de vulgarisation scientifique, de merveilleux » (D. Suvin, 1979, p. 61). Il écrit un commentaire implicite parce que « l'utopie est un sous-ensemble socio-économique de la science-fiction » (*idem*). De fait, la construction de l'utopie comme forme métanarrative peut se justifier par le fait qu'en régime science-fictionnel toute utopie — du fait certainement de ses hypothèses « comme si » (« as if ») et de ses extrapolations « Et si ? » (« What if ? ») — aboutit le plus souvent à une dystopie. Autrement dit, les mondes les plus inspirants de la science-fiction se construisent dans la tension entre utopie et dystopie.

Dans *Ravage*, le monde très développé vire au cauchemar quand l'électricité disparaît. Il devient dystopique parce que « la grande idée, le grand souhait utopique [...] est toujours conçu comme la résolution, propre à une situation déterminée, d'un dilemme historique concret » (F. Jameson, 2005, p. 145). En apparence, un univers ultra moderne a fait place à la ruralité. Le roman fait prendre conscience du flou et de la porosité de la frontière séparant les pôles utopique et dystopique. Les ressources implicites du métatexte s'expriment sous le voile de la polyphonie narrative qui éclate l'intrigue en y insérant d'autres histoires. *Ravage* n'est pas un récit linéaire. Son intrigue comporte, outre l'histoire principale, d'autres petits récits énoncés sous forme d'articles de journaux ou d'une série d'« amorces diegetiques » le plus souvent inachevées. Maurice Couturier explique le phénomène de polyphonie narrative en ces termes :

Le roman moderne sera donc habité par plusieurs énonciateurs entre lesquels l'auteur réel distribuera ses effets de voix et aussi ses désirs, rendant ainsi le lecteur incapable de reconstituer à coup sûr les contours du « sujet-origine » pour reprendre l'expression de Käte Hamburguer (M. Couturier, 1995, p. 73)

Les métatextes se caractérisent par une sorte d'enchevêtrement de plusieurs histoires dont certaines pourraient servir d'explications à d'autres. Sans suite logique, il s'installe une achronie incluant des scènes qui bousculent la chronologie de l'histoire

principale : les récits incrustés adoptent les traits d'une époque antérieure à celle du récit principal. La juxtaposition crée une rupture temporelle en imposant au premier sa temporalité. Cette interruption est plus que volontaire vu que l'auteur prend le temps de créer la séparation entre ce qu'on appelle (le récit d'origine) et les récits secondaires incrustés.

À ce motif pertinent s'ajoutent des articles de journaux aux titres évocateurs en gras : « La guerre des deux Amériques. *Les Américains du Sud vont-ils passer à l'offensive?* » (R. Barjavel, 1943, p. 17) et « *Le professeur Portin explique les troubles électriques* » (*ibid.*, p.19) autorisent des détails supplémentaires justifiant et complexifiant des fléaux sociaux déjà évoqués par le récit — en l'occurrence, la pauvreté et la panne d'électricité — puis amènent à une perception critique de l'univers fictif. La réflexion métatextuelle se situe à plusieurs niveaux, à la fois. Du fait de sa dimension à réfléchir sa propre diégèse comme un miroir, le journal est la preuve de l'existence d'un « récit spéculaire », d'une enclave entretenant une relation de similitude avec l'œuvre qui la contient. En ce sens, il est une mise en abyme, un procédé structural de la réflexivité traduisant la manière dont le récit conçoit ses rapports à son auteur et à son lecteur.

Également, les articles de journaux constituent des textes insérés dont la « spécificité est de procéder à cette amplification par accumulation documentaire, ce qui a paradoxalement pour effet d'ouvrir des brèches dans le système géré par la narration : ces « morceaux » importés font naître l'idée que le narrateur n'est pas le seul à pouvoir raconter l'histoire » (I. Langlet, 2006, p. 97). Du coup, plusieurs points de vue alternent dans le roman. Chaque morceau apporté interpelle le lecteur, attire son attention sur les rapports du texte avec d'autres textes. Les différents inserts ouvrent le roman à de multiples lectures et interprétations. Ils l'inscrivent dans un système relationnel avec plusieurs textes. En effet, cette expression de métatextualité correspond à un mode de lecture plurielle se substituant à l'unité de sens. Aussi, Michael Riffaterre la présente-t-il comme un « mécanisme propre à la lecture littéraire. Elle seule, en effet, produit la signifiante, alors que la lecture linéaire, commune aux textes littéraire et non littéraire, ne produit que le sens » (1983, p. 162). À l'aune de cette réflexion, la métatextualité passe du simple statut de commentaire métanarratif à celui de baromètre pour apprécier, évaluer la littérarité d'un texte.

Par ailleurs, les caractères d'écriture en gras en ajoute davantage au texte. Mêlés au récit, ils impliquent un métissage lexicographique apportant, outre des textes subsidiaires, de l'épaisseur stylistique. Le journal est un procédé structural explicite de la réflexivité fonctionnant comme une figure de style. La forme et le fond de l'écriture

mettent en évidence un métatexte tout autre ; parce que, « l'usage des exergues invite avant tout à une lecture science-fictionnelle subtile, prête à traquer dans les moindres recoins typographiques du texte les nourritures de son imaginaire » (I. Langlet, 2006, p. 102). En clair, les typographies exubérantes révèlent l'esthétique et l'identité générique du récit. En captant l'attention par des compositions typographiques distinctes, elles impliquent ce que Roman Jakobson nomme discours second par rapport à un discours premier ; c'est-à-dire, aux commentaires que la langue fait sur elle-même (R. Jakobson, 1963, p. 217-218). De fait, en dehors du fait qu'ils définissent eux-mêmes un texte, les exergues typographiques supposent un texte parallèle dont la singularité réside dans sa dépendance implicite au texte, quoiqu'elle puisse faire l'objet d'une analyse autonome.

Le phénomène métatextuel s'enracine notamment dans les catégories fondamentales du récit. Elle montre que l'auteur entretient un rapport privilégié avec son oeuvre, qu'il existe une relation causale qui « unit l'auteur à son oeuvre, le producteur d'une représentation à cette représentation elle-même » (G. Genette, 2005, p. 25). La figure auctoriale dans *Ravage* est incarnée par le professeur Portin, à la fois représentant de l'auteur et personnage nommé dans un article de journal qui crée, par la multiplication des intrusions autoriales et des procédés métalectiques, une remise en cause des conventions littéraires. Cela démontre clairement que la métalecture :

consiste à substituer l'expression indirecte à l'expression directe, c'est-à-dire, à faire entendre une chose par une autre, qui la précède, la suit ou l'accompagne, en est un adjectif, une circonstance quelconque, ou enfin s'y rattache ou s'y rapporte de manière à la rappeler aussitôt à l'esprit (G. Genette, 2004, p. 9).

En sa qualité de « président de l'Académie des Sciences », ce personnage prononce un discours sur « les causes des troubles électriques » permettant d'observer une rupture de la frontière habituellement ferme et fermée entre l'action narrative et l'acte narrateur. En cherchant à amener le lecteur et l'ensemble de la communauté littéraire à réfléchir sur les catégories de la fiction de l'auteur, le propos de ce personnage suscite distinctement des enjeux esthétiques signalant une relation causale qui « unit l'auteur à son oeuvre, le producteur d'une représentation à cette représentation elle-même » (G. Genette, 2005, p. 25). Elle confirme la présence d'un auteur se situant à la fois dans et en dehors de son propre récit.

Le même type de rapport est repris dans la désignation du nom et des attributs du personnage principal. L'auteur fait des allusions claires dans son implication au texte :

le personnage, n'étant toutefois jamais lui-même qu'un signe, dans l'univers romanesque, la motivation onomastique n'est pas d'ordre référentiel mais seulement sémantique : elle consiste à relier par une redondance le signifié du nom au signifié (textuel) du personnage (Y. Baudelle, 1994, p. 81).

René Barjavel confère ses origines et ses préférences personnelles à son héros ; mieux, il s'auto-représente à travers son personnage ainsi que certains événements évoqués, que l'on peut rattacher à sa propre existence. L'onomastique permet d'ores et déjà de corroborer cette idée ; parce que les appellations renvoient à des aspects autobiographiques et biographiques de l'auteur. Sans recourir à une analyse morphosyntaxique, François Deschamps, du nom du héros laisse entrevoir le monde agricole et la vie de campagne ; indice qui pourrait être rapproché à l'auteur lui-même ; dès lors qu'il dédicace gentiment son texte à la mémoire de ses grands parents paysans. Le récit constitue alors un véritable métatexte dans lequel Barjavel se raconte et s'interroge sur les enjeux de son travail d'écriture. Un texte intime étant dans une certaine mesure « le lieu du spontané, d'une vérité incontrôlée » (A. Ernaux, 2014, p. 364), il n'est pas surprenant que Deschamps soit une réincarnation de l'auteur.

La métatextualité s'introduit quelquefois dans le texte par l'entremise « d'un système médiatique où la gestion des échanges matériels ou immatériels est assurée par des structures standardisées et collectives de médiation » (A. Vaillant, 2002, p. 317). Pour ce qu'elle dévoile et pour sa participation à l'histoire, le discours médiatique est un lieu d'exposition de la « posture » de l'écrivain, c'est-à-dire, tel que l'a défini Jérôme Meizoz, comme le lieu où Barjavel « rejoue ou renégocie sa 'position' dans le champ littéraire par divers modes de présentation de soi ou "posture" » (J. Meizoz, 2004). Ainsi, l'usage d'un haut-parleur invisible est une voie détournée qu'utilise l'auteur pour faire une intrusion dans le texte. Cette stratégie marque une rupture entre l'action narrative et l'acte narrateur.

« - Sensationnel ! Sensationnel ! Cria un haut-parleur invisible. Gardez tous l'écoute : Sensationnel Notre envoyé spécial à Rio de Janeiro, Bertrand Binel, nous communique que l'empereur Robinson vient de convoquer d'urgence les représentants de la presse mondiale pour leur faire une déclaration. [...] Le rouge de l'écran palpait comme un cœur » (R. Barjavel, 1943, p. 79).

En effet, il est une image condensée à l'intérieur de la structure textuelle. On la définit comme :

une structure autonome par excellence puisqu'elle se définit d'entrée comme un équivalent du récit, (et qu'elle) constitue le signal et l'organe de lisibilité le plus puissant qui soit dans la mesure où elle s'avère tout à la fois capable de regramatiser le texte par artifice, d'en suturer directement ou indirectement les points de fuite, d'en offrir un condensé qui permet d'en prendre une vue cavalière, et d'en accroître l'intelligibilité par redondance et métalangage intégré (L. Dällenbach, 1980, p. 30).

Les interpellations au narrataire traduisent la présence de la figure auctoriale dans son propre texte. Celui-ci devient un lieu d'homologie ; dès lors que les lieux principaux du texte et des activités critiques s'agglutinent autour de l'énonciation et de la réception. Les mots expriment, en conséquence, l'appartenance de ce discours à l'écrivain. Même s'ils semblent assumés par un narrateur intradiégétique, ils mettent surtout en lumière l'implication de l'auteur dans son propre texte. Le questionnaire que le narrateur omniscient adresse à un narrataire le démontre nettement :

Épouser François, c'était renoncer à sa carrière de vedette, à cette vie si amusante. Elle le connaissait. Elle savait qu'il ne supporterait pas que sa femme soit dépendante de lui. Il ne voulait pas d'une associée, mais d'une épouse, attachée à son foyer, à ses enfants, à son mari. L'épouser, c'était donc - et à condition qu'il fût reçu à son concours - se condamner à une vie étroite de femme d'ingénieur. Sans doute percerait-il un jour chef d'entreprise, peut-être inventeur célèbre de nouvelles méthodes de culture. Mais dans combien de temps? Pendant combien d'années devrait-elle supporter la médiocrité? (R. Barjavel, 1943, p. 68).

Le narrateur extra-hétérodiégétique évoque des doutes ou des justifications de décision dans le cours même du récit. La liaison entre l'histoire et son texte ajouté est assurée par le narrateur qui se charge de la production du récit.

La métatextualité se manifeste également sous la forme d'une réduplication simple consistant en un « fragment qui entretient avec l'œuvre qui l'inclut un rapport de similitude » (L. Dällenbach, 1977, p. 51). La phrase suivante au discours direct reflète l'oeuvre de Barjavel ; en ce sens qu'elle est basée sur un principe de réflexion de l'énoncé : « Un nouvel article attira son attention : « *Le professeur Portin explique les troubles électriques* » (R. Barjavel, p. 19). Extraite d'un article de journal, cette renvoie avant tout aux caractéristiques définies en amont puis constitue une mise en abyme de l'énonciation dans la mesure où elle réfléchit l'image du récit à l'intérieur du récit : elle parodie la question de l'électricité, à la base du chaos survenu à Paris. Pour ce faire, Lucien Dällenbach (1980, p. 30) la définit comme

une structure autonome par excellence puisqu'elle se définit d'entrée comme un équivalent du récit, (et qu'elle) constitue le signal et l'organe de lisibilité le plus puissant qui soit dans la mesure où elle s'avère tout à la fois capable de regramatiser le texte par artifice, d'en suturer directement ou indirectement les points de fuite, d'en offrir un condensé qui permet d'en prendre une vue cavalière, et d'en accroître l'intelligibilité par redondance et métalangage intégré.

Par l'artifice, le regard intérieur, ce procédé de réduplication du récit se met en posture de se récréer ou de se précéder lui-même.

De plus, la relation d'interlocution de texte à texte(s) où le texte indique ses références et que l'on nomme intertextualité est également toujours, à quelque degré, une relation de commentaire – à valeur esthétique et théorique. Ce rapport indéfectible peut substantiellement s'expliquer par la proximité des concepts d'intertexte et de métatexte. Partant de ce postulat, la lecture métatextuelle induit une approche littéraire de *Ravage*. Elle montre que le récit barjavélien se nourrit de la collaboration de plusieurs textes. Ainsi, les noms d'auteurs comme « Goethe, Dante, Mistral ou Céline dans le texte » (R. Barjavel, 1943, p. 20) montrent que le récit a été suscité par des textes antérieurs. Introduits au texte par une citation, ces noms célèbres d'écrivains allemand, italien et français participent de la valorisation du récit en ce sens qu'ils révèlent les sources d'inspiration de l'auteur ainsi que ses types de lecture et son niveau de culture littéraire. D'ailleurs, les notes épigraphiques sont des intertextes insinuant des relations critiques entre le livre de l'auteur et des sources littéraires et artistiques plus anciennes.

Barjavel trahit la dimension réflexive ou spéculaire de son récit. L'emploi des métatextes débouche naturellement sur des enjeux esthétiques dans la mesure où il considère la littérarité et explore les limites du texte. Le titre *Ravage* exerce, outre des fonctions dénominative et incitative, une autre conative ou injonctive dès lors qu'il exerce un pouvoir de séduction tendant à anticiper, à programmer, à donner des informations sur le texte avant la lettre. Vincent Jouve (2007, p. 13) écrit à juste titre que « l'un des rôles majeurs du titre est de mettre en valeur l'ouvrage, de séduire un public » pour signifier qu'il est une représentation très concrète portée à la surface de la structure profonde, très abstraite, du texte entier. Titre charmeur et captivant, *Ravage* suggère, sans affirmer de façon précise, le portrait de la fin de l'humanité technologique et la reconstruction d'une civilisation nouvelle fondée sur la ruralité et l'agriculture.

De plus, la dédicace fonctionne comme une métaphore, une figuration de la biographie de l'auteur à l'intérieur du texte ; en ce sens qu'elle est une condensation maximale de la pratique signifiante à l'intérieur du texte de la référence aux grands

parents paysans de l'auteur qui acquiert du sens par sa redondance, son accumulation et surtout par ses interactions avec les personnages principaux François Deschamps et Blanche Rouget eux-mêmes descendants de parents paysans. Le procédé d'auto-représentation prend des proportions de plus en plus considérables dans la dernière partie du texte. Il prône le retour à la terre et l'érection d'une nouvelle civilisation agricole.

Si la dédicace est « comme argument de valorisation ou thème de commentaire » (G. Genette, 1987, p. 138) et qu'elle « affiche une relation, intellectuelle ou privée, réelle ou symbolique » (*ibid.*, p. 138), l'intertextualité, quant à elle, ouvre le texte à de multiples lectures et interprétations en l'inscrivant dans un système relationnel avec plusieurs textes. Elle suggère et impose une lecture non-linéaire du texte selon Michael Riffaterre (1983, p. 162) qui juge qu'elle se substitue à l'unité de sens et correspond à un mode de lecture plurielle. Au-delà, les métatextes intertextuels introduisent un dysfonctionnement dans le système des personnages, en attirant l'attention des lecteurs sur le flou et l'ambiguïté qui président à leur conception. Ainsi, par l'usage des métatextes, l'auteur met un frein à l'élaboration de l'illusion référentielle ; autrement dit, au fonctionnement de l'effet de réel ; auquel s'opposent d'autres séquences métatextuelles. En somme, les dysfonctionnements déconcertent le lecteur qui ne peut plus voir dans le roman qu'il est en train de lire une représentation du réel, mais est amené, après coup, à douter de l'histoire qui se déconstruit et se construit sans cesse. Il s'interroge sur les concepts de personnage et de personne, de l'univers fictionnel qui se fait et se défait au rythme des pages.

Conclusion

Ravage de René Barjavel est un véritable cocktail de métatextes. Le texte est travaillé, tissé dans son intégralité par un saisissant recours à des phénomènes d'auto-réflexion. Ceux-ci se présentent sous forme de commentaires du narrateur sur la narration en cours ou de duplications spéculaires. Les titres, les notes épigraphiques, les première et quatrième de couverture ainsi que les autres types de commentaires métanarratifs déclinent certains moyens utilisés par l'auteur comme par l'éditeur pour dévoiler l'identité science-fictionnelle du roman en question. S'ils ont pour but d'accompagner le texte et d'attirer l'attention du public, les métatextes paratextuels permettent également d'entrer aisément dans le livre ; d'en orienter la réception par des pistes de lecture ; de faire connaître son auteur.

À ces commentaires et illustrations divers, s'ajoutent notamment des pratiques intégrées à la fiction comme les thèmes, les articles de journaux, les métalepses, les sollicitations d'un narrataire, les implications autoriales, les phénomènes de mise en abyme, les intertextes, la polyphonie narrative, l'onomastique... Toutes ces pratiques métatextuelles érigent, en fin de compte, le texte barjavélien en une œuvre littéraire susceptible de se lire comme une réflexion sur sa propre nature et sur celle de la littérature.

Dans cette fréquence de retour du texte sur lui-même, il apparaît judicieux, d'ouvrir des perspectives nouvelles de l'analyse littéraire et d'analyser les recherches formelles qui ont fait de la littérature actuelle « une aventure de l'écriture » qui échappe à la dictature d'une écriture de l'aventure.

Références bibliographiques

AMOSSY Ruth, 2009, « La Double Nature de l'image de l'auteur », *Argumentation et Analyse du discours*, n° 3, [En ligne], URL: <http://aad.revues.org/662>, consulté en ligne le 21/12/2022

ERNAUX Annie, 2014, *Le Temps et la mémoire*, Paris, Stock.

BARJAVEL René, 1943, *Ravage*, Paris, Denoël, coll. « Folio ».

BARTHES Roland, 1964, *Essais critiques*, Paris, Seuil.

BAUDELLE Yves, 1994, « Poétique des noms de personnages », *Cahier de narratologie*, n°6, Université de Nice, Sophia-Antipolis.

BAUDIN Henri, 1996, « De l'imaginaire scientifique à la science-fiction », *De la science en littérature à la science-fiction*, Éditions du CTHS.

BOKOBZA Kahan, 2004, « Intrusions d'auteur et ingérences de personnages : la métalepse dans les romans de Bordelon et de Mouhy », *Eighteenth Century Fiction*.

BOOTH Wayne, 1961, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, Chicago University Press.

-----, 1952, « The Self-Conscious Narrator in Comic Fiction before Tristram Shandy », *PMLA*, 67: 2, p. 163-185, [En ligne], URL : <https://www.cambridge.org/core/journals/pmla/volume/B143085509AC07BD333EABD7935AEF6E>.

BOYER Alain-Michel, 1992, *La Paralittérature*, Presses Universitaires de France.

CANNARD Christine, 2019, *Le Développement de l'adolescent*, Paris, Édition De Boeck Supérieur.

- CERVANTÈS Miguel de, 1605, *L'Ingénieux Noble Don Quichotte de la Manche*, Madrid, La Bibliothèque électronique du Québec, coll. « A tous les vents ».
- COUTURIER Maurice, 1995, *La Figure de l'auteur*, Paris, Seuil.
- DÄLLENBACH Lucien, 1977, *Le Récit spéculaire*, Paris, Seuil, coll. « Poétique ».
- , 1980, « Réflexivité et lecture », *Revue des Sciences Humaines de Lille III*, n° 177.
- DEVOIZE Jeanne, 2003, « Champs d'exploration de la réflexion métatextuelle », *Métatextualité et métafiction : Théories et analyses*, Presses Universitaires de Rennes.
- FONDANÈCHE Daniel, 2005, *Paralittératures*, Paris, Vuibert.
- GENETTE Gérard, 2004, *Métalepse. De la figure à la fiction*, Paris, Seuil, coll. « Poétique ».
- , 1981 *Palimpsestes*, Paris, Seuil.
- , 1987, *Seuils*, Paris, Seuil.
- , 1972, *Figures III*, Paris, Seuil.
- GRIVEL Charles, 1973, *Production de l'intérêt romanesque*, La Haye-Paris, Mouton.
- LANGLET Irène, 2006, *La Science-fiction, lecture et poétique d'un genre littéraire*, Paris, Armand Colin.
- JAKOBSON Roman, 1963-1973, *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit.
- JAMESON Fredric, 2007, *Archéologie du futur désir nommé Utopie*, Paris, Max Milo, coll. « L'Inconnu ».
- JOUVE Vincent, 2007, « Au seuil du roman : le contrat de lecture », *Poétique du roman*. Paris, Armand Colin.
- LEPALUDIER Laurent, 2003, *Métatextualité et Métafiction : Théories et analyses*, Presses Universitaires de Rennes.
- MEIZOZ Jérôme, 2004, « "Postures" d'auteur et poétique (Ajar, Rousseau, Céline, Houellebecq », *Vox-poetica*, [En ligne], URL : <http://www.vox-poetica.org/t/articles/meizoz.html>, consulté en ligne le 15 juin 2022.
- NYSSSEN Hubert, 1993, *Du texte au livre, les avatars du sens*, Paris, Nathan.
- PIER John et SCHAEFFER Jean-Marie, 2005, *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*, Paris, École des Hautes Études en Sciences Sociales.
- RICARDOU Jean, 1982, « L'escalade de l'autoreprésentation », *Texte*, Revue de critique et de théorie littéraire, n°1, « L'autoreprésentation, le texte et ses miroirs ».
- RICARDOU Jean, 1967, *Problèmes du Nouveau Roman*, Paris, Seuil.
- RIFFATERRE Michael, 1983, « Contraintes intertextuelles », *Texte(s) et intertexte(s)*, Amsterdam, Rodopi.

ROY Max, 2008, *Formation des lecteurs, formation de l'imaginaire*, Université du Québec à Montréal, Centre de recherche Figura sur le texte et l'imaginaire.

SAINT-GELAIS Richard, 1999, *L'Empire du pseudo. Modernités de la Science-fiction*, Québec, Editions Nota Bene, coll. « Littératures ».

SUVIN Darko, 1979, *Metamorphoses of Science Fiction*, Yale, Yale University Press.

TORRES Anita, 1997, *La Science-fiction française, Auteurs et amateurs d'un genre littéraire*, Paris, L'Harmattan.

VAILLANT Alain, 2002, « Le journal, creuset de l'invention poétique », *Presse et plumes*, sous la dir. M.-È. Therenty & A.Vaillant, Paris, Nouveau monde.

YVARD Jean Michel, 2003, « Métatextualité et histoire », *Métatextualité et Métafiction : Théories et analyses*, Presses Universitaires de Rennes.