

Littérature et réflexivité

Jesús Camarero

Universidad del País Vasco

jesus.camarero@ehu.eus

Resumen

Una propuesta teórico-crítica, transversal y multidisciplinar, sobre el fenómeno de la reflexividad en literatura en tanto que componente de la literariedad. El enfoque teórico se lleva a cabo desde las ciencias humanas (Morin, Ricoeur, Bourdieu, Luhmann), la biología (Maturana, Varela) y la teoría literaria (Barthes, Schaeffer, Baron, Bessière, Sermain). La propuesta metodológica se construye según cuatro niveles: autobiográfico, metaliterario, intertextual y epistemocrítico, e incluye un análisis comparatista de la reflexividad en obras francesas (Rousseau, Proust, Sartre, Tournier, Perec) en relación con otras obras italianas (Calvino, Eco) y españolas (Cercas, Trapiello, Vila-Matas).

Palabras clave: Reflexividad. Reflexión. Autopoiesis. Autognosis.

Résumé

Une proposition théorique-critique, transversale et multidisciplinaire, sur le phénomène de la réflexivité en littérature, en tant que composant de la littérarité. Le point de vue théorique se fait depuis les sciences humaines (Morin, Ricoeur, Bourdieu, Luhmann), la biologie (Maturana, Varela) et la théorie littéraire (Barthes, Schaeffer, Baron, Bessière, Sermain). La méthodologie en a été construite d'après quatre niveaux: autobiographique, métallittéraire, intertextuel et épistémocritique, et elle contient une analyse comparatiste de la réflexivité dans quelques oeuvres françaises (Rousseau, Proust, Sartre, Tournier, Perec), rapportées d'autres oeuvres italiennes (Calvino, Eco) et espagnoles (Cercas, Trapiello, Vila-Matas).

Mots clé : Réflexivité. Réflexion. Autopoiesis. Autognosis.

Abstract

A theoretical-critical, transversal and multidisciplinary proposal about the reflexivity phenomenon as a part of the Literariness in Literature. The theoretical approach originates from liberal arts (Morin, Ricoeur, Bourdieu, Luhmann), Biology (Maturana, Varela) and Literary Theory (Barthes, Schaeffer, Baron, Bessière, Sermain). The methodological proposal is built in four layers: autobiographic, meta-literary, intertextual and epistemocritic, and includes a comparative analysis of reflexivity in French works (Rousseau, Proust, Sartre, Tour-

nier, Perec) in relation with other Italian (Calvino, Eco) and Spanish works (Cercas, Trapie-llo, Vila-Matas).

Key words: Reflexivity. Reflection. Autopoiesis. Autognosis.

J'ai commencé de réfléchir, ma réflexion est réflexion sur un irréfléchi, elle ne peut pas s'ignorer elle-même comme événement, dès lors elle s'apparaît comme une véritable création, comme un changement de structure de la conscience, et il lui appartient de reconnaître en deçà de ses propres opérations le monde qui est donné au sujet parce que le sujet est donné à lui-même.

Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*

1. Pour une théorie générale de la réflexivité

D'après Edgar Morin (2011 : 142), la réflexivité est toujours associée à un changement du paradigme scientifique, comportant de nouvelles fonctions épistémologiques :

Substituer le paradigme imposant la connaissance par disjonction et réduction à un paradigme exigeant une connaissance par distinction et conjonction. La re-introduction de la réflexivité exige un permanent retour autoexamineur et autocritique de la pensée sur elle-même.

Par conséquent, un changement doit se produire à l'intérieur du système de production scientifique, y compris la façon de formuler cette production du côté humain, comme le dit Morin (2011 : 145) :

Les scientifiques devraient inclure la réflexivité dans sa formation [...]. En effet, le scientifique, être humain, c'est un individu-sujet qui fait partie d'une culture dont il reçoit l'influence [...], il est aveugle par rapport à lui-même et par rapport au devenir de la science.

De ce même point de vue, Carlos Iglesias Fueyo, à maintes reprises, a défini la réflexivité de cette façon: la qualité de l'être humain et de toute l'humanité d'être réflexif, et plus concrètement par rapport à l'idée de l'homme et la capacité de l'être humain pour universaliser la raison, la source des sciences. Iglesias montre que l'être humain est réflexif puisqu'il fait référence à l'humain, l'univers et les savoirs qui s'en occupent.

D'autre part, une définition de la réflexivité du point de vue phénoménologique a été proposée par Frédéric Vandenberghe (2006 : 975) : « Un retour du sujet sur l'objet par lequel le sujet se tourne vers ses propres opérations pour les soumettre à

une analyse critique ». Cette définition ne pourrait pas se passer de quelques commentaires. La réflexivité devient ici un reflet (le miroir) mais aussi une réflexion (l'idée), tous les deux en même temps et liés entre eux. Le sujet de l'observation ou de la description fait partie lui-même de cette observation ou de cette description, car « ce retour implique le sujet de l'observation ou de la description dans l'observation ou la description elles-mêmes, la réflexivité boucle la réflexion sur elle-même » (Vandenbergh 2006 : 975). La réflexivité se fait pour assurer ses conditions de possibilité dans la tradition moderne de Descartes, Kant ou Habermas ou, par contre, pour la saboter, à l'époque de la postmodernité chez Foucault ou Luhmann. Pour José Ortega y Gasset ([1930] 2010 : 64), « el hombre no puede vivir sin reaccionar ante el aspecto primerizo de su contorno o mundo, forjándose una interpretación intelectual de él y de su posible conducta en él ». Voici pourquoi, chez Ortega, la réflexivité est innée par rapport à la vie humaine, elle en est un composant déterminant. Et tout cela parce que l'homme doit choisir ses actes et construire sans cesse son existence, car autrement il ne serait pas possible ce que l'on appelle la vie, l'ensemble de ce que nous sommes et ce que nous faisons tandis que nous sommes dans le monde.

D'après José Ferrater (1991 : 2807), la réflexivité (dite ici *réflexion*), c'est « el cambio de dirección de un acto mental, y específicamente de un acto intelectual, por medio del cual el acto invierte la dirección que lo lleva hacia el objeto y vuelve hacia sí mismo ». Tout en suivant l'argument de Ferrater, il faudrait expliciter plus précisément cette définition. Tout d'abord, c'est de la perception et de la connaissance que l'on parle, puisque « no sólo el sujeto ve, sino que siente que ve, se da cuenta de que ve, reflexiona sobre su ver [...] es un conocimiento que tiene el sujeto de los propios actos » (Ferrater, 1991 : 2807). Puis Ferrater cite John Locke, l'*Ensayo sobre el entendimiento humano* (I, i, 4), du point de vue de l'empirisme donc : la réflexivité serait « aquella noticia que el espíritu adquiere de sus propias operaciones y del modo de efectuarlas, en virtud de lo cual llega a poseer ideas de estas operaciones en el entendimiento ». Il y a enfin, dans l'article séminal de Ferrater, une autre explication d'Emmanuel Kant dans sa *Critica de la razón pura* : la réflexivité (dite aussi *réflexion*) « no se ocupa de los objetos mismos con el fin de derivar de ellos directamente conceptos, sino que es un estado de la mente en el cual nos disponemos a descubrir las condiciones subjetivas bajo las cuales podemos llegar a los conceptos ». C'est la conscience de la relation des représentations données à nos sources de connaissance. Ce n'est qu'au niveau de cette conscience –note Ferrater– que l'on peut déterminer correctement la relation établie par les sources de la connaissance.

Paul Ricœur a décrit plusieurs fois une voie de la philosophie contemporaine qui a exercé une influence principale sur sa pensée. Il s'agit de la philosophie réflexive, « la possibilité de la *compréhension de soi-même* comme sujet des opérations cognoscitives, volitives, estimatives, etc. » (Ricœur 2000 : 200). Le philosophe a recours ici à la théorie de Jean Nabert, inspirateur de sa théorie réflexive (voir « le soi-même

comme un autre », par exemple), pour définir la réflexivité : « une réflexion dans laquelle l'absolu est réfléchi par le mouvement d'une conscience particulière, constituée tout d'abord par le sujet lui-même » (Nabert 1957 : 19). Il y a donc enfin une conscience réflexive, une conscience qui est conscience ou connaissance de la conscience elle-même, une espèce de métaconscience où la réflexion se prend elle-même comme objet de réflexion. Au-delà de cette définition il y aurait une espèce de métacognition ou capacité de réfléchir sur notre mode de penser ou d'agir, pour les améliorer. Du point de vue de la psychologie, il s'agit de plusieurs compétences ou habilités exécutives, menées par l'autoanalyse et l'autocognition. Emmanuel Mounier (1946 : 543) dit que la conscience réflexive, c'est « la conscience qui est conscience (ou connaissance) de la conscience » ; pour lui « la conscience réflexive se développe à l'extrême sous l'influence d'une culture en serre chaude, et le thème de Narcisse s'introduit dans ces vies repliées sur la contemplation voluptueuse du moi ». Et du point de vue épistémologique, Henri Duméry (1959 : 247) dit que « la réflexivité, c'est la réflexion spontanée se prenant elle-même pour objet et se thématissant sur un plan spéculatif, scientifique, en élaborant des critères épistémologiques d'ordre rationnel ».

La réflexivité, en tant que connaissance appliquée, a été définie aussi par les savoirs différents des sciences. D'après Pierre Bourdieu (2001 : 15), la réflexivité peut être définie de la façon suivante : « C'est l'image qui est renvoyée à un sujet connaissant par d'autres sujets connaissant équipés d'instruments d'analyse qui peuvent éventuellement leur être fournis par ce sujet connaissant », et elle a la fonction de contrôler et renforcer la connaissance scientifique par le moyen du contraste, la discussion, la négociation, le consensus et l'engagement. Il s'agit en effet de reprendre le doute cartésien, comme si c'était une espèce de guide de la révision de la recherche scientifique, afin qu'elle se maintienne en dehors de l'auto-complaisance, les manipulations ou la fausse objectivité.

Pour le chercheur de la sociologie et l'anthropologie, la réflexivité deviendrait un procédé ou méthodologie dont l'objet serait d'appliquer les outils de l'analyse à son travail ou à sa réflexion, et par conséquent d'intégrer sa personne elle-même dans sa recherche (David Bloor, Pierre Bourdieu). D'un point de vue très général, les procédés réflexifs –de la réflexivité– peuvent être définis comme la prise de conscience et l'examen profond de la méthode scientifique employée par le chercheur lui-même, c'est-à-dire que le chercheur doit comprendre et l'objet et la stratégie de sa recherche, ainsi que le cadre social où elle s'inscrit. De cette façon il pourrait objectiver sa relation avec cet objet : pourquoi s'intéresse-t-il à lui, comment peut-il définir le procédé de sa recherche, etc. Depuis les domaines annexes de la sociologie, peut-on aussi comprendre la critique sociale comme une réflexivité, puisqu'il s'agit de la critique d'une société, et que c'est cette société en fin de compte qui en fait la critique pour obtenir le progrès de la société elle-même.

La théorie générale de la réflexivité ne pourrait aucunement se passer de sa re-

lation profonde avec la théorie de l'autopoiésis, une relation construisant de grandes similitudes. Il faut souligner en tout cas que les sources en sont la biologie (Humberto Maturana, Francisco Varela) et, d'autre part, avec pas mal de nuances, la sociologie (Niklas Luhmann). C'est ainsi que, dans le domaine de la biologie, Humberto Maturana, dans sa préface du livre qu'il avait écrit avec Francisco Varela, pour faire la description des êtres humains, il en explicite la définition suivante :

Todo lo que ocurre en los seres humanos cuando se comportan como unidades discretas que producen operaciones, sea en su dinámica relacional, sea en su dinámica interna, sólo se refiere a ellos mismos, y no se produce como si fuera una relación continua cuyo resultado no es un factor del proceso que la hace posible. [...] Todo lo que ocurre en y con los seres vivos, ocurre como si fueran entes auto-referidos (Maturana 2004 : 12).

Puis cet auteur établit une différence entre les systèmes auto-référés (dont les opérations ne font du sens que par rapport à eux-mêmes) et les systèmes allo-référés (produits par les êtres humains et dont la forme ne fait du sens que par rapport à une production ou quelque chose différente d'eux-mêmes). En plus il maintient que « l'être vivant n'est pas un ensemble de molécules, mais une dynamique moléculaire » (Maturana, 2004 : 15). L'explication en est la suivante :

Un ser vivo se produce y se asimila a la dinámica de realización de una red de transformaciones y de producciones moleculares, y de este modo todas las moléculas producidas y transformadas en la operación de esta red forman parte de la red, y sus interacciones a) construyen la red de producciones y transformaciones de su producción y transformación, b) construyen los márgenes y la extensión de la red como si fuera una parte de su operación en red ; y de este modo viene a estar encerrado en sí mismo como una entidad molecular discreta que surge separada del medio molecular contenido en su misma operación molecular, c) construyen un flujo de moléculas que se adhieren a la dinámica de la red como si fueran sus partes y componentes, y cuando ya no participan en la dinámica de la red, ya no son sus componentes y además forman parte del medio (Maturana, 2004 : 14-15).

Par conséquent, il nomme *autopoiésis*

la red de producciones de componentes encerrada en sí misma, ya que los componentes que produce son su productor, visto que produce las mismas dinámicas de producción que estaban en su origen y que determinan su extensión como si fuera un ente circunscrito que permite un flujo continuo de elementos, que actúan o no como componentes según participen o no en

esa red (Maturana, 2004 : 15).

Et il arrive à la conclusion suivante : « Los seres vivos somos sistemas autopiéticos moleculares » (2004 : 15). Pour sa part, Francisco Varela (2000 : 26-27), dans sa définition macroscopique de la vie, note l'idée suivante : « Un sistema físico está vivo cuando es capaz de transformar la materia-energía externa y cuando genera un proceso interno de auto-manutención y de auto-generación ».

Il faudrait y ajouter une théorie énoncée dans le domaine de la sociologie. C'est donc Niklas Luhmann qui proposait l'idée suivante : l'autopoiésis ne peut plus être bornée aux systèmes biologiques et physiques, mais il soulignait qu'un « sistema social contiene por sí mismo los elementos de que está constituido (sus unidades funcionales), y en todas las relaciones entre esos elementos hay siempre una referencia a esa constitución, que se produce constantemente » (Luhmann 1984 : 59). L'autopoiésis, une théorie dont l'origine principale est la biologie, contient des idées fondamentales concernant la réflexivité : l'auto-organisation, l'auto-construction, l'auto-génération. C'est ainsi que l'on pourrait expliquer la réflexivité de la façon suivante : le résultat ou la conséquence des processus autopoiétiques, étant donné qu'une œuvre peut être considérée une entité autonome, auto-organisée, où la dynamique interne de ses composants permet son auto-construction ou autopoiésis.

2. Théories de la réflexivité littéraire

Depuis la théorie et la critique littéraires, Roland Barthes (1980 : 1013) a défini le texte comme « la surface phénoménale de l'œuvre littéraire ; c'est le tissu des mots engagés dans l'œuvre et agencés de façon à imposer un sens stable et autant que possible unique ». En plus il en fait la définition suivante :

Le texte est une productivité. Cela ne veut pas dire qu'il est le produit d'un travail (tel que pouvaient l'exiger la technique de la narration et la maîtrise du style), mais le théâtre même d'une production où se rejoignent le producteur du texte et son lecteur : le texte 'travaille', à chaque moment et de quelque côté qu'on le prenne ; même écrit (fixé), il n'arrête pas de travailler, d'entretenir un processus de production. Le texte travaille quoi ? La langue. Il déconstruit la langue de communication, de représentation ou d'expression [...] et reconstruit une autre langue, volumineuse, sans fond ni surface, car son espace n'est pas celui de la figure, du tableau, du cadre, mais celui, stéréographique, du jeu combinatoire, infini dès qu'on sort des limites de la communication courante [...] et de la vraisemblance narrative ou discursive (Barthes, 1980 : 1015).

Du point de vue de la réflexivité, le texte serait donc un processus de production et une productivité en même temps, ce qui comporte un processus réflexif de construction-reconstruction de la langue. Barthes (1980 : 1014) a montré que la

théorie du texte se fait comme un discours scientifique et neutre, comme une variation implicite des textes (la typologie textuelle) « qui traitent de la réflexivité du langage et du circuit d'énonciation ».

Jean-Marie Schaeffer (2002 : 16) a énoncé une théorie spéculative de l'art, et donc du littéraire : « l'art est un savoir extatique qui est capable de nous révéler des vérités transcendantes, inaccessibles aux activités cognitives profanes ». Cela veut dire, d'après lui, qu'il y a deux types de réalité : une réalité apparente (à laquelle l'homme a accès à l'aide de ses sens et de son intellect raisonneur) et une réalité cachée (ne s'ouvrant qu'à l'art). À partir de ces définitions, il va expliciter cinq types différents de réflexivité, d'une portée principale pour sa définition : *Réflexivité fonctionnelle*, autotéléologique : l'œuvre d'art a sa finalité en elle-même. Dans ce cas, la réflexivité n'est pas celle de la structure de l'œuvre mais celle de sa fonction, l'œuvre d'art serait elle-même sa fonction, sa destination seule. C'est une théorie antimimétique ou antiréférentialiste : comme le dit Michael Riffaterre, « l'unique objet de la poésie serait l'intertextualité poétique elle-même » (*apud* Schaeffer, 2002 : 19). *Réflexivité critique* : les relations entre génie et critique, entre création littéraire et réflexion sur la création littéraire. Schaeffer cite Friedrich Schlegel : « le poète et l'artiste voudra représenter de nouveau la représentation, refaçonner ce qui est déjà façonné ». La critique elle-même devient un miroir où l'œuvre se reflète et où elle se représente en même temps. L'écriture critique devient alors un domaine appartenant à la structuration réflexive de l'œuvre, ce qui fait oblitérer la frontière entre le commentaire et la création : *Don Quijote*, c'est le roman du roman, le seul objet (ou objectif) de la seconde partie du roman serait donc sa première partie, la défense de Don Quichotte de la part de son créateur, Miguel de Cervantes, contre Fernández d'Avellaneda. *Réflexivité transcendentalisante* : un niveau philosophique (niveau supérieur) obtenu par la réflexivité critique. C'est une littérature réfléchissant ses propres conditions de possibilité, un exercice d'auto-fondation réflexive. Pour la peinture, ce serait la nécessité d'aller vers la peinture abstraite, soit l'auto-fondation de la peinture moyennant une étude de ses conditions de possibilité, comme le dit Joseph Kosuth : « l'art est la définition de l'art » (*apud* Schaeffer, 2002 : 22). *Réflexivité spéculaire* : la transformation de la réflexivité transcendentalisante en une fonction récursive, répétée un nombre indéfini de fois, où chaque niveau atteint devient lui-même le point de départ d'un nouveau mouvement de specularité réflexive (mouvement *ad infinitum*). Ce qui veut dire aussi une théorie du sujet humain : la potentialisation infinie de la conscience de soi par rapport au sujet créateur (auteur, lecteur, scripteur), soit la figure moderne de l'artiste comme créateur *ex nihilo*, quelqu'un qui crée son œuvre à partir de son intériorité subjective moyennant un processus d'autoréflexion infinie. *Réflexivité déconstructrice* : le composant ironique de la réflexivité, puisque l'ironie devient la médiation permanente entre l'enthousiasme et le scepticisme, entre l'auto-crédation et l'auto-destruction, pour éviter la limitation artistique provoquée par l'extérieur.

L'autolimitation de l'artiste devient donc nécessaire : « partout où on ne se limite pas soi-même, le monde vous limite, ce qui vous rend esclave » (*apud* Schaeffer 2002 : 26). Mais « on ne peut se limiter que sur des points et des plans où l'on a une force infinie ». À ce propos, Friedrich Schlegel note que « l'ironie est une *parekbasis* permanente » (*apud* Schaeffer 2002 : 26) : la *parekbasis* est une digression au sens où elle ne cesse de se retourner contre ses propres règles constitutives en les mettant à nu.

Pour sa part, Christine Baron (2002 : 43), dans une étude sur l'autoréférence, a noté une idée principale en ce qui concerne la théorie de la littérature et la définition du littéraire, y compris la théorie de la littérarité : « La réflexivité est une pratique si répandue dans les textes contemporains qu'elle a pu être interprétée comme marque de la littérarité d'un énoncé ». Plus concrètement, « la réflexivité d'une œuvre est la condition de possibilité d'une lecture *interne* de celle-ci dans la mesure où la compréhension d'un texte suppose qu'il soit examiné pour lui-même [...] et qu'il revienne à soi dans une réflexion sur son intelligibilité » (Baron, 2002 : 43). De ce point de vue, l'autoréférence serait la réflexivité du moi-qui-écrit, d'une situation narrative, le rapport avec l'écriture contrôlé par le narrateur interne de la fiction. En ce qui concerne le texte rapporté de lui-même, ce serait contempler dans un même lieu l'effectuation du texte et la théorie de sa production : le texte ou l'œuvre d'art exposent leur propre instance d'intelligibilité sans passer par l'altérité d'un métalangage. Pour ce qui est de l'altérité, il s'agit de l'inclusion du lecteur dans la fiction littéraire, sa fictionnalisation, une nouvelle dimension sur le rapport de l'œuvre et quelque chose en dehors de l'œuvre.

Du point de vue de la poétique, Jean Bessière note que la réflexivité est une donnée centrale de la création littéraire et artistique, moderne, contemporaine. D'un point de vue constructiviste, il en explicite la définition suivante : « La réflexivité est indissociable d'un geste choisi de l'œuvre, par lequel celle-ci désigne explicitement sa forme, son sémantisme, son thème, etc. » (Bessière, 2002 : 191). Puis il va concrétiser encore plus sa définition :

Si la réflexivité est une donnée de la construction de l'œuvre – que cette donnée se définisse en termes formels, en termes sémantiques, en termes thématiques, ou en termes énonciatifs –, la réflexivité est dite lisible tantôt de manière locale, tantôt de manière continue dans l'œuvre. [Elle] est un moyen dont disposent l'écrivain, le réalisateur, le voyageur qui dit ses voyages, pour préciser, manifester précisément la construction de son œuvre, le jeu énonciatif, bref pour désigner une manière de finalité de cette œuvre (Bessière, 2002 : 191-192).

C'est ainsi qu'il dévoile le noyau structural où se trouve la clé de sa théorie : « Tout est dans le langage, et le langage désigne en lui-même sa propre extériorité. Cela ne commande pas une démarche anti-référentielle, mais une démarche anti-

mimétique. [...] Il n'y a pas de hors langue, et la langue désigne, *décide* de ce qui lui est extérieur » (Bessière, 2002 : 195-196). Et il arrive donc à faire le rapport entre la réflexivité et la poïésis :

La réflexivité littéraire est indissolublement ce qui expose le fait d'écrire – et, plus généralement, de parler. On retrouve littéralement le poïétique, la *poiesis* : le faire est sa propre fin. Par-là, sont exposés le dire et le fait de la possible dénotation. La *poiesis* n'est pas le retour à l'intransitivité, mais le suspens de l'œuvre entre son dire, sa lettre, et la dénotation (Bessière 2002 : 205).

D'après Jean-Paul Sermain (2002 : 12), la métafiction –une dimension spécifique de la réflexivité– est avant tout « la réflexion par laquelle le réel se construit ». Il remet à l'attitude critique de l'écrivain ou du lecteur par rapport à la fiction. Du point de vue analytique, cette théorie transversale de la métafiction permet de rallier toute une série de productions littéraires, époques et genres différents, si l'on prend comme référence principale leur métafictionnalité, c'est-à-dire « un processus de réflexivité sur les discours qui détermine leur contenu et leurs stratégies textuelles » (Sermain, 2002 : 11). Sermain fait toute une description du savoir-faire de l'écrivain pendant la création littéraire, y compris bien sûr la réflexivité :

C'est le cheminement de sa conscience que l'écrivain veut saisir à travers l'action même qu'elle produit, celle du discours. En élaborant le médium par où s'exprime et se manifeste la particularité d'une intériorité secrète, l'écrivain change en même temps les modalités et les frontières de l'écriture littéraire et lui donne pour fonction éminente de créer, à la manière de la catachrèse, une figure de discours qui ne se sont pas tenus, qui ne pouvaient l'être pour des raisons géographiques, historiques, sociales, culturelles, et ainsi de les faire percevoir, de rendre sensible leur impossibilité même, à travers une transposition dans la langue commune et par un dispositif narratif et énonciatif (Sermain, 2002 : 7).

Puis il explicite un classement des processus de la métafiction à plusieurs niveaux de réflexivité. Tout d'abord, le problème de l'univers représenté : « La fiction déborde le roman, elle existe en dehors de lui et c'est à ce titre qu'elle l'attire » (Sermain, 2002 : 12). Malgré l'identité du roman et de la fiction, Sermain arrive à une conclusion principale concernant la période analysée (le roman français de 1670-1730):

Les écrivains, les moralistes, les philosophes, les historiens, les romanciers, les religieux voient la réalité, la conscience, les idées, les représentations, entièrement infiltrées par la fiction, et qu'ils se donnent pour tâche de la traquer, de la révéler, de la

mettre à l'écart et ainsi d'établir les frontières du réel ou du vrai (Sermain, 2002 : 12).

La fiction se confond avec la réalité, « passe à un certain moment pour elle, lui ressemble, et qu'elle n'est pas perçue comme telle (Sermain, 2002 : 13). Puis, ce type de fiction généralisée se particularise : « elle se présente et se constitue à travers des discours, et leur effet trompeur est expliqué par leur fonctionnement, les conditions de leur production et de leur réception » (Sermain, 2002 : 13). L'explication en est que « de tous les discours de la fiction, le roman privilégie les genres du récit historique » (Sermain, 2002 : 13), et qu'il peut échanger avec le monde réel, étant donné, à l'époque, sa prétention de vraisemblance ou de vérité. Puis, la mise en jeu du discours du narrateur est essentielle pour la métafiction et la réflexivité littéraire : la narration n'est plus un rapporteur neutre de la diégèse (le modèle du XIX^e siècle), mais « le discours du roman fait partie de cette diégèse et possède un statut spécifique, relève d'un genre constitué par ailleurs » (Sermain, 2002 : 13). À ce propos, il parle d'un certain discours romanesque de la fiction, qu'il explicite de la façon suivante :

Le roman joue de la mise en rapport en deux discours distincts de la fiction, celui vécu par les personnages et celui mis en œuvre par le roman, cette dualité se manifestant souvent dans la double face d'un même énoncé qui est vécu par le héros comme le moment décisif ou ultime de ses aventures, la médiation même de sa vie, et qui en même temps constitue le texte par lequel est instauré et transmis l'univers romanesque au lecteur (Sermain, 2002 : 14).

Enfin, la fiction saisie comme objet littéraire, c'est la fiction devenue une production poétique : « ce niveau implique la conscience esthétique du lecteur, qui lui fait découvrir les procédés de l'écrivain, les lois de la composition ou du style, les modes d'invention des personnages, de l'intrigue, des lieux » (Sermain, 2002 : 14). C'est la définition de la métafiction : une réflexivité du roman sur lui-même.

Un deuxième apport de Christine Baron a fixé l'origine de la réflexivité dans l'œuvre de Wilhelm Dilthey, un des fondateurs, avec Friedrich D.E. Schleiermacher, de l'herméneutique et l'auteur d'une théorie romantique des connaissances selon laquelle « la vie est à elle-même sa propre exégèse » (Baron, 2007 : en ligne). Dans le contexte de la dialectique hégélienne, la réflexivité avait été définie comme « un mouvement de l'esprit revenant sur lui-même pour prendre pleinement conscience de soi » (*apud* Baron, 2007 : en ligne). Selon cette auteure, le premier Romantisme va fonder le concept de l'œuvre d'art sur la base de cette idée : quelque chose qui se suffit à soi-même, l'autosuffisance. Puis, à cette autosuffisance sera ajouté l'anti-mimétisme symboliste récusant la fonction référentielle de la littérature. Il s'agit d'une théorie générale de l'art basée sur la plénitude et l'autosuffisance explicite que l'artiste crée *ex nihilo*, sur le modèle du moi divin, à partir de sa propre intériorité et à

travers un processus d'autoréflexion spéculaire (la spécularité serait ici un cas particulier de la réflexivité). Mais « la réflexivité est aussi critique dans la mesure où l'art revenant sur soi s'autoconteste et est à soi-même, dans ce mouvement d'autocontestation de ses pouvoirs sa propre instance d'intelligibilité » (Baron, 2007 : en ligne). Et voici la conclusion : la réflexivité témoigne simultanément d'une activité constructrice et d'une activité critique, elle est en même temps un projet d'auto-fondation et d'auto-limitation de ses pouvoirs, elle est auto-crédation et auto-négation. La réflexivité devient, en fin de compte, un mouvement issu de l'autoréflexion du sujet, mais elle a aussi son paradoxe, une certaine impasse sur la notion de subjectivité dans laquelle elle trouve son origine : par exemple, Robbe-Grillet essaie d'évacuer la psychologie et le sujet du roman. Mais, d'après Baron (2007 : en ligne), cette impasse vient d'une tradition structuraliste « qui privilégie le système aux dépens de ses acteurs ».

3. Analyse typologique de la réflexivité littéraire

D'après René Wellek et Austin Warren (1979), la littérature pourrait être considérée une combinaison du langage (usage élevé de la langue et sa performance littéraire) et de l'imagination (fantaisie, mondes possibles de la fiction). Malgré son énoncé simple, dans cette définition il est possible de repérer les deux composants fondamentaux de tous les textes littéraires, et qui permettraient de définir leur littérarité. Le cas échéant, on pourrait y ajouter d'autres éléments qui font aussi la littérarité : la marque personnelle et unique d'un style individuel, l'usage de dispositifs rhétoriques et stylistiques, la filiation à un mouvement esthétique ou idéologique, etc.

Mais il y a, en plus, d'autres traits pertinents qui pourraient aussi définir le texte littéraire moyennant quelques paramètres. Il s'agit à notre avis de composants autobiographiques (l'identité de l'auteur, du narrateur et du personnage pour en faire une nouvelle personnalité, où l'identité de l'auteur pourrait devenir transcendante), métalittéraires (l'œuvre raconte aussi le monde littéraire où elle se produit, ou le processus lui-même de sa production), intertextuelles (l'œuvre permet au lecteur d'établir des relations entre cette œuvre et d'autres à l'infini) et épistémologiques (l'œuvre littéraire construit et transmet des savoirs différents, devient un acte de connaissance en elle-même et par elle-même).

Ces quatre dispositifs font partie des œuvres littéraires selon des pourcentages variables et tous les quatre partagent une caractéristique réflexive, ils sont des traits pertinents réflexifs. En les prenant comme un ensemble ordonné, ces dispositifs pourraient être organisés selon un procédé logique du type sphères croissantes : d'abord, le rapport de la personne humaine et son œuvre produisant l'œuvre, le moi de l'auteur (une identité) ; puis le rapport de l'œuvre avec elle-même, sa productivité textuelle (la composition) ; puis le rapport de l'œuvre ou du texte avec toutes les œuvres et les textes de toutes les littératures ou d'autres productions (la relation distributive inter-

textuelle) ; et enfin les connaissances que le lecteur peut construire ou obtenir de l'œuvre littéraire (des références). Soit le tableau suivant contenant les quatre types de réflexivité: autobiographique, métalittéraire, intertextuelle et épistémocritique.

| | | | |
|-----------------------------|-----------------|-----------------|------------------|
| Auteur | Œuvre | Littérature | Connaissance |
| Autobiographie | Métalittérature | Intertextualité | Épistémocritique |
| Auteur-Narrateur-Personnage | Texte | Œuvres | Savoirs |
| Identité | Composition | Relation | Référence |

C'est ainsi que l'on obtient quatre types différents de réflexivité, rapportés directement de quatre paramètres littéraires : l'auteur, le texte, l'œuvre et l'acte de connaissance. *La réflexivité autobiographique* : l'écrivain se représente lui-même dans son récit, dont l'auteur, le narrateur et le personnage sont lui-même, c'est l'auteur réflexif. *La réflexivité métalittéraire* : il s'agit de montrer le monde littéraire rapporté de l'œuvre et/ou dans son processus de construction, en même temps et dans l'œuvre elle-même, c'est l'œuvre réflexive. *La réflexivité intertextuelle* : ce sont les relations que le lecteur peut découvrir entre un texte et d'autres textes, à la rigueur tous les textes de toutes les littératures, de toutes les époques et toutes les nations, dans toutes les langues et cultures, c'est le texte réflexif. *La réflexivité épistémocritique*: l'œuvre fait aussi le transfert des connaissances, celles que l'auteur a déposées dans le texte et, en même temps, celles que le lecteur va construire pendant sa lecture, c'est la connaissance réflexive.

Et c'est surtout dans la littérature moderne-contemporaine que l'on peut retrouver ces dispositifs de la réflexivité : l'auteur réflexif se représentant lui-même dans le texte, l'œuvre réfléchissant son monde et son mécanisme, le texte de l'œuvre s'ouvrant vers tous les textes possibles, et les connaissances de l'auteur et du lecteur s'entrecroisant entre elles pendant la lecture. Ce sont les quatre modes de faire la réflexivité, dont le protagonisme correspond au sujet créateur (auteur, lecteur). C'est le signe d'une époque où le créateur agit réflexivement, où la création se fait d'une façon différente, mais toujours humaine car le plus important est l'action elle-même du créateur redevenu l'actant de la production créatrice.

Pour ce qui est de la littérature, la réflexivité est un ensemble de mécanismes permettant de faire l'inscription, dans le texte ou dans l'œuvre, de l'auteur et le lecteur, l'œuvre elle-même, la littérature entière et tous les savoirs. Cela produit l'effet d'un reflet concernant l'acte de construction de l'œuvre, à plusieurs niveaux, d'après les méthodologies explicitées ci-dessus : auctorielle (le moi de l'auteur), compositive (la construction de l'œuvre), relationnelle (le réseau des littératures) et épistémologique (les connaissances croisées).

La réflexivité deviendrait donc ainsi une valeur ou paramètre de la littérarité, puisqu'elle pourrait être considérée une marque interne et spécifique du texte littéraire. Étant donné que ce principe de fonctionnement de la littérature existe dans toutes les cultures, que le sujet créateur est toujours le même être humain n'importe

quand et n'importe où, la voie de la recherche reste ouverte pour la littérature comparée, vu le principe humaniste et interculturel de ces dimensions de la réflexivité. La réflexivité est, en plus, une caractéristique très habituelle de la création littéraire de notre modernité contemporaine. C'est donc une tendance soulignée de cette production littéraire, qui continue à se manifester fortement au début du XXI^e siècle.

Faudrait-il enfin considérer que la recherche et la création sont les deux dimensions de l'action intelligente de l'être humain, dont le point commun en seraient les connaissances obtenues, malgré les voies différentes d'exploration et de construction. Mais les connaissances sont provoquées par la mise en rapport des idées différentes, ce sont les relations opérées par la travail de l'intelligence qui donnent lieu aux connaissances. C'est d'après cette théorie que la littérature comparée pourrait devenir le domaine approprié ou idéal pour étudier le problème des connaissances en littérature, étant donné qu'elle s'occupe des relations que le lecteur peut établir entre des œuvres différentes. Cette étude comparatiste des textes réflexifs, que nous proposons dans ce travail, contient donc des textes français de Jean-Jacques Rousseau, Marcel Proust, Jean-Paul Sartre, Michel Tournier et Georges Perec ; des textes italiens d'Italo Calvino et Umberto Eco ; et des textes espagnols de Javier Cercas, Andrés Trapiello et Enrique Vila-Matas ; tous réunis dans le contexte des littératures romanes européennes.

La perspective comparatiste permet, le cas échéant, de mettre en œuvre une analyse historique, structurale et thématique basée sur les relations que l'on peut découvrir entre des œuvres bien différentes. C'est ainsi que, dans cette recherche, les textes de la littérature française vont de 1765 (modernité du XVIII^e siècle) à 1978 (modernité du XX^e siècle), de Rousseau à Perec, en passant par Proust, Sartre et Tournier. La littérature italienne concerne Calvino et Eco, l'avant-garde du XX^e siècle. Et la littérature espagnole, la plus prochaine de notre modernité actuelle, le XXI^e siècle, aujourd'hui, a été représentée par Cercas, Trapiello et Vila-Matas. Le choix des textes, du point de vue chronologique, débute au XVIII^e siècle avec Rousseau : la réflexivité va de pair avec la modernité historique et culturelle, c'est-à-dire la période où le sujet humain obtient une importance principale par rapport à la création littéraire et artistique.

D'abord en France. Jean-Jacques Rousseau fait démarrer la voie moderne de l'autobiographie à la fin du XVIII^e siècle lorsque, après avoir publié ses *Confessions* (1782), il fixe un contexte différent, nouveau, au niveau stylistique, formel et même moral du genre autobiographique. Puis, c'est Marcel Proust (1913) qui remet en cause la modernité du XIX^e siècle (celle qui était représentée par Sainte-Beuve au niveau de la critique littéraire) et il fonde une nouvelle modernité au début du XX^e siècle. Avant la publication des *Mots* (1964), Jean-Paul Sartre avait déjà énoncé la théorie d'un nouvel humanisme avec la philosophie de l'existence. L'autobiographie de 1964 en devient un exercice de lucidité et clairvoyance par rapport à la théorie de

l'existence. La réécriture du mythe de Robinson Crusoe dans *Vendredi ou les limbes du Pacifique* (1967), permet à Michel Tournier d'ouvrir la voie sur l'intertextualité et l'écriture transformationnelle, et donc sur la réflexivité intertextuelle. Georges Perec a mis en oeuvre de gigantesques opérations intertextuelles dans *La vie mode d'emploi* (1978), où il aboutit à une réflexivité générale de l'œuvre littéraire et du roman comme production et création.

Puis en Italie. Pour sa part, Italo Calvino, dans *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979), fait un protagoniste du lecteur lui-même du roman, et une espèce de métalepse actantielle et compositionnelle. En 1980, Umberto Eco inaugure le best-seller européen, historique et érudit, avec son roman *Il nome della rosa*. Il y introduit une dimension surtout épistémocritique de la littérature.

Enfin en Espagne. La nouvelle modernité littéraire espagnole du XXI^e siècle a été célébrée avec le roman *Soldados de Salamina* (2001) de Javier Cercas, un roman absolument réflexif, surtout au niveau métalittéraire et épistémocritique, y compris des métalepses très réussies. Andrés Trapiello a été capable de réécrire *Don Quijote*, quatre cents ans après la publication du chef-d'œuvre de Cervantès, dans son roman *Al morir don Quijote* (2004), où il continue l'histoire des autres personnages du roman après la mort du protagoniste. Les romans de Enrique Vila-Matas, et surtout *Doctor Pasavento* (2005), relèvent d'un exemple paradigmatique de la métalittérature au niveau thématique, une pratique principale de la réflexivité.

3.1. La réflexivité autobiographique

La réflexivité autobiographique, c'est la reconstruction d'une existence humaine dans l'œuvre à travers une récréation historique, et surtout une évaluation morale, d'après la théorie de l'autobiographie de Georges Gusdorf. L'auteur réfléchit sur lui-même et construit en même temps un reflet de soi-même dans l'œuvre, ce qui fait l'identité auteur-narrateur-personnage ou pacte autobiographique (Philippe Lejeune). C'est un reflet réflexif, la prise de conscience de soi-même, une autoréflexion, un retour examinateur (Morin, 2011), l'homme rapporté de son entourage qui construit une interprétation (Ortega y Gasset, 1930), l'autopoiesis de l'homme auto-référent (Maturana 2004), un processus interne d'auto-manutention et d'auto-génération (Varela 2000), un mouvement spéculaire voué à d'auto-réflexions à l'infini (Schaeffer, 2002), l'exégèse de la vie depuis elle-même (Baron, 2007).

La réflexivité autobiographique est donc la marque la plus importante de l'autobiographie rousseauienne dans *Les Confessions*. La définition de l'homme individuel consiste à raconter la vie d'un homme concret, à dimension personnelle, en montrant son existence authentique, transcendante pour ce qui est de son œuvre ; c'est le moi de Rousseau qui dit « cet homme, ce sera moi » ([1782] 1968 : 43). L'homme-valeur est donc à la base d'un nouvel humanisme à dimension existentielle et morale ; comme le dit Rousseau ([1782] 1968 : 43) : « Je sens mon cœur et je connais les

hommes ». Il y a une dimension morale-éthique par laquelle on pourrait établir deux voies pour construire un fondement métaphysique et moral: c'est la différence bien/mal et savoir qu'est-ce qu'il faut faire dans la vie, tandis que nous avons l'existence, d'après Rousseau ([1782] 1968 : 43) : « Voilà ce que j'ai fait, ce que j'ai pensé, ce que je fus ». C'est ainsi que l'on fait la découverte d'une démonstration de l'authenticité, de la vérité, où la voie existentielle et la voie morale se ressemblent : « J'ai dit le bien et le mal avec la même franchise ». L'homme de Rousseau fait la découverte du soi-même, de l'homme réfléchi qui est lui-même et qu'il voit représenté dans l'écriture de l'autobiographie. C'est alors que le texte autobiographique et réflexif devient une véritable médiation par laquelle l'auteur se comprend lui-même (Paul Ricoeur), se retrouve et se reconnaît dans cet homme venu de la fiction du texte et qui s'adresse, d'abord à l'auteur puis au lecteur, pour en faire une existence possible, différente, meilleure. En fin de compte ce sera le lecteur – après et ailleurs – qui fera l'opération réflexive et herméneutique, bien qu'il ne sera plus le même personnage que l'auteur. Mais le lecteur sera à nouveau cet homme recherché dans l'autobiographie, une espèce de *Lebenswelt* (Edmund Husserl) dans laquelle toute l'existence humaine sera réflexivement possible.

Marcel Proust, dans *À la recherche du temps perdu*, nous permet de souligner l'importance de la réflexivité autobiographique (autofictionnelle) par rapport aux autres types de réflexivité chez lui. Tout d'abord, le narrateur nous découvre la rétrospectivité de l'histoire narrative, dont l'ancrage spatial est la ville mythique de Combray : « C'est ainsi que, pendant longtemps, quand, réveillé la nuit, je me ressouvenais de Combray » (Proust, [1913] 1987 : 43). Sans oublier la recreation mythique – aussi – du rêve (la chambre, le lit) et de la figure œdipique de la mère : « Et au faîte, ma chambre à coucher avec le petit couloir à porte vitrée pour l'entrée de maman » (Proust, [1913] 1987 : 43). De même, l'expérience du plaisir associée à la découverte du souvenir devient une clé de l'existence quand elle n'est pas complètement réalisée ou qu'elle se substitue à l'écriture créative. Enfin, l'histoire du thé et de la madeleine – un topique littéraire par la suite –, c'est une figure de la mémoire et de la découverte de l'inconscient, devenue la pierre angulaire de la narrative proustienne :

Je portai à mes lèvres une cuillère du thé où j'avais laissé s'amollir un morceau de madeleine. Mais à l'instant même où la gorgée mêlée de miettes du gâteau toucha mon palais, je tressaillis, attentif à ce qui se passait d'extraordinaire en moi. Un plaisir délicieux m'avait envahi, isolé, sans la notion de sa cause. Il m'avait aussitôt rendu les vicissitudes de la vie indifférentes, ses désastres inoffensifs, sa brièveté illusoire, de la même façon qu'opère l'amour, en me remplissant d'une essence précieuse : ou plutôt cette essence n'était pas en moi, elle était moi (Proust, [1913] 1987 : 44).

L'*anamnesis* comporte ici la refaite d'un souvenir exceptionnel, mais aussi le récit d'un acte involontaire de la mémoire et de l'émotion, dont la découverte apprend au narrateur tout le système de fonctionnement de la narration. Alors tout ce que le narrateur raconte est devenu mémoire vivante dans la lecture, y compris le moi de l'auteur (réflexivité autobiographique), un moi central et solipsiste autour duquel tout gravite (Antoine Compagnon). En effet, chez Proust, l'*anamnesis* n'est pas seulement le souvenir gardé depuis longtemps, mais aussi l'action qui refait ou refonde les événements d'une façon volontaire ou involontaire. C'est ainsi que l'écriture (le texte, l'oeuvre) devient alors le lieu de la vie où le temps se construit avec ces signes représentant l'existence dans ce nouveau monde possible de l'autofiction.

La réflexivité autobiographique de Jean-Paul Sartre, dans *Les Mots*, comporte un véritable tour de force pour la littérature personnelle au XX^e siècle. D'une part, c'est l'expérience ou la perception existentielle de la mort : « La mort était mon vertige parce que je n'aimais pas vivre : c'est ce qui explique la terreur qu'elle m'inspirait. En l'identifiant à la gloire, j'en fis ma destination » (Sartre, [1964] 1980 : 162). Et d'autre part, c'est la recreation de sa naissance dans le contexte d'une compréhension existentialiste : « Ma naissance m'apparut comme un mal nécessaire, comme une incarnation tout à fait provisoire qui préparait ma transfiguration : pour renaître il fallait écrire » (Sartre, [1964] 1980 : 163). L'auteur manifeste qu'il n'aime pas vivre car ce qu'il aime vraiment, c'est lire et écrire (voir la réflexivité métalittéraire de Sartre). Ce serait comme une vie dans les mots (le titre du livre), ce qui veut dire aussi respirer, manger et dormir (dont il ne parle pas), mais avant tout vivre l'aventure de la littérature, qu'il considère la seule aventure-existence possible, la meilleure façon d'être-dans-le-monde (le *Dasein* de Martin Heidegger) : « C'est dans les livres que j'ai rencontré l'univers : assimilé, classé, étiqueté, pensé, redoutable encore ; et j'ai confondu le désordre de mes expériences livresques avec le cours hasardeux des événements réels » (Sartre, [1964] 1980 : 46). Pour quelqu'un qui écrit son autobiographie après avoir vécu tout le temps dans la littérature, le problème se pose d'une façon différente, c'est l'autocréation, se donner l'existence depuis le texte lui-même : « Je ne cesse de me créer ; je suis le donateur et la donation » (Sartre, [1964] 1980 : 30).

Dans *Doctor Pasavento*, Enrique Vila-Matas construit un récit autobiographique et réflexif rapporté du monde littéraire personnel de l'auteur. C'est par exemple la référence à son ami Bernardo Atxaga, une grande amitié, qui sert de point de repère pour raconter la vie de l'écrivain du point de vue de l'auteur lui-même. C'est donc une autofiction ou une fiction du moi associée à Atxaga par la suite : « Imaginé de pronto que yo subía al tren en la estación de Atocha de Madrid porque había quedado esa tarde en Sevilla con Bernardo Atxaga » (Vila-Matas, 2005 : 14). Mais le récit fait un pli avec la vie d'Atxaga et, en même temps, de Pasavento et de la tour au château de Montaigne : « No lo veía desde hacía cuatro años, desde que se había encerrado a escribir en su casa de Zalduondo y casi había desaparecido como el

dottore Pasavento en lo alto de la torre de Montaigne» (Vila-Matas, 2005: 14). Pour ce qui est de ce registre autobiographique, l'écrivain devenu narrateur devient aussi personnage (le pacte autobiographique) pour rapporter son monde intérieur à côté du monde littéraire référé par le code métalittéraire. C'est donc la rencontre de l'intérieur et l'extérieur dans un seul lieu personnel et narratif : l'identité littéraire de l'auteur est devenue cette fois une histoire (autofiction), une mise en récit de la vie d'une personne à dimension esthétique et littéraire. Chez Vila-Matas, nous avons parfois l'impression d'une histoire racontée par les personnages, ce qui est bien une transformation du système de représentation du récit: le pacte autobiographique, modelé par le code métalittéraire, joue sur les composants du système (auteur-narrateur-personnage) et déplace le protagonisme de la narration à volonté (superposition narrative).

3.2. La réflexivité métalittéraire

Dans la réflexivité métalittéraire, l'œuvre est elle-même et sa réflexion, soit thématique (auteur, monde littéraire, références), soit structurale (système de composition). Cette réflexion fait partie de l'œuvre avec le reste des matériaux composant l'œuvre elle-même et elle fait un tout avec eux, c'est un retour autocritique (Morin, 2011), l'acte qu'inverse la direction vers l'objet de l'œuvre (Ferrater, 1991), la réflexivité qui se prend elle-même pour objet (Duméry, 1959), une référence aux éléments du système (Luhmann, 1984), l'autotéléologie de l'œuvre d'art qui a sa finalité en elle-même (Schaeffer, 2002), l'ironie comme médiation ou retourner aux règles constitutives (Schaeffer, 2002), une lecture interne de l'œuvre (Baron, 2002), l'œuvre se désignant elle-même (Baron, 2002), la métafiction comme forme de réflexion par laquelle le réel se construit (Sermain, 2002).

À côté de la réflexivité autobiographique, la réflexivité métalittéraire de Jean-Jacques Rousseau, dans *Les Confessions*, ajoute un composant principal par rapport à la compréhension-interprétation de son chef-d'œuvre pendant le processus lui-même de son écriture : « Je viendrai, ce livre à la main, me présenter devant le souverain juge » (Rousseau, [1782] 1968 : 43). C'est donc maintenant l'œuvre elle-même qui devient le centre du récit, et ce pourquoi l'auteur voudrait souligner la transcendance morale de sa création. Une fois qu'elle a été transcendentalisée par son écriture et sa diffusion, l'œuvre fait une interaction avec elle-même, avec ce qu'elle a dans elle-même, et alors elle nous pose la question de la réflexivité métalittéraire. Cette fois, l'œuvre s'adresse à elle-même et non seulement à une vision externe, elle découvre son origine et son rôle du point de vue de l'écrivain, lorsque celui-ci construit le bâtiment de son écriture. Cette vision du dedans, lorsque par exemple Rousseau prend son livre à la main pour l'apporter au monde, permet de construire le récit de l'œuvre dont le référant est l'œuvre elle-même et non plus les événements de son argument. Mais il y a chez Rousseau l'idée de la morale implicite de l'écriture réflexive métalittéraire : pour Rousseau l'œuvre est une confession, le récit d'une vie plus ou moins

originale et, en même temps, le sens transcendant qu'il transmet en donnant l'œuvre au lecteur pour qu'il réalise une interprétation. Il donne sa vie, mais il donne aussi son livre ; il parle de sa vie, mais il parle aussi de ce livre qu'il est en train d'écrire ; c'est donner l'existence et aussi l'écriture de cette existence. Cet acte herméneutique de la manœuvre métalittéraire est d'ailleurs une valeur morale fondamentale.

Pour ce qui est de la réflexivité métalittéraire de Marcel Proust, dans *À la recherche du temps perdu*, l'effet métalittéraire comporte d'abord la réflexion sur l'expérience personnelle du sujet, représentée dans le texte à côté du reste de l'histoire : « À vrai dire, j'aurais pu répondre à qui m'eût interrogé que Combray comprenait encore autre chose et existait à d'autres heures » (Proust, [1913] 1987 : 43). Mais il s'agit aussi d'un commentaire sur la mémoire reprenant la vie passée (réflexion, critique) : « Il est ainsi de notre passé. C'est peine perdue que nous cherchions à l'évoquer, tous les efforts de notre intelligence sont inutiles » (Proust, [1913] 1987 : 44). La métalittérarité comporte aussi un autre commentaire sur son expérience (réflexion, critique) du thé et de la madeleine, rapporté de l'écriture du souvenir, soit une espèce de commentaire l'œuvre se faisant : « Chercher ? pas seulement : créer. Il est en face de quelque chose qui n'est pas encore et que seul il peut réaliser, puis faire entrer dans sa lumière » (Proust, [1913] 1987 : 45). De ce point de vue, le livre de Proust peut être considéré l'avènement d'un écrivain, les lieux où se fait l'action métalittéraire référant la construction du *roman total* (Jean-Yves Debreuille). De l'autre côté de ce grand roman, dans le dernier livre de la *Recherche* Proust s'attaque réflexivement à la mise en évidence de son projet littéraire et à la découverte de l'écrivain qui est lui-même, dont il nous présente le portrait idéal :

Cet écrivain, qui d'ailleurs pour chaque caractère en ferait apparaître les faces opposées pour montrer son volume, devrait préparer son livre minutieusement, avec de perpétuels regroupements de forces, comme une offensive, le supporter comme une fatigue, l'accepter comme une règle, le construire comme une église, le suivre comme un régime, le vaincre comme un obstacle, le conquérir comme une amitié, le suralimenter comme un enfant, le créer comme un monde sans laisser de côté ces mystères qui n'ont probablement leur explication que dans d'autres mondes et dont le pressentiment est ce qui nous émeut le plus dans la vie et dans l'art (Proust, [1913] 1987 : 423).

Alors l'œuvre de la *Recherche* s'adresse à elle-même pour déceler, par exemple, son auteur et son rôle dans la littérature, soit un apprentissage des signes (Gilles Deleuze), et elle raconte alors ce à quoi consiste le projet du livre qui a occupé la vie presque entière de l'écrivain.

La dimension métalittéraire de la réflexivité chez Jean-Paul Sartre permet cette fois de montrer le jeu d'une grande métaphore concernant l'écriture, présentée

comme une réflexion critique de son existence sous la forme du littéraire dans *Les mots* : « Moi : vingt-cinq tomes, dix-huit mille pages de texte, trois cents gravures dont le portrait de l'auteur. Mes os sont de cuir et de carton, ma chair parcheminée sent la colle et le champignon, à travers soixante kilos de papier je me carre, tout à l'aise » (Sartre, [1964] 1980 : 164). L'auteur autobiographié devient un livre, comme le livre lui-même qu'il est en train d'écrire : voici le pli du métalittéraire et l'expression d'une dimension ajoutée au discours autobiographique. Comme Sartre existe et habite à l'intérieur de l'écriture et de la littérature (une réflexion existentielle), le récit autobiographique racontant ce mode de vie raconte aussi la référence au monde livresque (une réflexion métalittéraire). Les deux parties de ce livre autobiographique s'intitulent respectivement 'Lire' et 'Écrire', comme si c'étaient les deux seules activités de l'écrivain dans sa vie. C'est ainsi que l'existence est toujours rapportée de l'écriture-lecture, les deux actions construisant vraiment l'existence de l'auteur : le pli de la réflexivité devient donc ici métalittéraire car sa référence est l'écriture elle-même. Alors, par rapport à la mort (la fin de l'existence humaine), l'écriture est considérée une 'résurrection' et le livre s'intitule 'les mots' et non pas 'la vie'. La réflexivité métalittéraire de Sartre dans ce récit autobiographique est basée sur l'événement grammatologique qui a marqué la vie de l'auteur : lire et écrire. Toute l'existence de l'homme a été comme absorbée par ces actions rapportées de l'écriture et des livres.

Un exercice gigantesque de métalepse lectoriale est au centre de la réflexivité métalittéraire d'Italo Calvino dans *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, étant donné que le lecteur en devient un personnage et le protagoniste absolu du roman. Cet exercice métalittéraire provoque la construction d'une structure en abyme au niveau structural et le thème en est la lecture du roman lui-même et les histoires qui y sont associées : « Stai per cominciare a leggere il nuovo romanzo *Se una notte d'inverno un viaggiatore* di Italo Calvino. Rilassati. Raccogliti. Allontana da te ogni altro pensiero » (Calvino, 1979 : 9). Ce n'est pas par hasard que Calvino est conscient du jeu de la réflexivité parce qu'il dit : « Speculare, riflettere; ogni attività del pensiero mi rimanda aglimate specchi. [...] Sarà forse per questo che io per pensare ho bisogno di specchi: non so concentrarmi se non in presenza d'immagini riflesse, come se la mia anima avesse bisogno d'un modello da imitare ogni volta che vuol mettere in atto la sua virtù speculativa » (1979: 157). Bien que le jeu compositif de la métalepse relève d'une grande modernité, il peut être reporté aussi dans un roman comme *Niebla* (1914) de Miguel de Unamuno (une métalepse actantielle). Dans le roman de Calvino, l'effet réflexif métalittéraire concernant le lecteur conditionne surtout l'histoire racontée, c'est-à-dire qu'il devient le moteur du récit au niveau de l'imagination, soit le problème de la trame dans la théorie de la narrativité (Paul Ricoeur). C'est ainsi que le lecteur perçoit que sa lecture est devenue l'histoire elle-même du récit qu'il est en train de lire : l'histoire en est donc son histoire et le protagoniste en est lui-même. La conséquence immédiate de cette transposition, c'est que la réflexivité obtenue montre

le mécanisme du récit au niveau de la lecture. Mais il y a une autre conséquence ajoutée: cette lecture devient une espèce de métalecture (réflexivité métalectorale) où le lecteur lit en même temps l'histoire du roman et la référence à sa lecture, lorsqu'il est précisément en train de lire, par exemple: «Lettrice, ora sei letta» (1979 : 151). Comme le roman raconte l'histoire du lecteur en lisant son livre, il y a aussi la référence à la réflexivité rapportée de la grammatologie (l'écriture et les livres), un thème très proche aux pratiques métalittéraires, soit dans le registre thématique, soit dans le registre structural.

Dans *Soldados de Salamina*, de Javier Cercas, l'écrivain vient de finir l'écriture d'un autre roman, intitulé aussi *Soldados de Salamina*, ce qui devient une histoire racontée dans le roman lui-même, y compris son argument :

Terminé de escribir *Soldados de Salamina* mucho antes de que concluyera el permiso que me habían concedido en el periódico. [...] Éste consistía en escribir una suerte de biografía de Sánchez Mazas que, centrándose en un episodio en apariencia anecdótico pero acaso esencial de su vida [...] propusiera una interpretación del personaje y, por extensión, de la naturaleza del falangismo (Cercas, 2001 : 141).

Mais il y a aussi une critique du processus de l'écriture de ce roman-là (l'autre) et ses conséquences :

A la segunda relectura la euforia se trocó en decepción : el libro no era malo, sino insuficiente, como un mecanismo completo pero incapaz de desempeñar la función para la que había sido ideado porque le falta una pieza. Corregí a fondo el libro, reescribí el principio y el final, reescribí varios episodios, otros los cambié de lugar. La pieza, sin embargo, no aparecía; el libro seguía estando cojo (Cercas, 2001: 142).

La pratique métalittéraire de Cercas dans ce roman est tellement intense et profonde qu'elle devient une espèce de philosophie réflexive du littéraire : le livre ne saurait plus exister sans les plis de la narration, un exemple paradigmatique du procédé de la mise-en-abyme (Lucien Dällenbach), un jeu de miroirs, une forme de poupée russe, un artifice scriptural et narratif qui relève de l'enchevêtrement aussi que de l'ironie pour faire avancer un récit tout à fait réussi. Le code métalittéraire est ici basé sur les renvois réflexifs et spéculaires – parfois complexes – de l'autoréférence (un récit devient l'écho d'un autre récit qui est comme lui-même) et du dédoublement (le même récit est présenté-narré plusieurs fois d'une façon apparemment différente), une expérimentation et un projet parallèle à celui d'André Gide dans *Les faux monnayeurs* (1925). C'est ainsi que la structure narrative traditionnelle a été dépassée par une structure formelle révolutionnaire, combinatoire, provoquant un jeu du sens basé sur des déplacements du contenu au niveau paradigmatique, et dont la signification

deviendrait parfois instable, douteuse. Et ce sera donc au lecteur de s'engager fermement dans la fonction de la construction du sens. Cette pratique réflexive métalittéraire de Cercas tient compte bien sûr des structures internes de la composition narrative, où les histoires sont organisées à partir des manœuvres de refiguration narrative organique (*triple mimesis* de Paul Ricoeur), et non plus seulement des références externes du contenu.

De même, Enrique Vila-Matas s'attaque, dans *Doctor Pasavento*, à une radicale réflexivité métalittéraire. D'une part, il y a la référence à la tour du château de Montaigne, près de Bordeaux, où l'auteur des *Essais* a pris sa retraite du monde et s'est mis à lire et à écrire, et aussi la référence à Pasavento dans la tour de Montaigne elle-même: «Unas semanas después, soñé que alguien a quien llamaban *dottore Pasavento* había desaparecido, en lo alto de la torre de Montaigne, cerca de Burdeos, sin dejar rastro, ni una sola huella » (Vila-Matas, 2005 : 13). Et d'autre part, il y a aussi la référence aux écrivains cités dans ses textes, y compris la dimension intertextuelle : « Pensé en lo mucho que los escritores aparecían en mi vida, en mis sueños, en mis textos » (Vila-Matas, 2005 : 13). Le registre métalittéraire devient le moteur de la fiction narrative lorsque le narrateur fait la découverte et raconte l'autre monde possible de la fiction, une *hétérocosmique* (Lubomir Dolezel) : les histoires rapportées du processus lui-même de la créativité et de ce réseau personnel (métalittéraire-autobiographique) de l'écrivain dit le monde ou la société littéraire, le système des maisons d'édition et les rencontres auparavant secrètes des écrivains.

3.3. La réflexivité intertextuelle

La réflexivité intertextuelle concerne le réseau de relations possibles entre toutes les œuvres littéraires, de toutes les cultures, langues, pays, à toutes les époques. Le lecteur découvre alors ces relations (historiques, thématiques, génériques, structurales ou d'autres) entre les œuvres différentes, même dans le cas où il n'existait pas avant d'autre relation préétablie (voyages, correspondance, source, influence, mode, etc.). Il s'agit de la polygénèse : malgré leur distance spatiale et temporelle, plusieurs œuvres partagent des éléments rapportés. Et aussi de la tradition : n'importe quelle œuvre peut être alors rapportée d'une autre. La réflexivité intertextuelle relève de la *Weltliteratur*, de l'interculturalité, et montre la qualité de toute l'humanité d'être réflexive (Iglesias Fueyo, 2011), le retour critique du sujet vers ses propres opérations (Vandenbergh, 2006), la référence aux éléments du système littéraire d'après une dialectique macrotexte/microtexte (Luhmann, 1984), la productivité du texte littéraire (Barthes 1980), la double réalité apparente/cachée du texte littéraire réflexif (Schaeffer 2002), les conditions de possibilité de la littérature auto-fondatrice (Schaeffer 2002), l'ironie permettant des déviations créatives (Schaeffer, 2002).

L'intertextualité réflexive dans le texte de *À la recherche du temps perdu*, de Marcel Proust, concerne par exemple le récit de la légende celtique de la transmigration des âmes, un microtexte (allusion) faisant partie du texte proustien :

Tout cela était en réalité mort pour moi. Mort à jamais ? C'était possible. Il y a beaucoup de hasard en tout ceci, et un second hasard, celui de notre mort, souvent ne nous permet pas d'attendre longtemps les faveurs du premier. Je trouve très raisonnable la croyance celtique que les âmes de ceux que nous avons perdus sont captivés dans quelque être, dans une bête, un végétal, une chose inanimée, perdues en effet pour nous jusqu'au jour, qui pour beaucoup ne vient jamais, où nous nous trouvons passer près de l'arbre, entrer en possession de l'objet qui est leur prison. Alors elles tressaillent, nous appellent, et sitôt que nous les avons reconnues, l'enchantement est brisé. Délivrées par nous, elles ont vaincu la mort et reviennent vivre avec nous (Proust, [1913] 1987 : 43-44).

Cette référence intertextuelle à une légende constitue vraiment un transfert culturel par lequel Proust introduit dans son récit l'autre récit d'une croyance religieuse, à double code : d'une part, le récit lui-même s'accrochant au récit de la *Recherche* pour expliciter le thème de la mort, qui est sans doute de l'intérêt du narrateur ; et d'autre part, le fait que le narrateur et implicitement l'auteur pensent que cette croyance est 'raisonnable', qu'elle soit possible, faisable, captivante. C'est ainsi que cette allusion obtient une double dimension intertextuelle et épistémocritique.

L'œuvre de Michel Tournier, *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, relève d'une intertextualité soulignée, étant donné que ce roman est une réécriture de l'histoire de *Robinson Crusoe* (1719) de Daniel Defoe. Il s'agit d'une réécriture transformationnelle concernant le livre entier : « En ouvrant les yeux, Robinson vit d'abord un visage noir penché sur lui. Vendredi lui soutenait la tête de la main gauche et tentait de lui faire boire de l'eau fraîche dans le creux de sa main droite » (Tournier, 1967 : 195). La lecture intertextuelle (culturelle, herméneutique) se produit aussi bien sur le plan textuel (texte/texte) que sur le plan littéraire (œuvre/œuvre), puisque le lecteur est capable de découvrir ou même de déconstruire la manœuvre de la réécriture ou écriture transformationnelle (relecture, interprétation) opérée par Tournier par rapport à Defoe. Dans ce cas, l'intertexte de Tournier est bien sûr associé au mythe de Robinson, une ligne thématologique qui a été le thème de beaucoup d'ouvrages depuis le début du XVIII^e siècle à nos jours. L'idée d'un intertexte transformateur va de pair ici avec la polygenèse, soit la possibilité de raconter des histoires qui se rapportent réflexivement les unes des autres : l'originalité devient alors relative, mais il est pourtant possible d'associer ces histoires autour d'une ligne thématique permettant d'obtenir du sens. Autrement dit, si l'on reconnaît sans problème l'histoire originale de Defoe dans le roman de Tournier, il faut bien souligner le système de déviations par lequel Tournier arrive à faire un roman nouveau, original et même surprenant : lorsque le lecteur lit *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, il met son texte en rapport réflexif avec celui de Defoe (qu'il connaissait auparavant) et alors il admire avant tout

les grandes différences constituant le récit de Tournier. L'essentiel du réseau intertextuel et réflexif viendra donc de ce carrefour du sens où le lecteur retrouve les significations croisées de deux livres.

Georges Perec a réalisé, tout le long de sa production littéraire, de nombreuses opérations intertextuelles, dont *La vie mode d'emploi* constitue sans doute le meilleur exemple et la culmination de son écriture. Il s'agit, dans ce cas, d'une intertextualité dont la réflexivité montre un plagiat littéraire ou réécriture transformationnelle d'un récit de Franz Kafka, intitulé *Trapezenkünstler* (1924 circa), faisant partie du récit de la vie de Rémi Rorschach (chapitre XIII, Rorschach 1) :

Mais en grandissant le trapéziste devenait de plus en plus exigeant. Poussé d'abord par la seule ambition de se perfectionner, puis par une habitude devenue tyrannique, il avait organisé sa vie de telle sorte qu'il pût rester sur son trapèze nuit et jour aussi longtemps qu'il travaillait dans le même établissement (Perec, 1978 : 71).

Le texte de Perec est différent du texte de Kafka, mais l'histoire en est presque la même. Il s'agit, en tout cas, d'un plagiat défini comme une réécriture transformationnelle, c'est-à-dire qu'en racontant plus que moins la même histoire, la forme du texte, son style, son sémantisme, sa syntaxe ou son contexte sont différents. La manœuvre intertextuelle de Perec fait partie de son système d'écriture, lié profondément à son imagination et à la représentation du monde. L'ensemble des contraintes oulipiennes (puzzle, bâtiment, bicarré latin orthogonal d'ordre 10, pseudoquinine, polygraphie du cavalier) organisent la place et le rôle de chaque personnage, objet ou action à l'intérieur du roman, y compris les citations, allusions et références aux livres et objets qui étaient la passion de l'auteur. L'intertexte perecquien devient ainsi un réseau interculturel où *La vie mode d'emploi* s'inscrit à côté de tous les textes littéraires de la *Weltliteratur* (littérarité intertextuelle), mais il relève aussi d'une organisation de la représentation où Perec a voulu construire un monde possible de la fiction qui était son monde personnel et sa vision originale de la réalité. Le titre du roman fait allusion alors à ce mode d'emploi de la vie, c'est-à-dire la façon d'agir dans un monde devenu complexe, difficile, comme Perec l'avait bien montré dans son premier roman, *Les choses* (1965). L'intertextualité perecquienne montre bien alors le fonctionnement du métier de l'écrivain : l'auteur était un *scriptor* avant la lettre, avant que le lecteur (toujours *scriptor* par excellence) commence à jouer ce même rôle à l'intérieur du jeu des contraintes de l'écriture-lecture.

C'est de ce côté aussi qu'Andrés Trapiello, dans *Al morir don Quijote*, a montré une réflexivité intertextuelle avec la réécriture transformationnelle du chef-d'œuvre de Cervantès. Le récit commence avec la mort de Don Quichotte, la fin du roman de Cervantès justement, ce qui fait une réécriture parfaite par rapport au roman de *Don Quijote* : « El ama, que había ido a la cocina a preparar unos gazpachos,

oyó aquel hondísimo suspiro, dejó las sartenes y corrió alarmada a donde estaban todos. Se abrazó a la sobrina y rompió en un penoso llanto» (Trapiello, 2015 : 13). Puis le texte continue par la suite une fiction dont l'argument constitue une histoire tout à fait nouvelle, mais dont on peut apprécier le rapport intertextuel quichottien au niveau thématique. Les personnages sont les mêmes que ceux du récit de Cervantès : la nièce Antonia, la duègne, le bachelier Carrasco, le secrétaire Alonso de Mal, le barbier ; mais le récit est différent, il est nouveau, c'est la suite de l'autre roman, après la deuxième partie de *Don Quijote* d'Avellaneda (un roman que Cervantès n'avait pas écrit) et de la deuxième partie de *Don Quijote* de Cervantès lui-même. Le style et la langue du XVII^e siècle sont presque les mêmes, ce qui est une réussite extraordinaire de la part de Trapiello (2015 : 14) : « Lo que confesó don Quijote a don Pedro sí que no podrá saberlo nadie, porque todo lo enterró el secreto del sacramento ». La réécriture narrative de Trapiello prenant comme texte-souche l'œuvre universelle de Cervantès devient ici un pari créatif multidirectionnel : d'abord intertextuel (hypotexte/hipertexte), puis métalittéraire (illustration du roman de Cervantès), et même autobiographique (vocation hispaniste de Trapiello). Voici donc un exemple de l'effet synthétique de la réflexivité, relevant d'une tendance homologatrice de tous les registres différents de sa typologie. Le prolongement narratif du roman de Cervantès constitue un événement extraordinaire de la réécriture transformationnelle, qui est à la base des pratiques scripturales de tous les lecteurs devenus écrivains par la suite. Ce mécanisme reproducteur-créateur du littéraire obtient ici la forme d'un palimpseste superposé/continu car il est en même temps un effet parodique et un récit original. Par le moyen de cette manoeuvre intertextuelle, de la réécriture transformationnelle à double jeu, citée ci-dessus, Trapiello provoque la suite de la modernité de Cervantès, une néomodernité humaniste et littéraire relevant du chef-d'œuvre du Siècle d'Or espagnol. Et elle va de pair avec la reprise de la langue espagnole du XVII^e siècle, la date à laquelle Cervantès a re-inventé la langue littéraire de la littérature espagnole : Trapiello démontre que cette langue n'est pas du tout morte ou obsolète, mais qu'elle peut encore devenir le moyen d'expression d'une œuvre de fiction littéraire actuelle, au XXI^e siècle. Lorsque le lecteur entre dans l'œuvre de Trapiello, c'est alors qu'il n'était jamais sorti de l'œuvre de Cervantès : *Don Quijote* devient donc une narration infinie, qui continue à être écrite pendant des siècles, avec des œuvres racontant cette histoire réflexive/reflétée, dans un monde possible de la fiction toujours ouvert et disponible.

C'est enfin le texte d'Enrique Vila-Matas, dans *Doctor Pasavento*, qui contient de multiples références métalittéraires au monde littéraire de l'auteur et de l'œuvre au niveau thématique : « En el quiosco de revistas de la estación me compraba dos novelas de las que se hablaba mucho en aquellos días» (Vila-Matas, 2005 : 14). L'écriture de Vila-Matas n'est pas une productivité unidirectionnelle, mais un véritable réseau où il construit des récits à l'aide de multiples relations intertextuelles. Il s'agit donc

toujours de romans polyphoniques fabriqués en parallèle du système littéraire (des écrivains comme Atxaga, Lobo Antunes, Pynchon, etc.) et des personnages de fiction (Morante, Ingravallo, Walser), tous devenus en même temps des composants référents/référés de la fiction pour en faire un roman bien différent, et parfois éloigné des pratiques fictionnelles habituelles.

3.4. La réflexivité épistémocritique

La réflexivité épistémocritique, c'est le dispositif des connaissances transmises par l'œuvre ou générées dans l'œuvre. C'est la réflexivité de la pensée sur les savoirs, avant d'écrire l'œuvre (transmission) et dans l'acte de la lecture, où le lecteur fait l'apport de ses connaissances (génération). Lire est, avant toute autre chose, un acte de connaissance. Il s'agit de l'interaction des connaissances à double niveau : d'abord, le transfert au lecteur de la connaissance accumulée par l'auteur et rapportée de plusieurs savoirs ; et puis, la lecture, la possibilité de donner au lecteur des éléments pour qu'il construise des connaissances par lui-même, en les rapportant des savoirs reçus, sans oublier l'interaction de ces savoirs et les connaissances du lecteur lui-même qui font chez lui un ensemble épistémologique nouveau et augmenté. Ce type de réflexivité est rapporté de la pensée autoexaminatrice et autocritique (Morin, 2011), des opérations cognoscitives de la créativité littéraire (Ricœur, 2000), du fait que la conscience est toujours connaissance de la conscience (Mounier, 1946), des images renvoyées par des sujets connaissant à d'autres sujets connaissant (Bourdieu, 2001), du fait que la critique est le miroir de l'œuvre (Schaeffer, 2002).

La réflexivité épistémocritique peut se présenter simultanément à côté d'autres niveaux de réflexivité, par exemple dans *À la recherche du temps perdu* de Marcel Proust. D'un côté, c'est le récit lui-même de la tradition celtique cité ci-dessus devient au niveau épistémocritique l'apport d'un savoir, une tradition de la civilisation européenne, et comme elle est dans le texte proustien, elle passe au lecteur dans la lecture et elle va rejoindre ses autres connaissances, ainsi que ses croyances religieuses le cas échéant. De l'autre côté, c'est la découverte de la mémoire involontaire dans le contexte général de la psychanalyse freudienne au début du XX^e siècle, y compris quelques idées apportées au lecteur : « Je pose la tasse et me tourne vers mon esprit. C'est à lui de trouver la vérité. Mais comment ? Grave incertitude, toutes les fois que l'esprit se sent dépassé par lui-même ; quand lui, le chercheur, est tout ensemble le pays obscur où il doit chercher et où tout son bagage ne lui sera de rien » (Proust, [1913] 1987 : 45). Mais il ne faut pas du tout laisser de côté la grande découverte – réflexive et épistémocritique – de Proust concernant son œuvre elle-même (intitulée *À la recherche du temps perdu*), devenue la grande affaire du récit proustien et de sa vision du monde humain : que l'espace n'est pas une catégorie autonome par rapport au temps (Jean-Yves Debreuille), que l'œuvre d'art constitue un lieu privilégié de connaissance permettant de découvrir la clé de l'existence de l'être humain de l'écrivain, pour qui l'œuvre devient ce temps passé-reconstruit dans l'écriture :

Il ne me semblait pas que j'aurais encore la force de maintenir longtemps attaché à moi ce passé qui descendait déjà si loin. Du moins, si elle m'était laissée assez longtemps pour accomplir mon œuvre, ne manquerais-je pas d'abord d'y décrire les hommes [...] comme occupant une place si considérable, à côté de celle si restreinte qui leur est réservée dans l'espace, une place au contraire prolongée sans mesure [...] dans le Temps (Proust, [1913] 1987 : 442).

Dans *Il nome della rosa*, d'Umberto Eco, la réflexivité épistémocritique relève des savoirs inscrits dans le texte. Pour commencer, il s'agit de la référence à la rhétorique et à la connaissance elle-même : « Perché io mi occupo di retorica, e leggo molti poeti pagani e so... o meglio credo che attraverso la loro parola si siano trasmesse anche verità naturaliter cristiane... Insomma, a quel punto, se ricordo bene, Venanzio parlò di altri libri e Jorge si arrabbiò molto » (Eco, 1980: 91). En plus, c'est la définition des livres à l'époque médiévale, puisqu'ils gardent bien sûr toutes les connaissances possibles : « stiamo cercando di capire cosa sia avvenuto tra uomini che vivono tra i libri, coi libri, dei libri » (1980: 91). Et enfin, il s'agit du commentaire sur le livre deuxième de la *Poétique* d'Aristote, le débat sur le rire et sa bonté ou méchanceté : « Venanzio disse che per quello che lui sapeva Aristotele aveva parlato del riso come cosa buona e strumento di verità » (1980: 91). Ce roman à thématique médiévale ne saurait donc laisser de montrer les savoirs de son époque. Si l'objectif de la narration était modélé ou conditionné par la spécialisation de l'auteur, toute une érudition provenant de la recherche universitaire du professeur Eco, il est vrai aussi que les autres registres du roman (polar, gothique) exigeaient une stratégie narrative concernant l'allusion à beaucoup de savoirs accumulés justement dans le lieu approprié, un monastère, qui était le dépôt et le moteur des connaissances au Moyen Âge. Le feu qui détruit la bibliothèque monacale à la fin du roman devient la représentation – objective malgré la fiction – du monde médiéval et de la religion catholique en Occident, une espèce de tableau (figure très chère à Eco) représentant l'ensemble de la société médiévale et son apport à l'évolution de l'humanité à une époque située au seuil de la modernité renaissante.

Javier Cercas, dans *Soldados de Salamina*, s'approche de la réflexivité épistémocritique du côté du processus d'apprentissage de l'écriture chez l'écrivain à portée épistémologique pure : « Un escritor no escribe nunca acerca de lo que conoce, sino precisamente de lo que ignora » (Cercas, 2001: 141-142). Ce qui relèverait d'une connaissance associée à la pratique de l'écriture et la littérature, pendant qu'elles se font justement. Alors, le savoir rapporté concrètement de l'écriture concerne deux dimensions réflexives épistémocritiques. D'une part, ce qui correspond à la grammatologie contient les possibilités de reproduire des mondes possibles – connus ou inconnus, mais toujours possibles – par le moyen des signes scripturaux à l'intérieur

d'une langue, une culture et un système sémiotique déterminé. La pratique grammatologique fait possible depuis des siècles l'expression elle-même de tous les savoirs, ce à quoi il faudrait ajouter maintenant le savoir de la grammatologie elle-même (représentation des fictions, dans ce cas, par le moyen des systèmes de signes scripturaux). Et d'autre part, le savoir de la création littéraire (imagination, composition, production, édition, diffusion), un autre pli ajouté la réflexivité grammatologique citée ci-dessus et à la réflexivité métalittéraire que Cercas dévoile au lecteur tout au long du récit et s'ajoutant au récit pour en faire une seule narration. Le savoir de la création artistique tient compte bien sûr de la théorie littéraire, une partie principale de la science littéraire aux niveaux métacritique et autobiocritique.

Pour finir, Enrique Vila-Matas, dans *Doctor Pasavento*, fait la description de son monde littéraire (personnel de l'auteur), un monde qui n'est pas connu normalement par le lecteur : « Hay una extraña sección minoritaria de escritores que tienen ángel y que son mucho más fascinantes que el resto de los mortales, pues son capaces de llevarte con asombrosa facilidad a otra realidad, a un mundo con un lenguaje distinto » (Vila-Matas, 2005 : 13-14). Comme l'oeuvre de Vila-Matas relève de plusieurs registres ou codes réflexifs, il est possible d'avoir une vision du dedans de la productivité, du système de représentation que l'écriture bâtit dans le texte pour provoquer un savoir chez le lecteur. C'est donc au lecteur à qui correspond d'obtenir ce savoir ou connaissance concernant le procédé de construction de l'oeuvre et de la littérature. En plus, le lecteur est appelé à connaître une nouvelle dimension de l'histoire littéraire telle qu'elle est en train de se faire depuis la vision interne de sa construction: dans ce cas, c'est une réflexion du lecteur qui s'ajoute effectivement au récit, un pli ajouté au pli lui-même du récit métalittéraire et une manoeuvre créative et expérimentale au niveau lectural.

4. Conclusions

La réflexivité est le résultat d'une pulsion innée de la créativité, une forme de recreation à l'intérieur de la création elle-même, pour compléter son action ou aller au-delà de la création première. C'est que le créateur humain ne peut pas s'empêcher de laisser une trace de sa personne et de son action créatrice dans l'oeuvre, car il a besoin bien sûr d'une transcendance projetée plus loin de sa personne ou vers les autres. C'est une tendance commune dans toutes les oeuvres humaines : littéraires, artistiques, philosophiques, scientifiques et même technologiques. Mais le mécanisme qui permettra de réaliser la réflexivité peut changer le cas échéant, soit pour l'auteur, soit pour l'oeuvre. Notre recherche démontre que les formes et les thèmes de la réflexivité vont se configurer d'une façon différente par rapport à la création première, et par conséquent, que le sens transcendant obtenu par le jeu réflexif produit des interprétations différentes et/ou nouvelles.

En ce qui concerne les formes, la réflexivité comporte un système de compo-

tion moderne, avant-gardiste ; l'exploration des relations intertextuelles littéraires ; le phénomène de la polygénèse ou l' 'accord' planétaire de la création ; la tradition devenue référent des actes créatifs ; et une espèce d'architecture lectrice qui se fait comme un processus de construction du côté de la réception. Et en ce qui concerne les thèmes, elle comporte aussi l'écriture personnelle ou la trace de l'écrivain, dimension principale de l'action créatrice ; un rôle fondamental de l'existence humaine concrète ; la conscience de soi comme autoréflexion ; la connaissance de soi et les connaissances obtenues et construites pendant le processus de lecture, une espèce d'*autognosis* littéraire ; et la représentation du monde littéraire, caché au lecteur auparavant.

Pour ce qui est des interprétations et, plus concrètement, du point de vue d'une compréhension ontologique du texte et de l'œuvre, la réflexivité démontre la présence du sujet créateur faisant partie de l'œuvre elle-même, soit l'auteur, soit le lecteur ; par conséquent, il y a une rehumanisation du processus et du produit final de l'œuvre, de l'écriture et de la lecture ; le pari sur la relation de l'homme et du monde a été renforcée ; il y a une reconstruction représentée du processus créatif en tant qu'action humaine ; ainsi qu'une phénoménologie créative dévoilant la merveilleuse relation du sujet et de l'objet pendant le processus de construction de l'œuvre.

Ceci dit, l'homme réflexif, c'est un homme qui se reflète soi-même ou qui se voit lui-même réfléchi dans son acte de réflexion, qui pense et, en pensant, raconte ce qu'il est en train de penser, ou l'homme qui écrit et, en écrivant, raconte ce qu'il est en train d'écrire ou comment il fait pour l'écrire. Toutes ces expériences sont reflétées-réfléchies, décrites, racontées à côté et dans l'acte lui-même des autres histoires, y compris les manœuvres secrètes de la création, les références que le lecteur ne serait pas capable de découvrir tout seul par lui-même, et les connaissances déposées ou créées dans l'œuvre.

L'homme réflexif, c'est l'auteur et le lecteur qui vont au-delà de l'écriture et de la lecture et qui, moyennant la réflexivité, explorent un territoire nouveau de l'imagination et de la création ; y compris la dimension humaniste qui s'ajoute à ces processus, puisque l'être humain devient toujours le protagoniste – auparavant implicite, désormais explicite – de l'action créative réflexive.

L'homme réflexif, c'est de même le créateur littéraire capable de manipuler les outils de la réflexivité, qui construit l'œuvre – un texte – où l'on peut observer le fonctionnement de la réflexivité : un mécanisme différent de la représentation artistique, une forme nouvelle – moderne, contemporaine – d'exécuter ou de construire l'œuvre, un principe nouveau de l'humanisme où le créateur voudrait mettre aussi en évidence son rapport avec les œuvres et les autres artistes, où il serait exposé lui-même faisant partie de l'œuvre, dans un acte de rehumanisation qui voudrait d'ailleurs souligner la source humaine de la création.

La réflexivité, telle qu'elle a été exposée dans ce travail, n'est donc pas une

opération postmoderne comportant l'évacuation ou le déplacement du sujet humain, pour obtenir des effets comme la déconstruction de la réalité, la crise de la relation homme-monde, le pouvoir des réseaux d'objets produisant plus ou moins du sens, ou la décomposition des structures du sens déjà établies. Par contre, comme il s'agit d'une manœuvre de rehumanisation faisant partie – implicitement – de l'acte créatif, la réflexivité devient la démonstration – désormais explicite – d'un engagement du sujet humain dans les processus de création et l'évidence de la voie humanistique d'une nouvelle esthétique.

Notre travail démontre que depuis la fin du XX^e siècle et surtout au début de notre XXI^e siècle s'est affermie la production des œuvres réflexives et, plus concrètement, autobiographiques, un genre spécifique et sans doute principal de la réflexivité en littérature. Ces œuvres autobiographiques, et autofictionnelles, montrent bien la vie de l'homme qui se rend compte du moi, en rentrant à l'intérieur de soi-même, où il se retrouve lui-même et rencontre la vérité de son être. Il s'agit d'un acte d'autoconscience face au doute de l'existence (l'angoisse). D'une certaine façon, notre modernité reproduit ce phénomène comme à l'époque de la modernité philosophique et scientifique au XVII^e siècle, lorsque René Descartes fait la découverte de la pensée dans l'être-pour-soi. Alors, c'est la conscience qui est à l'origine de l'idéalisme philosophique encore vivant de nos jours. José Ortega y Gasset, dans *¿Qué es filosofía?*, le montre bien en disant : «La conciencia es reflexividad» ([1929] 1995 : 164). Cette conscience, c'est une faculté permettant de connaître l'intimité personnelle de l'homme (humanisme réflexif), la subjectivité, le moi véritable du sujet (et peut-être le conflit avec l'*ego*), mais aussi la pensée elle-même par elle-même et dans elle-même (l'idéalisme) après avoir avancé pendant des siècles grâce au doute.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BARON, Christine (2002) : « La question de l'autoréférence : tentative d'interprétation symbolique et idéologique », in J. Bessière, M. Schmeling (dirs.), *Littérature, modernité, réflexivité*. Paris, Honoré Champion, 43-58.
- BARON, Christine (2007) : « Réflexivité et définition du fait littéraire ». *Fabula. Atelier de théorie littéraire* [<http://www.fabula.org/atelier.php>].
- BARTHES, Roland (1980) : « Théorie du texte », in *Encyclopaedia Universalis*. Paris, Encyclopaedia Universalis France, XV, 1013-1017.
- BESSIÈRE, Jean (2002) : « Le pas au-delà de la réflexivité ou les raisons d'être de la réflexivité littéraire », in J. Bessière, M. Schmeling (dirs.), *Littérature, modernité, réflexivité*. Paris, Honoré Champion, 191-215.
- BOURDIEU, Pierre (2001) : *Science de la science et réflexivité*. Paris, Raisons d'agir.

- CALVINO, Italo (1979): *Se una note d'inverno un viaggiatore*. Torino, Einaudi.
- CERCAS, Javier (2001): *Soldados de Salamina*. Barcelona, Tusquets.
- DUMÉRY, Henri (1959) : *La foi n'est pas un cri*. Paris, Casterman.
- ECO, Umberto (1980): *Il nome della rosa*. Milano, Fabbri-Bompiani, Sonzogno, Etas S.p.A.
- FERRATER, José (1991): *Diccionario de Filosofía*. Barcelona, Círculo de lectores.
- IGLESIAS FUEYO, Carlos (2011): *El nacimiento de las ciencias filológicas*. Oviedo, Eikasía.
- LUHMANN, Niklas (1984): *Sistemas sociales*. Barcelona, Anthropos.
- MATURANA, Humberto et Francisco VARELA (2004): *De máquinas y seres vivos. Auto-poiesis: la organización de lo vivo*. Buenos Aires, Lumen.
- MORIN, Edgar (2011) : *La voie*. Paris, Fayard.
- MOUNIER, Emmanuel (1946) : *Traité du caractère*. Paris, Seuil.
- NABERT, Jean (1957) : « La philosophie réflexive », in *L'Encyclopédie française*. Paris, Larousse, XIX, 19.
- ORTEGA Y GASSET, José (1995 [1929]) : *¿Qué es la filosofía?* Madrid, Espasa-Calpe.
- ORTEGA Y GASSET, José (2010 [1930]): *Misión de la universidad*. Madrid, Alianza.
- PEREC, Georges (1978) : *La vie mode d'emploi*. Paris, Livre de Poche.
- PROUST, Marcel (1987 [1913]) : *À la recherche du temps perdu*. Paris, Gallimard.
- RICŒUR, Paul (2000): « Narrativité, phénoménologie y herméneutica ». *Anàlisi*, 25, 189-207.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques (1968 [1782]) : *Les Confessions*. Paris, GF Flammarion.
- SARTRE, Jean-Paul (1980 [1964]) : *Les Mots*. Paris, Gallimard.
- SCHAEFFER, Jean-Marie (2002) : « Esthétique spéculative et hypothèses sur la réflexivité en art », in J. Bessière, M. Schmeling (dirs.), *Littérature, modernité, réflexivité*. Paris, Honoré Champion, 15-27.
- SERMAIN, Jean-Paul (2002) : *Métafictions (1670-1730). La réflexivité dans la littérature d'imagination*. Paris, Honoré Champion.
- TOURNIER, Michel (1967) : *Vendredi ou les limbes du Pacifique*. Paris, Gallimard.
- TRAPIELLO, Andrés (2015 [2004]) : *Al morir don Quijote*. Barcelona, Destino.
- VANDENBERGHE, Frédéric (2006) : « Réflexivité et modernité », in S. Mesure, P. Savidan (dirs.), *Le dictionnaire des sciences humaines*. Paris, PUF.
- VARELA, Francisco (2000): *El fenómeno de la vida*. Santiago de Chile, Dolmen.
- VILA-MATAS, Enrique (2005): *Doctor Pasavento*. Barcelona, Anagrama.
- WELLEK, René et Austin WARREN, (1979 [1948]): *Teoría literaria*. Madrid, Gredos.

