

Les Éditions Nota bene remercient le Conseil des Arts du Canada
et la SODEC pour leur soutien financier.

Nous reconnaissons l'aide financière du gouvernement du Canada par l'entremise
du Programme d'aide au développement de l'industrie de l'édition (PADIÉ)
pour nos activités d'édition.

© Éditions Nota bene et Presses Universitaires de Rennes, 2007
ISBN Nota bene : 978-2-89518-269-6
ISBN PUR : 978-2-7535-0484-4

CONTOURS DE LA TRANSFICTIONNALITÉ

Richard Saint-Gelais

CRILCQ, Université Laval

Appartient au CRILCQ

L'idée que des personnages, des lieux ou même des univers fictifs puissent franchir les limites de l'œuvre où nous les avons d'abord découverts a quelque chose d'irrésistible et d'un peu suspect à la fois. Il est tentant d'y voir un signe de la rémanence de la fiction, de sa capacité à transcender le texte qui l'a instaurée, comme si les personnages « vivaient d'une vie propre », indépendante du texte où ils ont « vu le jour ». Mais on peut aussi, inversement, y voir un pur coup d'écriture, ludique, respectueux ou monotone – quand ce n'est pas une stratégie, fort peu esthétique, visant à prolonger le succès d'un roman ou d'un film dans les « Nouvelles aventures » de x, y ou z. Cette ambivalence, cette disponibilité pour des usages hétérogènes, est pour beaucoup, je crois, dans la fascination intriguée que peut susciter le phénomène que j'ai choisi un jour d'appeler « transfictionnalité » et dont j'aimerais examiner ici, de manière forcément un peu schématique, les contours. La tâche n'est pas tout à fait aisée, dans la mesure où le caractère fédérateur de la notion – dont les prétentions se résument à rassembler des réflexions déjà bien engagées sur le personnage récurrent, sur les cycles et les séries, sur les univers partagés, etc. – en fait un forum théorique dont il convient de ne pas fixer les bornes de manière trop étroite – sans pour autant lui donner une extension telle qu'elle se dissolverait dans la notion plus générale de fiction. Je tenterai donc ici, non pas de déterminer dogmatiquement ce qui relève ou non de la transfictionnalité, mais de soulever un certain nombre de questions

qui surgissent dès lors qu'on s'interroge sur la nature, le statut et les limites de cette pratique.

Je partirai d'une définition simple, mais dont on verra qu'elle pose des difficultés non négligeables : il y a transfictionnalité lorsque des éléments fictifs sont repris dans plus d'un texte (en donnant à « texte » une extension large, valant aussi bien pour la bande dessinée, le cinéma, la représentation théâtrale ou le jeu vidéo)¹. Ces éléments fictifs sont plus souvent qu'autrement des personnages et on ne s'étonnera pas de la large place qui leur sera faite ici, soit dans l'examen de quelques figures privilégiées, soit dans des réflexions de portée générale comme celles que proposeront respectivement Daniel Aranda et Isabelle Daunais. Le premier, après avoir souligné l'importance du personnage comme « marqueur transfictionnel », examine les rapports, faits de proximité et d'écart, entre l'étude du personnage récurrent et l'examen de la transfictionnalité. Isabelle Daunais, pour sa part, propose ce qu'on pourrait appeler un essai de critique transfictionnelle, en refusant l'indifférenciation à laquelle mène aisément la théorie de la fiction ; s'interrogeant sur les raisons pour lesquelles certains personnages sont plus mémorables que d'autres, elle aboutit à cette conclusion apparemment paradoxale que la transfictionnalité, dont on pourrait croire qu'elle accentue cette « mémorabilité », risque au contraire dans certains cas de la mettre en péril.

La saillance du personnage dans les pratiques transfictionnelles ne doit cependant pas nous faire oublier des formes plus diffuses de circulation, celle par exemple des univers de référence ou, plus modestement, des données encyclopédiques ; Irène Langlet explore ce « continent noir » de la transfictionnalité dont la science-fiction, notamment, offre des exemples accomplis, non seulement d'un récit à

1. Il reste que le passage du stade imprimé au stade numérique entraîne, comme le montre Marie-Laure Ryan ici-même, des mutations importantes de la transfictionnalité, qui se trouve à la fois exaltée et en quelque sorte dépassée.

l'autre, mais aussi du récit à ses marges non narratives. Nicolas Xanthos, pour sa part, empruntera le « chemin de traverse » qu'est la récurrence des lieux ; il en vient ainsi à proposer une « poétique transfictionnelle » où ce n'est pas seulement la récurrence du lieu, mais aussi celle de son éloignement, de son altérité, qui comptent.

Quels que soient les éléments concernés par la transfictionnalité, il doit y avoir identité ou, plus exactement, *prétention à l'identité* : une similitude, celle par exemple qu'on peut observer entre la Tinamer de Jacques Ferron et l'Alice de Lewis Carroll, ne suffit pas ici. On ne sous-estimera pas pour autant les problèmes assez redoutables posés par l'idée d'identité dans les mondes possibles². Sans entrer ici dans un débat vif et complexe, je dirai seulement que le défi théorique consiste, d'une part, à formuler des critères acceptables (à partir de quel degré d'altération un personnage transfictionnel cesse-t-il d'être « le même » ?) et, d'autre part, à déterminer quelle notion, parmi la batterie proposée par les théoriciens de la fiction (immigrants, substituts, contreparties, etc.), rend le mieux compte du phénomène. On s'entendra toutefois pour reconnaître que la transfictionnalité travaille l'identité de l'intérieur, en proposant des entités qui ne sont ni tout à fait autres, ni tout à fait mêmes : nouvelle ambiguïté, que certains écrivains exploitent d'ailleurs allègrement. Les contributions d'Anne Besson sur Antoine Volodine et Will Self, de Mélanie Carrier sur l'œuvre du bédéiste Marc-Antoine Mathieu, d'Isabelle Doucet sur les suites oulipiennes au *Voyage d'hiver* de Perec, de Françoise Lavocat sur quelques étonnantes fictions des XVI^e et XVII^e siècles et de Sophie Rabau sur d'étranges réincarnations d'Homère donnent une idée de la variété de ce phénomène, et en même temps de son resurgissement au long de l'histoire littéraire.

L'établissement d'un lien transfictionnel demande, par ailleurs, la cohabitation au sein d'un même cadre diégétique.

2. Pour deux aperçus, voir Margolin (1996) ainsi que mon étude « La fiction à travers l'intertexte » (Saint-Gelais, 2001).

Lorsqu'il est rapporté, dans *Madame Bovary*, que la jeune Emma lit *Paul et Virginie*, il est net que les personnages de Bernardin de Saint-Pierre sont pour elle (comme ils le sont pour nous) des êtres imaginaires, avec qui aucun commerce n'est envisageable, puisqu'ils sont maintenus à l'intérieur des frontières d'un autre texte, d'où ils ne s'échappent nullement ; et la rêverie d'Emma (« elle avait rêvé la maisonnette de bambous, le nègre Domingo, le chien Fidèle » – Flaubert, [1857] 1986 : 94) ne fait que souligner cette inaccessible³. Or c'est précisément ce verrou, cette frontière intangible et intimidante entre les textes, que fait sauter la transfictionnalité, que ce soit sous la forme du prolongement apocryphe (lorsque Peter Costello ([1981] 1992) raconte la vie de Leopold Bloom ou Jacques Laurent (1966) *La fin de Lamiel*) ou bien sous celles du croisement (lorsque Maxime Benoît-Jeannin (1991), par exemple, place Bouvard et Pécuchet sur le chemin de Berthe Bovary ou lorsque Jean-Louis Chiflet (1988) imagine une idylle entre Charles Bovary et M. de Rênal), du décentrement (*Rosencrantz and Guildenstern Are Dead* – Stoppard, 1967), de la version contre-fictionnelle (*Emma, oh ! Emma !* – Cellard, 1992) et quelques autres formules encore⁴.

C'est dire le paradoxe qui, inévitablement, loge au cœur de la transfictionnalité. Qu'on parle de « retour de personnages », d'« univers partagés » ou d'« identité à travers les mondes possibles », c'est, chaque fois, l'idée de ligature, de rassemblement, voire de totalité supra-textuelle qui s'impose à l'esprit. Mais ces liens ne sont pensables – ou, plus exactement, ne sont transfictionnels – que s'ils composent avec une segmentation, une brisure. La transfictionnalité entraîne forcément une traversée, et donc à la fois une rupture et un contact, le second venant suturer, mais jamais parfaitement, ce que la première a séparé. Mais que faut-il traverser au

3. Il en va de même pour le passage de *L'éducation sentimentale* relevé et commenté par Isabelle Daunais, où Deslauriers invite Frédéric Moreau à se souvenir de Rastignac.

4. Je songe notamment aux variations « transmimétiques » et « transhistoriques » définies et analysées par Sophie Rabau.

juste ? Les frontières du livre ? Celles de l'œuvre d'un auteur ? Et comment, pour filer la métaphore, s'assurer que les éléments fictifs sont arrivés indemnes à bon port ? On retrouve ici la question de l'identité que j'ai évoquée tout à l'heure ; mais cette question présuppose elle-même, et c'est là-dessus que je voudrais me pencher, un « obstacle » – une frontière – par-delà lequel une revendication ou un simulacre d'identité puisse s'établir. Cet obstacle, quel est-il ? Trois réponses possibles surgissent immédiatement à l'esprit : l'indépendance matérielle des textes, celle des récits, l'intervention d'au moins un écrivain distinct de l'auteur original. Examinons-les successivement.

Il semble aller de soi que la transfictionnalité ne puisse se déployer qu'à l'échelle de plus d'un texte. Certes, ses effets (qui tiennent toujours du court-circuit) sont d'autant plus saisissants que les personnages s'« émancipent » et resurgissent en un autre lieu, comme s'ils menaient une existence intercalaire, impalpable et mystérieuse. Mais la frontière décisive est-elle ici celle du livre ou celle du texte ? On sait (et Bruno Monfort (1995) le rappelle opportunément) que ces deux notions ne sont nullement coextensives : un texte peut s'étaler sur plusieurs livres (cas, par exemple, de la *Recherche du temps perdu*) ; réciproquement, un livre peut contenir plusieurs textes (cas du recueil, de l'anthologie, de la revue...). Cela ouvre la possibilité d'un lien transfictionnel entre les textes constitutifs d'un même ouvrage. La condition, ici, est bien entendu l'autonomie conférée à chacun de ces textes, autonomie dont le corollaire est une frontière intertextuelle (ici « interne ») que le retour de personnages, ou de toute autre donnée fictive, viendra franchir. Cette autonomie peut être assurée de plusieurs manières. La plus évidente est bien évidemment la diversité des auteurs ; on pourra alors parler de recueil à univers partagé, au sens où l'on entend généralement cette expression⁵. Mais ce n'est pas

5. Voir les entrées « Shared universe » et « Shared worlds » dans les ouvrages respectifs de Rogow (1991 : 310-311) et de Clute et Nicholls (dir.) (1995 : 1092-1093).

la seule. Imaginons un recueil à auteur unique, dont les premières nouvelles semblent diégétiquement autonomes, mais entre lesquelles les nouvelles subséquentes entreprennent de tisser des liens, procédant du coup à une annexion transfictionnelle rétrospective : c'est ce qui se produit, par exemple, dans les *Récits de Médilhault* d'Anne Legault et dans *Last Orders* de Brian W. Aldiss.

On peut aller plus loin en imaginant le cas, paradoxal à première vue, d'un réseau transfictionnel établi à l'intérieur d'un roman. Cette apparente chimère existe : il s'agit du *Si par une nuit d'hiver un voyageur* d'Italo Calvino, roman consacré, on le sait, aux efforts d'un lecteur – le Lecteur – pour retrouver la suite du roman qu'il a amorcé et qui s'intitule aussi *Si par une nuit d'hiver un voyageur*. Au cours de ses pérégrinations, le pauvre Lecteur découvrira une série de débuts de roman, mais jamais la suite du premier qu'il a lu : chaque lecture le plonge dans une histoire nouvelle, sans lien avec les précédentes. Sans lien, vraiment ? C'est ici qu'une observation attentive détecte un phénomène curieux. Le deuxième début de roman, *En s'éloignant de Malbork*, comporte un M. Kauderer qui semble un propriétaire terrien, de même qu'une certaine Zwida Ozkart, une fille qui figure sur une photo que deux garçons se disputent ; or le troisième roman en abyme, *Penché au bord de la côte escarpée*, ramènera à la fois Kauderer, sous les traits cette fois d'un météorologue, et Zwida, sous ceux d'une jeune fille qui dessine. Sont-ce les mêmes ? Il y a un cabaret nommé « le Nouveau Titania » dans les quatrième et cinquième récits enchâssés, et d'ailleurs une usine de munitions Kauderer dans le quatrième ; la mystérieuse « Lorna Clifford » du sixième texte est peut-être la « Lorna » qui, dans le septième, est la maîtresse du narrateur, et ainsi de suite⁶.

6. On retrouve ici les questions ayant trait à l'identité transfictionnelle et à ses ambiguïtés parfois irrésolubles. Ces différents cas de figure, coexistence entre propriétés peu compatibles (Kauderer tantôt propriétaire, tantôt météorologue, tantôt manufacturier d'armements), d'une part, et absence d'indications permettant de trancher dans un sens ou dans l'autre (Lorna), d'autre part, peuvent être décrits à partir des notions de pseudo-

Si, donc, le roman de Calvino peut être considéré à lui seul comme un exemple (un brin provocant il est vrai) de transfictionnalité, c'est qu'il multiplie les signes de non-continuité entre les romans enchâssés : indépendance des intrigues, rang secondaire des personnages réapparaissant, caractère généralement allusif des passages qui les mentionnent (de sorte qu'on se demande plus d'une fois s'il s'agit bien des mêmes personnages), sans compter l'altérité des auteurs imaginaires à qui ces romans sont attribués : Italo Calvino, Tadzio Bazakbal, Silas Flannery, etc. Tout cela, bien évidemment, est agencé par Italo Calvino – le vrai Calvino – qui s'amuse à déstabiliser encore un peu plus la notion de texte dans ce roman étourdissant.

La transfictionnalité est un phénomène qui concerne non seulement (et par définition) la fiction, mais aussi, très largement, le récit et l'intrigue ; chacun à sa manière, Aranda et Audet le rappellent ici même. On pourrait cependant avancer qu'elle joue la première contre les seconds – ou, plus exactement, qu'elle s'appuie sur le postulat que le monde fictif « déborde » de l'intrigue qui s'y déroule⁷. Tout récit, toute trame narrative présuppose (par le jeu des inférences logiques, mais de bien d'autres manières encore) un ensemble potentiellement infini de données fictives dont certaines sont triviales (si on dit qu'un personnage « marchait à grands pas », c'est qu'il a des jambes), mais dont la plupart relèvent de ce que Lubomir Dolezel (1998) appelle le « domaine indéterminé de la fiction ». « Nous étions à l'étude, quand le Proviseur entra, suivi d'un nouveau et d'un garçon de classe qui portait un pupitre ». Quelle heure était-il ? Comment se nommait le Proviseur ? Le garçon de classe a-t-il les cheveux roux ? Ces *leerstellen*, ces silences qu'aucun récit ne peut manquer de créer, comme en creux, dans les innombrables

identité et de quasi-identité proposées par René Audet (2000 : 96-100). Celui-ci souligne cependant que la distinction entre pseudo-identité et quasi-identité est elle-même délicate.

7. Pour une formulation théorique de ce postulat, voir Chateau (1976).

interstices de la narration, d'autres récits (transfictionnels donc) pourront s'ingénier, non pas à les remplir (puisqu'ils créeront, forcément, leurs propres lacunes), mais à s'y engouffrer. Que se passe-t-il chez le pharmacien, tandis qu'Emma se reproche d'avoir épousé Charles ? Qui voudrait le « découvrir » pourra lire *Madame Homais*, de Sylvère Monod. Qu'advient-il de Berthe, une fois qu'elle est envoyée à la filature ? Là, nous avons l'embarras du choix, puisque le *Mademoiselle Bovary* de Raymond Jean (1991), *La fille d'Emma* de Claude-Henri Buffard (2001) et le *Mademoiselle Bovary*, encore, de Maxime Benoît-Jeannin (1991) nous en proposent des versions, qu'on imagine divergentes. Cette profusion le signale : c'est, comme on s'en doute bien, du côté du dénouement qu'opéreront la plupart des entreprises transfictionnelles – ce qui suggère que la frontière du récit n'est pas loin de se confondre, pour nous, avec sa fin, comme si une intrigue n'était pas béante à ses deux extrémités, et de toutes parts entre les deux ; comme si le désir d'en savoir plus sur les personnages revenait, inévitablement, à savoir *ce qui leur arrive ensuite*. La transfictionnalité a bien évidemment partie liée avec ce désir narratif, avec cette soif apparemment inextinguible de récit. On sait cependant, comme l'ont montré Stéphane Benassi (2000) et Anne Besson (2004), que cette pulsion de récit peut trouver à s'assouvir – et à renaître sans cesse – sous deux formes générales, l'une qui opère par approfondissement et étirement d'une intrigue unique et segmentée (« cycle » dans la terminologie de Besson, « feuilleton » dans celle de Benassi), l'autre, nommée « série » par les deux chercheurs, qui propose « la déclinaison (quasi infinie) d'un prototype de départ » (Benassi, 2000 : 49), chaque épisode présentant alors « une intrigue complète et sans lien chronologique réel avec les autres » (Besson, 2004 : 22). La convergence de ces deux modèles, élaborés pour penser respectivement les domaines télévisuel et textuel, suggère qu'il s'agit là de deux modalités fondamentales (qui certes peuvent se combiner), dont il est d'ailleurs aisé de montrer la parenté étroite avec les principes

syntagmatique (développer une séquence narrative) et paradigmatique (reproduire un schéma narratif déjà en place)⁸.

D'autres distinctions peuvent être établies, par exemple celle que propose Gérard Genette (1982 : 222-225) entre *suites* et *continuations*, les premières procurant à un récit inachevé l'issue qui lui fait défaut, les secondes faisant sauter le verrou constitué par la clôture narrative, en relançant une action qui se donnait comme achevée. Cette distinction n'est pas que formelle, car elle engage le statut du récit ultérieur : ce n'est pas exactement la même chose que de s'offrir sous les traits de la suppléance et sous ceux de l'effraction. La seconde manœuvre apparaît comme particulièrement agressive ; l'effet de transgression d'une frontière (ici narrative) est d'autant plus net. Mais la suite, qui n'assure une continuité narrative qu'au prix d'une altérité auctorielle (c'est un autre écrivain qui termine, d'une prothèse, ce qu'un premier n'a pas mené à terme), pourra sembler frelatée.

Ces considérations m'amènent directement à la question de l'auteur. Les quelques exemples de transfictionnalité « monoauctorielle » (ou, si on préfère, autographe) que j'ai mentionnés ici et là ont peut-être surpris ceux qui s'attendraient à ce que la notion soit restreinte aux cas de reprise d'une fiction par un nouvel auteur. C'est le cas d'Audet :

[...] on pourrait dire que la transfictionnalité commence là où s'arrête le règne de l'auteur, où se termine l'autorité de l'auteur. Le fait qu'un même écrivain reprenne sa propre matière, qu'il poursuive l'exploration d'un univers dont il est le créateur [...] ne relève pas de la transfiction. [...] Et cette autorité joue, peu importe la forme que cet auteur emprunte (2000).

L'argument d'Audet est double, puisqu'il repose à la fois sur le critère d'une homogénéité (perçue) et sur celui de

8. Ce rapprochement entre les deux formes, d'une part, et les principes syntagmatique et paradigmatique, d'autre part, a aussi été établi par Jacques Dubois (2000 : 80).

l'autorité discursive de l'auteur original : pour qu'il y ait transfictionnalité, en somme, il devrait y avoir, d'une part, effet d'hétérogénéité (ce qu'on peut réinterpréter dans le sens de la fracture dont je parlais plus tôt) et, d'autre part, production d'énoncés « apocryphes », que le lecteur ne sera pas enclin à considérer comme constitutifs de l'univers fictif en question. Or, sur chacun de ces points – l'homogénéité et l'autorité –, on peut me semble-t-il défendre l'idée d'une transfictionnalité autographe.

Prenons l'exemple des deux romans de Vladimir Nabokov que sont *Pnin* ([1957] 1989) et *Pale Fire* ([1962] 1989). Le premier est centré autour du personnage éponyme, un professeur de littérature russe dans une université américaine, le Waindell College. Le second met en scène un cadre fictif qu'on a toutes les raisons de croire distinct, jusqu'à ce qu'on découvre une allusion (fort brève) à *Pnin*, devenu (?) directeur du Département de russe du Wordsmith College (Nabokov, [1962] 1989 : 155). *Pnin* et *Pale Fire* ont beau être deux romans du même auteur, ce contact imprévu entre les deux a toutes les chances de susciter un bref effet de surprise, ce qui suppose que les deux univers fictifs (et pas seulement les deux *textes*) étaient jusque-là tenus pour distincts et autonomes.

La notion d'autorité discursive est elle aussi d'un emploi délicat. S'agissant de fiction, on peut l'interpréter en termes pragmatiques, comme le pouvoir de produire des énoncés constitutifs au sujet d'un monde possible, et non des fictionnalisations à propos d'une fiction déjà constituée, pour reprendre la terminologie de John Woods (1971 : 44-47). On établit ainsi un partage net, parce qu'à priori, entre les pratiques autographes, qui font autorité, et les entreprises allographes, auxquelles on pourra reconnaître divers mérites, y compris esthétiques, mais qui ne seront jamais acceptées comme des contributions à la « véritable » histoire.

Or, pour être nette, cette frontière ne permet pas de résoudre aisément le problème posé par les ensembles fictionnels qui, bien qu'autographes, sont fissurés par des inconsistances, des contradictions, que celles-ci semblent

involontaires (comme chez Arthur Conan Doyle⁹ ou, plus récemment, chez Michel Tremblay¹⁰) ou délibérées (comme chez Georges Perec ou Robert Pinget, dont les romans mettent en scène des « Gaspard Winckler » et des « Mortin » ostensiblement divergents¹¹). Accepter le principe de l'autorité discursive de l'auteur reviendrait à admettre que nous aurions alors affaire à des « mondes possibles impossibles » (Eco, [1990] 1992 : 226-230). C'est incontestablement le cas chez Pinget, peut-être aussi chez Perec ; mais une telle hypothèse me paraît contraire à l'intuition en ce qui concerne la série des Sherlock Holmes ou les Chroniques du Plateau Mont-Royal, que l'immense majorité des lecteurs considéreront comme des fictions réalistes (au sens large) et non comme quelque variété du Nouveau Roman. Bref : des facteurs internes peuvent faire vaciller – je dis bien vaciller et non abolir – l'autorité discursive de l'auteur, et du coup susciter des ensembles aussi problématiques, mais d'une autre façon, que les suites ou continuations allographes.

Je propose en conséquence une conception large de la transfictionnalité, valant aussi bien pour les ensembles produits sous la gouverne d'un seul auteur que pour ceux où interviennent d'autres écrivains, parfois à l'insu de l'auteur original ou même contre son gré. Il ne s'agit pas pour autant, je le souligne, de neutraliser la différence entre ces divers cas de figure, en tenant l'identité de l'auteur pour indifférente. Bien au contraire : les suites et prolongements en tous genres ne seront manifestement pas reçus de la même manière selon qu'ils sont de la main de l'auteur ou non. Il s'agit donc de reconnaître que l'« auteur » fonctionne, ici comme ailleurs, comme un instrument interprétatif, généralement décisif lorsqu'il s'agit d'authentifier les énoncés transfictionnels.

9. Voir Monfort (1995 : 47). Les très nombreuses inconsistances du corpus holmésien ont donné lieu à un impressionnant ensemble de spéculations que j'ai analysées dans « La fiction hors-cadre » (Saint-Gelais, 2002).

10. Voir Lafon (1993 : 314-315).

11. On pourrait aussi mentionner le curieux couple romanesque formé par *Un an et Je m'en vais* de Jean Echenoz (1997 et 1999).

Mais l'accent sur l'auteur peut, à l'occasion, produire des effets étonnants. Conan Doyle, le créateur de Sherlock Holmes, a aussi publié un certain nombre de romans historiques ainsi que quelques récits indépendants d'allure policière. Dans deux de ceux-ci, « The lost special » et « The man with the watches », il est question des spéculations – infructueuses – d'un personnage qui n'est jamais nommé et qui, à vrai dire, ne joue qu'un rôle adventice dans l'intrigue puisque ce n'est pas lui qui résout l'énigme. Rien n'indique qu'il s'agisse du même individu fictif d'une fois à l'autre. Pour Christopher Morley ([1934] 1981) et quelques autres, cependant, cet anonymat ne résiste pas à un examen le moins serré : ce « raisonneur amateur qui à l'époque avait acquis quelque célébrité » (Conan Doyle, [1908] 1977 : 118. Je traduis) pourrait bien être... Sherlock Holmes lui-même. Que devons-nous penser de cette annexion transfictionnelle par critique interposée ? La manœuvre est d'autant plus embarrassante que la démonstration de Morley est assez convaincante. Les traits – peu nombreux il est vrai – concordent. La chronologie pose de légers problèmes, mais il en faut bien davantage pour rebuter un holmésologue aguerri. Ce qui est médusant, c'est l'idée qu'un personnage puisse être présent, incognito, ailleurs que là où nous savons le trouver. Peut-être nous est-il arrivé de rencontrer Roquentin ou Anna Karénine sans nous en douter, sous les traits anonymes de quelque figurant romanesque, quidam ou passante au visage aperçu à la dérobée. Une telle supposition paraît déraisonnable en ce qu'elle conduit directement à une transfictionnalisation généralisée de l'imaginaire. C'est avec ce feu-là que jouent Morley et les autres holmésologues, non sans une prudence silencieuse qui consiste à circonscrire l'investigation à l'œuvre de Conan Doyle, même si ce n'est pas toujours le cas¹².

12. Deux autres holmésologues chevronnés, W. S. Smith et Robert Bayer, ont en effet « repéré » Holmes dans une nouvelle de Robert Louis Stevenson, « The suicide club », ainsi que dans l'un des contes que Gilbert Keith Chesterton a consacrés aux enquêtes du père Brown. Voir respectivement Mellier (1999 : 162) et Gardner (dir.) (1987 : 197-198).

La figure de l'auteur ne sert pas qu'à délimiter les contours d'une zone transfictionnelle « autorisée ». Elle agit aussi, bien entendu, comme un principe évaluatif, un principe assez prégnant, apparemment, pour amener un Genette à abandonner, soudain, la perspective structurale qui est habituellement la sienne, lorsqu'il compare les deux secondes parties du *Quichotte*, celle de Alonso Fernández de Avellaneda et celle de Miguel de Cervantès lui-même :

[...] le pasticheur intimidé (quoique imprudent) croit devoir constamment tremper sa plume dans l'encrier de sa victime (il ne saurait sans doute la tremper ailleurs), et répéter ad nauseam sa manière et ses procédés. Don Quichotte d'abord guéri, puis rassotté par Sancho, allonge indéfiniment ici la liste de ses folies et de ses mésaventures. Cervantes au contraire, et Cervantes seul, pouvait donner à sa seconde partie la liberté transcendante que l'on sait (Genette, 1982 : 282-283. Je souligne)¹³.

En fait, il faut voir qu'à ce jeu le continuateur allographe est toujours perdant, du moment que le lecteur en décide ainsi. Vise-t-il la conformité, on lui reprochera d'être un pâle épigone qui se contente de répéter sans originalité ; modifie-t-il la donne, on l'accusera d'infidélité. Une péripétie parisienne d'il y a quelques années, « l'affaire Cosette », nous fournit des échantillons on ne peut plus explicites de la seconde manœuvre. Rappelons brièvement les faits : lorsque François Cérésa a fait paraître *Cosette ou le temps des illusions*, continuation des *Misérables* de Victor Hugo, les héritiers de ce dernier ont tenté d'y faire obstacle par une action en justice ; assez rapidement, diverses personnalités ont cru bon de faire entendre leur voix, généralement horrifiée. Ces propos de Natasha Polony donnent une assez bonne idée du ton général :

13. Genette parle quelques lignes plus loin de « ce privilège du génie qu'est une continuation imprévisible ».

Une œuvre littéraire – celle de Victor Hugo plus que tout autre – est ciselée, elle est une construction savante où chaque scène a valeur de symbole, où chaque mot est signifiant. C'est un monde, pas une marchandise. On arguera que le livre de François Cérésa ne porte en rien atteinte à celui de Victor Hugo, à jamais achevé. Mais annuler la mort de Javert, c'est gommer une scène qui est une des pierres d'angle de l'édifice et risquer, rétrospectivement, de faire s'effondrer la cathédrale (2001).

On voit aisément dans quel genre de difficulté cette position s'enferme : pour affirmer que *Cosette* porte atteinte aux *Misérables*, pour dire qu'« annuler la mort de Javert, c'est gommer une scène qui est une des pierres d'angle de l'édifice », il faut supposer que la continuation modifie effectivement le monde fictif des *Misérables*, et donc que l'autorité discursive de Cérésa s'étendrait, rétrospectivement, jusqu'à l'œuvre de son prédécesseur. Bref : la dénonciation, ici, ne peut s'appuyer que sur la reconnaissance d'un pouvoir que du même coup on juge exorbitant. Mais c'est bien évidemment oublier que la « dénaturation » de l'intrigue originale ne s'accomplit jamais que dans l'espace virtuel, et éminemment fluctuant, de la lecture : aujourd'hui que *Cosette* est sans doute en passe d'être oublié, Javert réintègre son tombeau et l'intrigue initiale se reforme, sans cicatrice.

C'est oublier, aussi, que les « atteintes » aux intentions de l'auteur n'en sont que sous un régime de lecture qui accorde, justement, un tel primat à l'écrivain qui « crée » un personnage ou un univers fictif. On sait pourtant que la fiction ne s'élabore ou ne se reçoit pas toujours selon ce régime. Le texte médiéval, on le sait, se passe de l'auteur, au sens où nous entendons ce terme et avec les implications que nous lui rattachons ; Marie Blaise explore les particularités d'une pratique de la transfictionnalité sans origine auctorielle fixe, dans un contexte où, à partir d'un fonds fictionnel commun, l'originalité de chaque récit consiste à opérer une « conjoncture » particulière. Notre situation de « modernes » paraît bien différente. Mais les choses sont moins simples

puisque coexistent, plus ou moins pacifiquement, un régime auctoriel (où la signature de l'écrivain affecte l'authenticité reconnue aux intrigues dérivées, quand ce n'est pas, on l'a vu, leur recevabilité) et un régime non auctoriel, caractérisé par ce que j'appellerais l'émancipation transfictionnelle du personnage. Régis Messac, dès 1929, avait noté ce phénomène :

[...] le rôle de l'auteur, de tel auteur particulier, apparaît mince, fortuit, accidentel, sans valeur déterminante. [...] Rocambole s'explique beaucoup mieux par les nécessités de la forme feuilletonesque que par la correspondance intime de Ponson du Terrail et la couleur des cheveux de ses diverses maîtresses. En un mot, il ne s'agit point ici d'un genre conçu et créé de façon réfléchie par un artiste ou un groupe d'artistes, mais d'un produit aveugle des forces sociales et du travail des idées sur elles-mêmes (1929 : 650).

Nous rencontrons ici une autre frontière de la transfictionnalité – une frontière interne, plus ou moins stable, qui fait que les expansions de la fiction se trouvent aussi bien du côté de la paralittérature ou de la culture médiatique, où elles se sont particulièrement bien acclimatées (et qu'elles contribuent à définir¹⁴), que du côté de la littérature consacrée où, sous le nom d'hypertextualité depuis que Genette s'en est mêlé, elles apparaissent comme l'une des manières, sérieuses ou ludiques, par lesquelles « s'accomplit l'utopie borgésienne d'une littérature en transfusion perpétuelle » (Genette, 1982 : 559). Là non plus, il n'est pas question d'alléguer cette ubiquité pour prétendre à l'homogénéité du champ (trans)fictionnel en occultant de décisives différences. Irène Langlet, par exemple, propose fort judicieusement de distinguer « des “incomplétudes” stratégiquement

14. Voir la contribution de Matthieu Letourneux, qui montre bien le réseau étagé de liens qui s'établissent au sein des « récits de genre » : reprises transfictionnelles, univers génériques, stéréotypes aussi bien thématiques que structurelles.

ménagées pour pouvoir être exploitées (dans tous les sens du terme) ultérieurement, par opposition à des incomplétudes poétiquement aménagées » (2000). La réaction de certains à la continuation des *Misérables* tenait justement à la crainte d'un glissement de l'esthétique vers le stratégique. Encore que cet exemple montre surtout qu'une incomplétude par hypothèse « esthétique », celle du roman de Hugo, peut donner lieu à une continuation présumée « stratégique », ce qui montre bien le brouillage des frontières... Sans doute cependant les stratégies sont-elles plus aisément reconnaissables à partir d'une certaine systématisme. Les modèles du cycle, du feuilleton et de la série, dont Besson et Benassi montrent qu'ils travaillent, chacun à sa manière, à la fidélisation du lectorat ou du spectateur à un ensemble fictionnel indéfiniment décliné, relèvent à l'évidence d'une logique sinon commerciale du moins très intéressée. Mais ces modèles eux-mêmes peuvent fort bien être retravaillés de l'intérieur, dans une perspective qui en tire des dispositifs polytextuels labiles, fluctuants, paradoxaux : la série des *Julius Corentin Acquefacques* dont traite Mélanie Carrier et celle des *Voyages d'hiver* qu'analyse Isabelle Doucet en sont des exemples éclatants. Benassi et Besson le montrent aussi dans leurs contributions respectives sur le *spin-off* et le *crossover*, en télévision, et sur les récits de Volodine et de Self, en fiction narrative.

On comprend donc qu'il ne s'agit pas de maintenir des frontières disciplinaires étanches entre les études littéraires, cinématographiques ou médiatiques. Mais il ne s'agit pas davantage de tenir la transfictionnalité pour une notion œcuménique chargée de tout ramener à un principe abusivement homogène. Ce sont aussi bien des rapprochements inattendus que le relevé de précises différences, qu'on peut attendre de la réunion de travaux sur des écrivains incontestablement littéraires (comme Roger Caillois, Gaétan Soucy ou Antoine Volodine) et de l'exploration de la galaxie intermédiatique, de la culture numérique (Marie-Laure Ryan), du *spin off* (Stéphane Benassi), du récit de genre (Mathieu Letourneux), sans compter quelques inclassables comme Marcel Gotlib

(Jean-François Chassay) et le mouvement *steampunk* (Denis Mellier). Mais la principale hétérogénéité est peut-être celle qui sépare les usages (et les effets) de la transfictionnalité, laquelle contribue ici à l'exaltation d'un personnage omniprésent, là à sa problématisation : l'étude de Françoise Lavocat insiste sur la parenté que la transfictionnalité, de ce côté, entretient avec les pratiques métaéptiques, paradoxales et réflexives, et montre que ce caractère transgressif est loin d'avoir attendu la modernité.

À l'autre bout du spectre historique, et aux confins de ce que nous considérons volontiers comme de la fiction, se pose la question épineuse entre toutes du mythe, qu'abordent ici, par l'intermédiaire de variations contemporaines, les études d'Andrée Mercier (sur le récit biblique du Déluge) et de Jean-François Chassay (sur la figure d'Isaac Newton comme parangon du savant)¹⁵. Certes, toutes sortes de raisons pourraient amener à distinguer la transfictionnalité et le mythe, dont l'économie paraît à priori nettement distincte. Mais le monde du mythe n'est peut-être pas si éloigné de la situation que la culture médiatique est en train de recréer autour de nous : atténuation, quand ce n'est pas abolition, de la figure de l'auteur, prolifération indéfinie des variantes¹⁶, hypostase de quelques grandes figures qu'on dira, justement, mythiques, d'Ulysse à Sherlock Holmes, d'Electre à Cat Woman en passant par Don Juan et Carmen. La question du personnage mémorable, c'est-à-dire de ce qui le rend tel, qu'aborde Isabelle Daunais, marque l'un des jalons de cette enquête, rendue difficile par la complexité des rapports entre fiction et mythe, qu'on aurait tort, comme le souligne Denis Mellier, d'amalgamer, ne serait-ce que sous la forme apparemment anodine de la mythification des héros de la culture médiatique. Si « [*m*]ythifier, dans la culture de masse, c'est justifier [...] le retour fétichiste du même », en revanche

15. Ces deux études ont aussi en commun, avec celle de Sophie Rabau, de porter sur les variations à partir d'une figure « référentielle » ou dont la fictivité, du moins, n'est pas nette (Noé, Newton et Homère). La transfictionnalité trouve ici une autre de ses décidément nombreuses lisières.

16. Sur ce point, voir Pavel (1988 : 103) et Margolin (1996 : 127).

le réseau proliférant, ironique et autoréférentiel de fictions qui prolifèrent par exemple autour de Holmes offre l'exemple d'un « espace intertextuel complexe [...] qui ne cesse d'inachever la mythification au moyen des glissements incessants de l'écriture » (1999 : 136 et 143).

À l'issue de ce tour d'horizon schématique, à l'orée de cet ouvrage, c'est encore une fois le caractère hétérogène, changeant – en un mot, protéiforme, à l'instar des entités transfictionnelles elles-mêmes – du phénomène qu'on doit, je crois, retenir. Les études ici retenues prennent la mesure de cette diversité, en se donnant le pari de la rendre plus intelligible. La transfictionnalité relève de différents genres, de différents médias, peut-être surtout de différentes logiques (esthétiques et institutionnelles), qui se partagent (inégalement) un territoire que la division disciplinaire du travail contribue à balkaniser encore un peu plus. Aussi y a-t-il lieu de se réjouir de la réunion de perspectives d'horizons aussi divers, sur ce domaine bigarré et, on le verra, plein de surprises.

BIBLIOGRAPHIE

- AUDET, René (2000), « Frontières de la transfictionnalité ? », intervention lors du colloque *Frontières de la fiction*, [En ligne], [http://www.fabula.org/forum/colloque99/250.htm] (21 mai 2001).
- AUDET, René (2000), *Des textes à l'œuvre. La lecture du recueil de nouvelles*, Québec, Nota bene. (Coll. « Études ».)
- BENASSI, Stéphane (2000), *Séries et feuilletons T.V. Pour une typologie des fictions télévisuelles*, Liège, CÉFAL. (Coll. « Grand écran petit écran ».)
- BENOÎT-JEANNIN, Maxime (1991), *Mademoiselle Bovary*, Paris, Belfond.
- BESSON, Anne (2004), *D'Asimov à Tolkien. Cycles et séries dans la littérature de genre*, Paris, CNRS Éditions. (Coll. « Littérature ».)
- BUFFARD, Claude-Henri (2001), *La fille d'Emma*, Paris, Grasset & Fasquelle.
- CELLARD, Jacques (1992), *Emma, oh ! Emma !*, Paris, Balland.
- CHATEAU, Dominique (1976), « La sémantique du récit », *Semiotica*, vol. 18, n° 3, p. 201-216.
- CHIFLET, Jean-Louis (1988), *Suites et fins*, Issy-les-Moulineaux, Carrère.
- CLUTE, John, et Peter NICHOLLS (dir.) (1995), *The Encyclopedia of Science Fiction*, New York, St. Martin's Griffin.
- CONAN DOYLE, Arthur ([1908] 1977), *Tales of Terror and Mysteries*, Harmondsworth, Penguin.
- COSTELLO, Peter ([1981] 1992), *The Life of Leopold Bloom*, West Cork (Irlande), Roberts Rinehart.
- DOLEZEL, Lubomir (1998), *Heterocosmica. Fiction and Possible Worlds*, Baltimore, Johns Hopkins University Press. (Coll. « Parallax ».)
- DUBOIS, Jacques (2000), *Les romanciers du réel*, Paris, Seuil. (Coll. « Points essais ».)
- ECHENOZ, Jean (1997), *Un an*, Paris, Minuit.
- ECHENOZ, Jean (1999), *Je m'en vais*, Paris, Minuit.
- ECO, Umberto ([1990] 1992), *Les limites de l'interprétation*, trad. de l'italien par Myriem Bouzaher, Paris, Le livre de poche. (Coll. « Biblio essais ».)
- FLAUBERT, Gustave ([1857] 1986), *Madame Bovary*, Paris, Garnier-Flammarion.

- GARDNER, Martin (dir.) (1987), *The Annotated Father Brown*, New York, Oxford University Press.
- GENETTE, Gérard (1982), *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil. (Coll. « Points ».)
- JEAN, Raymond (1991), *Mademoiselle Bovary*, Arles, Actes Sud.
- LAFON, Dominique (1993), « Généalogie des univers dramatique et romanesque », dans Gilbert DAVID et Pierre LAVOIE (dir.), *Le monde de Michel Tremblay. Des Belles-sœurs à Marcel poursuivi par les chiens*, Montréal, Cahiers de théâtre Jeu, p. 309-333.
- LANGLET, Irène (2000), « Manques à gagner », intervention lors du colloque *Frontières de la fiction*, [En ligne], [<http://www.fabula.org/forum/colloque99/259.php>] (10 mars 2001).
- LAURENT, Jacques (1966), *La fin de Lamiel*, dans STENDHAL, *Lamiel suivi de La fin de Lamiel par Jacques Laurent*, Paris, U.G.E. 10/18, p. 181-307.
- MARGOLIN, Uri (1996), « Characters and their versions », dans Calin-Andrei MIHAILESCU et Walid HAMARNEH (dir.), *Fiction Updated. Theories of Fictionality, Narratology, and Poetics*, Toronto, University of Toronto Press, p. 113-132. (Coll. « Theory/Culture ».)
- MELLIER, Denis (1999), « L'aventure de la faille apocryphe ou Reichenbach et la Sherlock-fiction », dans Denis MELLIER (dir.), *Sherlock Holmes et le signe de la fiction*, Fontenay-aux-Roses, ENS Éditions, p. 135-187. (Coll. « Signes ».)
- MESSAC, Régis (1929), *Le « détective-novel » et l'influence de la pensée scientifique*, Paris, Librairie ancienne Honoré Champion.
- MONFORT, Bruno (1995), « Sherlock Holmes et le "plaisir de la non-histoire". Série et discontinuité », *Poétique*, n° 101 (février), p. 47-67.
- MORLEY, Christopher ([1934] 1981), « The bowling green », dans Bill BLACKWELL (dir.), *Sherlock Holmes in America*, New York, Murray N. Abrams.
- NABOKOV, Vladimir ([1957] 1989), *Pnin*, New York, Vintage.
- NABOKOV, Vladimir ([1962] 1989), *Pale Fire*, New York, Vintage.
- PAVEL, Thomas (1988), *Univers de la fiction*, Paris, Seuil. (Coll. « Poétique ».)
- POLONY, Natacha (2001), « Son œuvre n'est pas une marchandise », *Le Monde*, 27 juin, repris sur le site Génération République, [En ligne],

- [http://www.republicain.net/site1/tribune/oeuvre_marchandise.html] (27 mai 2003).
- ROGOW, Roberta (1991), *FutureSpeak. A Fan's Guide to the Language of Science Fiction*, New York, Paragon House.
- SAINT-GELAIS, Richard (2001), « La fiction à travers l'intertexte. Pour une théorie de la transfictionnalité », dans Alexandre GEFEN et René AUDET (dir.), *Frontières de la fiction*, Québec/Bordeaux, Éditions Nota bene/Presses universitaires de Bordeaux, p. 43-75. (Coll. « Fabula ».)
- SAINT-GELAIS, Richard (2002), « La fiction hors-cadre », dans Jean-François CHASSAY et Bertrand GERVAIS (dir.), *Les lieux de l'imaginaire*, Montréal, Liber, p. 173-191.
- STOPPARD, Tom (1967), *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead*, New York, Grove Press.
- WOODS, John (1971), *The Logic of Fiction. A Philosophical Sounding of Deviant Logic*, La Haye, Mouton.

notamment fait paraître *Châteaux de pages. La fiction au risque de sa lecture* (Hurtubise HMH, 1994) et *L'empire du pseudo. Modernités de la science-fiction* (Nota bene, 1999). Il prépare actuellement un ouvrage sur le trompe-l'œil en littérature.

Nicolas XANTHOS est professeur de littérature et de sémiotique au Département des arts et lettres de l'Université du Québec à Chicoutimi. Ses recherches portent sur le dialogue romanesque, la narrativité et la littérature française contemporaine. Sur ces questions et sur d'autres questions sémiotiques, il a publié plusieurs articles notamment dans *Littérature, Voix et Images, Australian Journal of French Studies, RSSI, Protée*, dont il a codirigé en 2006, avec René Audet, le numéro double « Actualités du récit. Pratiques, théories, modèles », et dans *Tangence*, dont il a dirigé le récent numéro « Art et avatars de la conversation ». Il fera paraître chez Nota bene en 2007 un essai sur l'indice et le récit dans le roman policier. Il est l'actuel directeur de la revue *Protée*. Il est membre régulier du centre de recherches Figura et membre associé du Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises (CRILCQ).

TABLE DES MATIÈRES

CONTOURS DE LA TRANSFICTIONNALITÉ Richard Saint-Gelais	5
---	---

MATRICES DISCURSIVES

« ET PERCEVAUS REDIT TOT EL ». <i>TRANSLATIO</i> MÉDIÉVALE ET TRANSFICTIONNALITÉS MODERNES Marie Blaise	29
TRANSFICTIONNALITÉ EN RÉGIME NON NARRATIF Irène Langlet	51
LE RÉCIT DE GENRE COMME MATRICE TRANSFICTIONNELLE Matthieu Letourneux	71
<i>STEAMPUNK</i> . TRANSFICTIONNALITÉ ET IMAGINAIRE GÉNÉRIQUE (LITTÉRATURE, BANDES DESSINÉES, CINÉMA) Denis Mellier	91
<i>SPIN-OFF ET CROSSOVER</i> . LA TRANSFICTIONNALITÉ COMME FIGURE ESTHÉTIQUE DE LA FICTION TÉLÉVISUELLE Stéphane Benassi	111
LA TRANSFICTIONNALITÉ DANS LES MÉDIAS Marie-Laure Ryan	131

SPIRALES ET RÉFLEXIVITÉS

- TRANSFICTIONNALITÉ, MÉTAFICTION
ET MÉTALEPSE AUX XVI^e ET XVII^e SIÈCLES
Françoise Lavocat 157

- LE CYCLE OBJET DU CYCLE.
TRANSFICTIONNALITÉ ET RÉFLEXIVITÉ
CHEZ WILL SELF ET ANTOINE VOLODINE
Anne Besson 179

- HUGO VERNIER OU L'ART DE REVENIR.
ÉTUDE D'UN CAS
DE TRANSFICTIONNALITÉ OULIPIENNE
Isabelle Doucet 199

- « LA CITÉ » DE MARC-ANTOINE MATHIEU.
PERMANENCE ET INCONSISTANCE
D'UN UNIVERS DE FICTION
Mélanie Carrier 215

- LES RETOURS DE SAINT-ALDOR.
TRANSFICTIONNALITÉ ET POÉTIQUE
CHEZ GAÉTAN SOUCY
Nicolas Xanthos 231

MYTHES, FIGURES, PERSONNAGES

- PERSONNAGE RÉCURRENT
ET TRANSFICTIONNALITÉ
Daniel Aranda 251

- DE LA BIBLE À LA LITTÉRATURE.
FICTIONNALISATION DE NOÉ
CHEZ CAILLOIS ET SUPERVIELLE
Andrée Mercier 275

- TRANSFICTIONNALITÉ D'HOMÈRE
Sophie Rabau 291

- L'ATTRACTION ENTRE DEUX CORPS EST
PROPORTIONNELLE AU PRODUIT DE LEURS MASSES
ET INVERSEMENT PROPORTIONNELLE AU CARRÉ
DE LEUR DISTANCE. L'INTERPRÉTATION
DU PHÉNOMÈNE PAR MARCEL GOTLIB
DANS LA RUBRIQUE-À-BRAC
Jean-François Chassay 311

- POURSUIVRE, REPRENDRE.
ENJEUX NARRATIFS DE LA TRANSFICTIONNALITÉ
René Audet 327

- CONDITION DU PERSONNAGE TRANSFICTIONNEL
Isabelle Daunais 349

- NOTICES BIOBIBLIOGRAPHIQUES 363