

Richard Saint-Gelais, *Fictions transfuges*.
La transfictionnalité et ses enjeux,
Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2011, 605 p.

Thomas Carrier-Lafleur

Université Laval et Université Paul-Valéry Montpellier III

Le choix entre le monisme et le pluralisme tend à s'évanouir sous l'analyse. S'il n'existe qu'un seul monde, il doit embrasser une multiplicité d'aspects contrastés; s'il y a plusieurs mondes, leur regroupement est un. Le monde unique peut être appréhendé comme multiple, ou les mondes pluriels comme un; l'un et le multiple dépendent de la manière d'appréhender.

Nelson Goodman, *Manières de faire des mondes*

Au cours des lignes qui suivront, nous voudrions démontrer en quoi la manière de faire des mondes est la plupart du temps involontaire ou, ce qui revient au même, naturelle. En effet, la réception des œuvres d'art crée ce que l'on pourrait appeler un « vertige au second degré », en ce sens que l'œuvre et l'esprit se réfléchissent mutuellement. L'œuvre d'art coexiste avec elle-même et, cela va de soi, avec la pensée, avec l'esprit qui la pense. Nous sommes tous des créateurs au second degré, à savoir que tous nous médiatisons l'œuvre d'art (ou l'œuvre de l'art). C'est ce que dit Stanley Cavell dans l'avant-propos de la réédition de *La Projection du monde*, lorsqu'il évoque le mode d'existence du spectateur cinématographique :

j'ai commencé à prendre des notes pendant les projections et immédiatement après, modifiant ainsi la manière dont je me préparais à écrire plus tard sur le cinéma, modifiant ainsi ce que je *pouvais* écrire sur le cinéma; pour cette raison, j'ai toujours eu conscience que mes descriptions de passages de films étaient susceptibles de contenir des erreurs quant au contenu et à l'enchaînement des plans. Je n'ai pas cherché à corriger ces erreurs dans cette réédition, car je n'avais pas l'intention de masquer les faiblesses de l'esprit dans lequel l'ouvrage avait été composé, ni d'occulter ce dont nous sommes capables de nous souvenir dans tout art, ainsi que la nécessité d'étudier la manière dont l'utilisation d'une machine à analyser peut modifier notre expérience d'un film. L'absence d'études sur ces deux questions contribue à maintenir à l'abri de toute appréciation le fait que, quand nous parlons d'un moment ou d'une séquence dans un film, nous sommes incapables, pourrions-nous dire, de *citer* la chose dont nous parlons. Et ce n'est pas seulement qu'il se pourrait, par voie de conséquence, que les autres ne soient pas sûrs de ce à quoi nous faisons allusion, mais aussi que nous non plus ne sachions pas sur quoi nous sommes en train de réfléchir. Voilà qui pèse d'un poids immédiat et terrible sur notre capacité à produire une description critique d'événements cinématographiques. La question de savoir en quoi consiste, dans les différents arts, « se

rappeler une œuvre », particulièrement à la lumière de la possibilité variable de citation, soulève naturellement la question de savoir en quoi consiste — ou ce qui exprime — le fait de « connaître une œuvre » (la reconnaître suffit-il ? est-il nécessaire de pouvoir en siffloter quelques mesures ? faut-il considérer de *quelles* mesures il s'agit ?). Ces questions mènent à leur tour à la question de ce que j'ai appelé « la nécessité de *revenir* à une œuvre, de fait ou par le souvenir », expérience que j'essaie de suggérer exactement en parlant de « devoir se souvenir. » (p. 7-8; l'auteur souligne)

Il s'agit, on le voit, d'un « devoir » particulier, puisque, comme l'indique Cavell, l'œuvre d'art n'est pas du côté du fait ou de l'énoncé, mais du côté de l'événement. Or, l'événement se comprend ici comme une multiplicité, comme une sorte de projection de singularités virtuelles qui s'actualiseront dans l'imaginaire du sujet avant de se fixer dans une nouvelle œuvre d'art. Toute œuvre, et donc tout événement, est en soi un objet pluriréaliste et pluridimensionnel. Par exemple le lecteur — tout lecteur — découpe l'œuvre en plusieurs plans pour en créer une interprétation significative. C'est le propre de l'expérience littéraire.

Cela dit, ce découpage recadre (au sens cinématographique et goffmanien du terme) les potentialités de l'œuvre et celles de la lecture dans une ontologie de l'entre-deux qui permet, voire qui encourage, l'émergence de nouveaux possibles. La lecture, dans un sens que l'on pourrait qualifier de « moderne », a pour essence de faire apparaître un autre champ, un autre espace. On pense alors à cette remarque de Maurice Blanchot :

Cette manière de lire, présence à l'œuvre comme à une genèse, donne naissance, en s'altérant, à la lecture critique par laquelle le lecteur, devenu spécialiste, interroge l'œuvre pour savoir comment elle s'est faite, lui demande les secrets et les

conditions de sa création, lui demande ensuite sévèrement si elle répond bien à ces conditions, etc. Le lecteur, devenu spécialiste, devient un auteur à rebours. Le vrai lecteur ne récrit pas le livre, mais il est exposé à revenir, par un entraînement insensible, vers les diverses préfigurations qui ont été les siennes et qui l'ont comme rendu présent, par avance, à l'expérience hasardeuse du livre : celui-ci cesse alors de lui paraître nécessaire pour redevenir une possibilité parmi d'autres, pour retrouver l'indécision d'une chose incertaine, toute encore à faire. Et l'œuvre retrouve ainsi son inquiétude, la richesse de son indigence, l'insécurité de son vide, tandis que la lecture, s'unissant à cette inquiétude et épousant cette indigence, devient ce qui ressemble au désir, l'angoisse et la légèreté d'un mouvement de passion. (p. 269-270)

Nous n'avons qu'une nuance : par cette opération désirante et passionnée qu'est la résonance de l'œuvre dans l'imaginaire, le lecteur ne devient pas « spécialiste ». Non, si le lecteur suit cette voie, c'est tout simplement pour devenir lecteur, pour rendre opératoire son « devenir-lecteur ». La lecture, conçue de la sorte, est fortement suggestive et transductive, si bien que la différence de nature entre la création et la réception tend à se transformer en simple différence de degré. Et c'est à travers de tels paradoxes que l'on est réellement en mesure de réfléchir sur l'acte de lecture. Le second degré a donc sa propre vérité, une faculté créatrice intrinsèque qui va à l'encontre des idées reçues et de la dimension soi-disant progressiste de l'histoire, littéraire ou autre.

Enjeux transfictionnels

Ce sont de tels problèmes que Richard Saint-Gelais attaque sur tous les fronts possibles dans son dernier livre — qui fera certainement date — *Fictions transfuges. La transfictionnalité et*

ses enjeux, tout juste publié dans la célèbre collection « Poétique », dirigée par nul autre que Gérard Genette. D'entrée de jeu, car il s'agit en effet de *jouer* avec les frontières habituelles de la littérature en indiquant de nouveaux territoires à explorer, R. Saint-Gelais propose « d'ajouter un terme à la panoplie déjà abondante des études littéraires et en particulier de la poétique ». Ce terme, qui par sa richesse devient un concept qu'il faut travailler de façon stratigraphique, c'est bien entendu celui de *transfictionnalité*, c'est-à-dire le « phénomène par lequel au moins deux textes, du même auteur ou non, se rapportent conjointement à une même fiction que ce soit par reprise de personnages, prolongement d'une intrigue préalable ou partage d'univers fictionnel » (p. 7). Mais « texte », comme le souligne R. Saint-Gelais, se comprend bien sûr en dehors de la matrice littéraire, pour englober les univers du cinéma, de la télévision, de la bande dessinée et encore. C'est du pouvoir de la machine fictive, et de toutes ses déclinaisons possibles, dont il est question, ce que l'auteur analyse avec une érudition pour le moins vertigineuse. Des retours de personnages caractéristiques à la *Comédie humaine* et autres cycles romanesques aux innombrables paratextes qui gravitent autour de l'univers holmésien de Conan Doyle, aux séries légitimes ou non des « Star Trek » et « Harry Potter », voire de *Don Quichotte*, aux réécritures et aux transfocalisations de *Madame Bovary* ou de *Hamlet* (il est à noter que cette courte liste ne saurait en rien représenter ne serait-ce que la pointe que l'iceberg transfictionnel étudié dans *Fictions transfuges*; on saluera par ailleurs la présence heureuse d'un index qui, dans le cas de cet ouvrage, est un outil de travail essentiel), tout est interrogé au cours de cette enquête et tout fait sens. La transfictionnalité structure bel et bien l'imaginaire des œuvres

d'art. On la trouve partout, souvent à notre insu. C'est pourquoi R. Saint-Gelais ne fait pas seulement ajouter un terme de plus aux études littéraires et poétiques, il tente plutôt de définir, et ce, avec brio et audace, un phénomène qui a déjà envahi l'espace de la fiction, de la réception et de la création. La transfictionnalité est pour ainsi dire, se risquera-t-on à avancer, comme l'inquiétante étrangeté des œuvres d'art et des mondes fictionnels. N'est étrange que le familier, à travers un incessant retour du même : une reprise imaginaire qui introduit la différence dans la répétition. Pour l'écrivain, la page à remplir, comme une tâche à exécuter, n'est jamais blanche. Elle est virtuellement remplie d'une infinité d'histoires, de personnages, de lieux et de temps. Il faut sonner le glas de l'idée romantique d'inspiration, de la muse qui dicte l'œuvre à faire. L'inspiration est suggestion, interprétation et continuation. L'idée n'est plus propre à un sujet mais redevable à une multiplicité, comme le monisme de Goodman est en soi un pluralisme, l'un coexiste avec le pluriel.

Pour illustrer rapidement cette idée, on prendra un exemple qui n'est pas dans *Fictions transfuges*, mais qui est en accord avec cet appel que lance fréquemment R. Saint-Gelais, à savoir qu'une enquête sur la transfictionnalité convoque de manière significative l'imaginaire du lecteur. Ainsi, *À bout de souffle* (1960), film fondateur de la Nouvelle Vague française, improvisé au jour le jour par le metteur en scène, ses comédiens et ses techniciens, film qui annonce une liberté nouvelle pour le septième art, est aussi, au-delà des apparences, une œuvre transfictionnelle. C'est-à-dire que son réalisateur, Jean-Luc Godard, fait preuve d'un geste cinéphilique pour le moins curieux : en dépit d'une totale liberté créatrice, transgressant les frontières habituelles de la production

cinématographique, Godard avait en tête une idée directrice originale, qu'il ne communiqua pas à son équipe pendant le tournage, à savoir que son film serait secrètement la continuation d'un autre film paru deux ans plus tôt, avec la même actrice (Jean Seberg), *Bonjour tristesse* d'Otto Preminger, lui-même l'adaptation du roman éponyme de Françoise Sagan. Godard aurait même souhaité qu'*À bout de souffle* soit projeté à la suite de *Bonjour tristesse*, avec, entre les deux films, un carton où il serait écrit « Deux ans plus tard... ». Or, cet écart de deux années correspond-il au temps qui sépare les deux histoires ou les sorties respectives des deux films ? Que faire avec le changement de nom (et de milieu) de l'actrice Jean Seberg, qui de « Cécile » devient « Patricia » ? Comment comprendre le rapport entre le film de Godard et celui de Preminger, si on ajoute à l'équation le roman de Sagan ? Plus encore, pour rester dans le(s) monde(s) possible(s) des films de la Nouvelle Vague, on découvre une autre « suite » (le terme est évidemment ambigu) d'*À bout de souffle* avec *Lola* (1961), le premier film de Jacques Demy, où, en ouverture, deux personnages discutent de la mort de leur ami Michel Poiccard, abattu d'une balle dans le dos par un policier à la suite d'un vol de voiture, c'est-à-dire (mais comment en être sûr ?) de la mort du personnage masculin du film de Godard (procédé aussi utilisé par Camus, pour relier — subtilement — la diégèse de *L'Étranger* à celle de *La Peste*, comme le remarque et l'analyse R. Saint-Gelais)... Avec la transfictionnalité, le palimpseste devient vertige, vertige au second degré, vertige des mondes possibles.

« Mon pari est qu'il y a un profit à tirer de leur investigation conjointe et que, par-delà l'hétérogénéité des pratiques, c'est une problématique commune qui se profile. La transfictionnalité met en jeu, et parfois en crise, les catégories

majeures à partir desquelles nous pensons les textes, leur production et leur réception. Quelles sont les modalités, les conditions de possibilité et les conséquences de l'essaimage d'une fiction au-delà des frontières du texte ? Quels sont ses rapports avec le statut et l'autorité de l'auteur ? Comment s'articulent récit et fiction dans la relation transfictionnelle ? Est-il légitime de parler d'identité, s'agissant d'instances (personnages, lieux, événements, etc.) figurant dans des œuvres distinctes, parfois même contradictoires ? ». Et R. Saint-Gelais d'ajouter, à la suite de ces interrogations — toutes pertinentes — qui représentent les grandes lignes des passages ouverts par *Fictions transfuges* : « Ces questions n'ont pas, me semble-t-il, reçu toute l'attention qu'elles méritent. J'en vois un signe dans le flottement conceptuel que suscitent des dispositifs comme ceux qui m'intéresseront ici. » (p. 8) Le flottement en question permet en effet d'identifier la nature de la transfictionnalité, à savoir qu'elle est le fantôme qui ne cesse de hanter la littérature et les autres arts, et ce, depuis leurs premiers balbutiements. L'époque moderne, en grande partie grâce à la culture médiatique (à ce propos, voir le chapitre huit de *Fictions transfuges*, « Le stade médiatique de la fiction », p. 373-434), a su donner un corps, ou du moins un squelette, à ce fantôme. Bien qu'elle ait toujours été dans l'air du temps, la transfictionnalité est aujourd'hui criante d'actualité, elle s'incarne semble-t-il plus que jamais dans l'imaginaire des lecteurs ou encore dans la plume (on devrait plutôt parler de clavier et d'écran...) des écrivains et des critiques. Nous sommes, pour aborder la question d'un point de vue philosophique, dans l'ère du simulacre et de ses puissances, en cela que le vrai n'a plus de supériorité sur le faux, que leur dialectique a cessé d'être opératoire. Il ne s'agit plus d'écrire,

pour reprendre la métaphore que nous avons évoquée plus haut, pour remplir la page blanche, mais pour agencer et pour recadrer les singularités, les forces et les souffles qui s’y trouvent déjà. Si la transfictionnalité, comme le remarque et le développe R. Saint-Gelais, met en crise les catégories de la poétique, c’est qu’elle les traverse et les reprend toutes, à partir d’une répétition-différenciation essentiellement transgressive et, surtout, créatrice.

« Je plaide donc pour une approche moins œcuménique que transversale, regroupant des résultats de provenances diverses et refusant la hiérarchisation implicite — et la méfiance parfois explicite — qui accompagne la division du travail intellectuel en études “littéraires” et “culturelles”. Il y a des angles sous lesquels on jugera inconvenant, j’imagine, d’aborder tour à tour *Don Quichotte* et une série télévisée, “Sherlock Holmes” et *La Princesse de Clèves*. Il en est d’autres sous lesquels, sans nullement feindre que ces fictions sont également reçues et valorisées, il leur arrive de présenter des formes comparables — mais aussi une diversité, peut-être pas celle qu’on aurait cru, que leur analyse conjointe peut faire apparaître. La transfictionnalité est l’un de ces terrains où l’on a tout intérêt à croiser les champs trop souvent disjoints par la compartimentation académique et certains préjugés encore tenaces » (p. 9), écrit avec raison R. Saint-Gelais avant d’ajouter un peu plus loin que la transfictionnalité, par rapport à la relation d’imitation et de transformation propre à l’hypertextualité genetienne (cf. *Palimpsestes. La littérature au second degré*), est une

relation de migration (avec la modification qui en résulte presque inmanquablement) de données diégétiques. Il est entendu que cette migration repose sur des relations entre les

textes. Mais ces relations inter- (ou hyper-) textuelles sont tendanciellement occultées, dans la mesure où l'espace au sein duquel circulent les personnages et autres éléments diégétiques se donne comme indépendant de chacune de ses manifestations discursives [comme le montre notre exemple et le rapport entre *Bonjour tristesse* de Preminger et *À bout de souffle*, puis entre *À bout de souffle* et *Lola*; rapport qui, devrait-on souligner, est bien différent de celui entre les deux *Bonjour tristesse*, de Preminger et de Sagan]. [...] Lire "transfictionnellement" un ensemble de textes, c'est donc poser à leur sujet une série de questions fort différentes de celles qu'appelle leur considération sous l'angle de l'intertextualité ou de l'hypertextualité. (p. 10-11)

Là où l'inter- et l'hypertextualité favorisent un dualisme, la transfictionnalité recadre le rapport dans sa dimension sérielle, par-delà le vrai et le faux, la copie et le simulacre. Chaque texte, ne serait-ce que par la lecture qui en sera faite (comme le montrent Cavell et Blanchot), possède en quelque sorte un devenir transfictionnel : l'individuation créatrice d'un personnage, d'un événement, d'une fiction ou d'un monde. La transfictionnalité, c'est l'épreuve de la répétition sérielle et migrante, de la répétition dans laquelle se glisse une différence qui se comprend comme un passage de l'œuvre à la pensée, puis de la pensée vers une œuvre qui relève à la fois du même et de l'autre. Lorsqu'il y a idée de transfictionnalité, il y a une idée de reprise, une « idée de traversée » (p. 39). Traversée de l'espace, du temps et des « modes d'existence de l'œuvre à faire » (pour reprendre l'expression d'Étienne Souriau, à qui nous devons par ailleurs le terme de « diégèse »). On trouve ici la méthode, extrêmement stimulante pour le lecteur, adoptée par l'auteur :

L'étude de la transfictionnalité sollicite — presque toujours conjointement — des considérations textuelles, narratives,

pragmatiques, esthétiques et institutionnelles, qu'il n'y aurait pas grand sens à aborder séparément. Les questions qu'elle soulève intéressent, à des titres qu'on devine divers, plusieurs disciplines, des études littéraires à la théorie de la fiction, des études culturelles au droit de la propriété intellectuelle. Plutôt cependant que de segmenter la réflexion selon un partage disciplinaire, j'ai préféré suivre un parcours en quelque sorte transversal. (p. 17)

Or, le passage sous forme de transversale est le propre de la transfictionnalité, analogue en cela au fameux labyrinthe en ligne droite de Borges. C'est aussi un des grands mérites de *Fictions transfuges* que d'être un livre qui sache si bien accorder sa forme avec son contenu, dans un geste créateur d'indisciplinarité, au sens que lui donne par exemple Yves Citton. L'interprétation transfictionnelle et indisciplinaire semble

vouée à faire passer ses intuitions à travers les barrières qui distinguent les divers champs du savoir. Loin de se contenter de faire dialoguer des experts par-dessus les frontières disciplinaires, chacun confortablement assis sur son pré carré [...], elle a pour vocation d'ébranler et de reconfigurer le terrain même sur lequel ces experts ont fondé leurs recherches. [...] C'est dans *tous* les domaines de nos activités que nous sommes appelés [...] à savoir croiser les perspectives, entre-féconder les approches, harmoniser les points de vue, démêler les différentes couches d'argumentaires, de motivations et de nécessités qui se superposent au sein de chaque événement. (Citton, p. 94-95; l'auteur souligne)

La transfictionnalité est donc, à la fois, un corpus et une méthode d'analyse de tous les corpus (cf. l'excellent chapitre neuf de *Fictions transfuges*, « Critique et transfictionnalité », p. 435-532). S'y intéresser, c'est plonger dans le roman de la méthode, s'engager dans la voie d'une compréhension nouvelle des œuvres d'art où tout — personnage, objet, ville, patronyme,

etc. — est voué à devenir événement, à gagner une sorte de multiréalisme. La nature des œuvres transfictionnelles appelle en effet une vision renouvelée de la théorie, un recadrage de cet avenir des humanités dont parlent à leur façon les *Fictions transfuges* de R. Saint-Gelais.

Les cadres de l'expérience transfictionnelle

« La transfictionnalité n'appelle donc pas un traitement théorique unique mais une batterie d'approches variées, qui ne s'intéressent pas qu'aux questions d'identité à travers l'intertexte mais aussi à ce qu'une transfiction *fait* à la fiction à laquelle elle s'articule. Un *faire* divers et paradoxal, car la transfictionnalité ne consiste jamais à intervenir sur le texte initial, bien évidemment inchangé, mais sur sa diégèse, c'est-à-dire au bout du compte sur la reconstitution que les lecteurs en font, ou consentent à effectuer sur la base d'une continuation, d'une rectification, d'une version décalée ou même transgressive. La logique a certes sa place dans cette enquête, mais elle ne saurait suffire à répondre aux questions soulevées par ces pratiques. » (p. 70; l'auteur souligne) La méthode transfictionnelle est donc une sorte de méthode détraquée ou impossible, entre le singulier de l'œuvre nouvelle et l'universel des recadrages que celle-ci exige pour exister, c'est-à-dire le récit d'un apprentissage bien particulier en ce que le savoir (classique) est porté à ses limites au profit de nouveaux modes de connaissance et d'exploration de l'univers infini et renouvelable de la fiction et de ses avatars. La transfictionnalité peut aussi se comprendre comme un miroir qui se promène devant l'imaginaire des lecteurs qui y projettent leur propre structure de fiction. Les enjeux transfictionnels remettent bel et

bien en question l'identité théorique des pratiques herméneutiques et de la pensée virtuelle des textes. Par la migration sans frontière d'une fiction vers une autre, la transfictionnalité est la reprise non pas mimétique mais créatrice d'un acte de pensée. Plus encore, elle est le devenir même de sa propre méthode, en ce qu'elle convoque un recadrage aussi bien fictionnel que théorique, une « interconnexion des textes » (p. 215) et, cela va de soi, des approches critiques pour approcher ces textes, comme le montre R. Saint-Gelais (entre autres) avec son analyse du surprenant *Sherlock Holmes vs Dracula* de Loren D. Estleman. La contagion métalectique propre à la transfictionnalité convoque sa propre (méta)théorie, soumettant les personnages, les auteurs et les critiques au « jeu de l'imaginaire » (p. 237), voire à l'imaginaire du jeu, en cela que les vrais jeux, comme les vraies répétitions, sont toujours imaginaires. Le mot d'ordre de la méthode transfictionnelle (créatrice ou critique, quoique la frontière entre ces deux instances tende à disparaître, puisque la plupart des transfictions sont aussi un commentaire sur l'œuvre ou sur le canon dont elles émanent) serait donc : expérimentez votre imaginaire.

Or, pour expérimenter, il faut recadrer. Du centre transfictionnel se (re)distribuent les niveaux fictionnels de la réalité et de l'imaginaire. De la fiction originelle se crée une fiction seconde, vertigineuse, une « fiction stratifiée et étourdissante » (p. 251) qui attire la fiction première comme pourrait le faire un aimant. Pour reprendre l'exemple que nous avons amené d'entrée de jeu, c'est déjà ce que disait Cavell lorsqu'il tente d'accorder la réalité des films en soi aux désirs de ses propres souvenirs de spectateur dans ce procédé de la rémanence des images qui n'est pas seulement le propre du

cinéma mais de la fiction en général. C'est aussi le cas d'*À bout de souffle*, qui attire dans sa propre diégèse le monde des deux versions (filmique et littéraire) de *Bonjour tristesse*, comme si le film de Godard devenait un nouveau monde originel dans lequel les fictions de Preminger et de Sagan seraient en quelque sorte devenues des strates de son propre passé. Pour le dire avec les mots de R. Saint-Gelais,

[s]oumettre un texte à une capture transfictionnelle [...], c'est lui en adjoindre un autre qui l'enchâsse tout en lui donnant une manière de prolongement diégétique. [Or,] [...] cela se double d'une opération plus impalpable qui consiste à modifier *a posteriori* le statut du texte capturé. Pour être généralement plus discrète que les corrections infligées à la diégèse [...], cette modification n'en est pas moins décisive, puisqu'elle revient à recatégoriser plus ou moins radicalement le récit initial, à (tenter de) remplacer le cadre qui était le sien par un autre cadre, imposé de l'extérieur » (*ibid.* ; pour notre part, la capture et la correction sont deux styles de recadrages).

Cette reprise d'une activité ou d'une séquence à travers un cadre différent, R. Saint-Gelais en prend et en développe l'idée à partir des *Cadres de l'expérience* du sociologue canadien Erving Goffman (idée d'ailleurs très inspirée et inspirante et qui montre bien la pertinence de la pensée de Goffman au-delà des frontières — des cadres... — de la sociologie, traversée qui, on le sait maintenant, est le propre de la transfictionnalité). La transfictionnalité est un recadrage de la fiction par elle-même, une sorte de fiction retrouvée grâce à l'imagination créatrice qui ne voit pas l'œuvre comme un résultat ou comme une donnée statique, mais plutôt comme une tâche à exécuter ou un passage à découvrir. C'est le monde perpétuel des ébauches et des trajets. Les recadrages transfictionnels incarnent la surexistence propre aux œuvres d'art, en ce sens qu'elles ne cessent de transcender leurs modes d'existence pour découvrir

de nouvelles manières d'être et des territoires encore inexplorés par la pensée. L'œuvre est « ouverte », dans un sens encore plus radical qu'ont pu le soutenir Umberto Eco et les théoriciens de la fiction. C'est-à-dire que l'œuvre, même complétée, sera toujours à faire. La transfictionnalité est une preuve tangible que toute méthode d'exploration du réel et de l'imaginaire est essentiellement romanesque, ce qui fait de *Fictions transfuges* un grand roman de la méthode. Devant le « gouffre ontologique » (p. 281) de la multiréalité des œuvres d'art et de la pensée, la méthode transfictionnelle est l'occasion pour tout lecteur de reconsidérer les rapports entre le vrai et le faux, l'original et la copie, la copie et le simulacre, la chance de réfléchir autrement sur la question de l'actuel et du virtuel, sur le rôle et sur les enjeux de tout discours second, tout en entrevoyant de nouvelles façons de sentir le temps, un temps non chronologique qui bouscule et recadre les origines. Au cours de son long chemin, *Fiction transfuges* nous amène vers une telle lucidité transfictionnelle, capitale pour les lecteurs, les critiques et les créateurs d'aujourd'hui et de demain.

« La transfictionnalité multiplie les difficultés de lecture en surimprimant, à celles posées par chaque texte pris individuellement, celle de ne plus trop savoir si cette considération isolée est encore possible ou légitime. Avec elle, c'est donc l'objet même de l'interprétation qui se dérobe et devient incertain. De là, sans doute, les maximes érigées en principes indiscutés : accorder un statut différent à la fiction originale et à ses dérivés apocryphes, douter de la valeur esthétique d'ensembles proliférants comme les séries, c'est chaque fois conjurer les périls interprétatifs auxquels exposent les ensembles transfictionnels lorsqu'ils incitent à "injecter" dans un texte des données diégétiques venues d'autres récits ou

demandent au lecteur d'arbitrer des conflits à l'échelle intertextuelle. L'élection d'un "auteur original" simplifie tout cela — même si [...] elle ne suffit pas à résoudre tous les problèmes : raison de plus pour que le théoricien, dans ses efforts d'élucidation, en fasse un sujet de réflexion et non une prémisses de sa propre activité » (p. 449). Ce passage souligne, comme on a déjà pu le mentionner, l'une des forces de l'ouvrage de R. Saint-Gelais : celle de constituer une méthode à partir de son objet d'étude ou, plus exactement, d'entreprendre une reprise éthique des enjeux esthétiques de la transfictionnalité. Comme peu de méthodes savent le faire, la pensée transfictionnelle accorde une place de choix au sujet dans son enquête sur l'actuel et le virtuel, le réel et la fiction. C'est une méthode qui comprend, accepte et accentue la réalité de la fiction littéraire, à travers une redescription du monde et de soi. Par une « telle coexistence entre critique et fiction » (p. 455), cette théorie nouvelle — théorie de l'imaginaire transfictionnel — doit réfléchir sur sa visée et sur son édification éthiques. Opérer une exploration transfictionnelle des œuvres, des mouvements et des canons, c'est pratiquer une lecture inspirée de l'histoire de l'art et de la littérature, c'est faire de l'œuvre d'art première un lieu déclencheur pour le vertige du second degré et du recadrage ontologique. Il s'agit également d'élargir le potentiel événementiel du texte, de faire en sorte que tout puisse devenir un événement ou, pour le dire autrement, que tout puisse avoir un sens. Selon l'imagination du lecteur, du critique et du créateur, chaque signe est en mesure de devenir une monade leibnizienne, une fenêtre événementielle donnant sur un autre monde possible ou sur une répétition-différenciation d'une autre facette du monde. Pour ainsi dire, l'œuvre baigne dans l'omnitemporalité de la

pensée et de l'imagination qui, à tout moment, peuvent effectuer une intervention rétroactive, une nouvelle transmission du savoir de l'œuvre. C'est le côté baroque de la transfictionnalité, plongeant ce nouveau-né de la poétique dans un monde quasi acentré (telle la géométrie projective du XVII^e siècle), dans un renversement des origines et des valeurs. Dans cet univers pour le moins curieux, chaque transfiction est un point de vue — fictionnel, ontologique, et (qui sait ?) plus encore — à la fois sur l'imagination en général et sur l'œuvre originelle en particulier. C'est d'ailleurs l'intérêt des grands cycles transfictionnels tels les « Sherlock Holmes », les « Harry Potter » ou encore les univers élargis de Tolkien ou d'Asimov, avec leurs milliers de variantes-continuations-critiques, que de présenter un monde de prétendants où s'affrontent, se recourent et, parfois, s'allient et se juxtaposent (il existe en effet des transfictions de transfiction, transfictions au second degré) des œuvres-points de vue, des théories transfictionnalisées ou des transfictions théoriques. Les grands cycles transfictionnels incarnent la puissance de l'hétérogène, et c'est en cela qu'ils sont une situation pour la littérature et pour la pensée, une situation ontologique qui ne cesse de poser la question de l'être et de l'apparaître, dans un monde où la vérité se transmet à grands coups de simulacres. La transfictionnalité doit être un théâtre baroque, une scène de la répétition et une arène des points de vue. La fiction, c'est l'épreuve des prétendants ou l'odyssée du recadrage.

R. Saint-Gelais le dit clairement, à savoir qu'« [i]l faut partir du fait banal et controversé que les lecteurs, loin d'enregistrer un contenu véhiculé par le texte, participent d'active manière à l'élaboration de la diégèse. Banal, parce que cette activité sous-tend toutes les lectures, y compris les plus

anodines; controversé parce qu'elle remet en question l'idée d'autorité exclusive du texte au profit de celle de coproduction, fut-elle asymétrique, de cette fiction » (p. 456-457). Et, quelques lignes plus bas, on trouve la proposition suivante, qui fonde la critique transfictionnelle sur les bases d'une « parafictionnalisation » (sorte de métaréception, de brouillage ou de friction entre la réception seconde et la création originale) des œuvres d'art :

Convenons qu'une partie de la diégèse dépend de l'intervention du lecteur, qui développe silencieusement un discours hétérogène et discontinu : paraphrases à fonction d'élucidation, inférences, hypothèses, prévisions... Ce discours, je propose de le penser à l'aide de la notion de parafictionnalisation, de manière à souligner que le lecteur ne le produit que pour le verser aussitôt au compte de la fiction. Se dire, par exemple, que Holmes est plus futé que Watson, que Hamlet est névrosé ou que c'est l'amour de Sonia qui décide Raskolnikov à confesser son crime, c'est contribuer chaque fois à la diégèse par des propositions, qu'elles soient paraphrasiques, synthétiques ou conjecturales : ces propositions, lorsque nous les produisons, ne se rapportent pas tant au récit qu'à l'univers fictif. Ce qui définit la parafictionnalisation n'est donc pas son contenu propositionnel, éminemment variable, mais l'orientation diégétique qu'elle imprime à la lecture. (p. 457-458)

De telles propositions offrent un socle idéal à la transfictionnalité. C'est en cela que la théorie transfictionnelle des mondes possibles est le pas suivant de la parafictionnalisation des univers diégétiques de la lecture active, de la lecture comme geste ou comme point de vue en mouvement. La transfictionnalité perpétue et alimente la réalité de l'acte virtuel que sont la lecture et, puisque seule une différence de degré les sépare, l'interprétation. En répétant le texte de façon imaginaire, le lecteur fait donc preuve d'interprétation et de création. Les grands (et les moins grands)

cycles transfictionnels sont comme des cultures de l'interprétation et des ateliers collectifs d'écriture. Pour le chercheur, ils représentent l'occasion de réfléchir à la multiplicité d'activités et de singularités qu'incarne l'histoire vivante de la littérature, elle-même comprise comme lieu de transfert affectif, perceptif et conceptuel, et comme territoire transductif de la pensée.

« *Nous volons vraiment d'étoiles en étoiles* »

Dès que nous lisons réellement une œuvre, dès que nous sommes en mesure de lui poser des questions et qu'elle-même nous interroge, nous sommes dans la réalité de l'œuvre à faire, dans la logique pluriréaliste de la transfictionnalité et de ses enjeux. Le mouvement d'actualisation, allant des questions à l'œuvre à faire, passe par la différence et par la répétition dans le virtuel. De la reprise transfictionnelle, on comprend le vrai sens d'une actualisation créatrice. C'est ainsi que, pour le chercheur, l'ouvrage de R. Saint-Gelais a tout d'une révélation : *Fictions transfuges* arrive à mettre des mots et, surtout, à proposer des hypothèses et à mener des enquêtes sérieuses sur des phénomènes que nous expérimentons tous les jours, sous toutes les déclinaisons possibles et dans tous les domaines de nos activités, comme en témoignent les confessions de Cavell et sa nécessité de retourner à l'œuvre d'art par le souvenir et par l'imagination. On ne le dira jamais assez : il n'y a de répétition qu'imaginaire. Or, la répétition est partout : la création et la théorie en sont faites — la critique littéraire est en effet « plus engagée qu'on ne le croit sur le terrain de la transfictionnalité » (p. 532), dit bien R. Saint-Gelais dans un légitime appel à la lucidité et à la conscience —, selon le paradoxe de la (fausse)

page blanche que nous évoquions plus haut. Mais il y a un autre paradoxe, qui est celui de la non-marginalité de la transfictionnalité même, activité que l'on serait pourtant en droit de croire rarissime ou occulte, alors qu'elle est le pain quotidien de toute activité de lecture, de réflexion et de création.

On gagne maintenant à relire les premières lignes de *Fictions transfuges*. *La transfictionnalité et ses enjeux* :

Non loin de la table où j'écris ces lignes se trouvent entre autres *Mademoiselle Bovary* de Raymond Jean, le *Dom Juan* de Molière, *Autour de la Lune* de Jules Verne, *Sherlock Holmes of Baker Street* de W. S. Baring-Gould et *L'Univers de Michel Tremblay* de Jean-Marc Barrette. Collection hétéroclite à bien des égards — la littérature générale s'y mêle au récit policier et à la science-fiction, des romans y côtoient une "biographie", une pièce de théâtre et un dictionnaire de personnages — mais dont un dénominateur commun explique le rapprochement : chacun de ces livres participe à un ensemble plus vaste, fondé sur un type particulier de relation. C'est de cette relation qu'il s'agira ici. (p. 7)

Nul suspense ici : l'ensemble plus vaste, c'est bien sûr celui de la transfictionnalité. Or, la position narratoriale de R. Saint-Gelais, en ouverture de son dernier opus, est révélatrice de celle propre à tout « homme de lettres », qu'il soit lecteur, traducteur, écrivain ou critique transfictionnel. En effet, nous vivons tous entourés de livres, d'histoires, de personnages et de fictions qui structurent et peuplent notre imaginaire. Si nous tentons d'écrire, ce sera toujours entre ces livres, pour ne pas dire entre ces lignes. La difficulté, celle-là même à laquelle s'attaque *Fictions transfuges*, est de trouver la vraie liberté à même une telle contrainte qui, au fond, risque fort d'être elle aussi paradoxale. Nous sommes tous à la recherche de ce qu'a su trouver le narrateur de Proust — écrivain qui commença d'ailleurs sa carrière par la série para- et transfictionnelle des pastiches de *L'Affaire Lemoine* — tel qu'il en

fait mention dans ce passage de *La Prisonnière* sur la peinture d'Elstir et la musique de Vinteuil :

Des ailes, un autre appareil respiratoire, et qui nous permettent de traverser l'immensité, ne nous serviraient à rien. Car si nous allions dans Mars et dans Vénus en gardant les mêmes sens, ils revêtiraient du même aspect que les choses de la Terre tout ce que nous pourrions voir. Le seul véritable voyage, le seul bain de Jouvence, ce ne serait pas d'aller vers de nouveaux paysages, mais d'avoir d'autres yeux, de voir l'univers avec les yeux d'un autre, de cent autres, de voir les cent univers que chacun d'eux voit, que chacun d'eux est; et cela nous le pouvons avec un Elstir, avec un Vinteuil, avec leurs pareils, nous volons vraiment d'étoiles en étoiles. (1988 [1925], p. 762)

Captifs d'un monde où toutes les histoires semblent déjà avoir été jouées, les joies et les drames écrits, il nous reste toujours la possibilité, grâce à l'art, de voir le monde, le nôtre, autrement et, en prenant la fuite, de voler d'étoiles en étoiles.

Bibliographie

- BLANCHOT, Maurice. (2009 [1955]), *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais ».
- CAVELL, Stanley. (1999 [1979]), *La Projection du monde. Réflexions sur l'ontologie du cinéma*, trad. Christian Fournier, Paris, Belin.
- CITTON, Yves. (2010), *L'Avenir des humanités*, Paris, Éditions La Découverte.
- PROUST, Marcel, *La Prisonnière*. (1988 [1925]), dans *À la recherche du temps perdu*, t. III, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».