

Titolo: *InterArtes*

ISSN 2785-3136

Periodicità: annuale

Anno di creazione: 2021

Editore: Dipartimento di Studi Umanistici – Università IULM - via Carlo Bo 1 - 20143 Milano

Direzione:

Laura Brignoli

Silvia T. Zangrandi

Comitato di direzione

Gianni Canova, Claude Cazalé Bérard, Mauro Ceruti, Paolo Proietti, Giovanna Rocca, Richard Saint-Gelais, Vincenzo Trione

Comitato scientifico/redazionale

Maurizio Ascari (Università di Bologna), Maria Cristina Assumma (Università Iulm), Matteo Bittanti (Università Iulm), Maria Chiara Gnocchi (Università di Bologna), Augusto Guarino (Università L'Orientale di Napoli), Mara Logaldo (Università Iulm), Stefano Lombardi Vallauri (Università Iulm), Massimo Lucarelli (Université de Savoie), Elisa María Martínez Garrido (Universidad Complutense Madrid), Donata Meneghelli (Università di Bologna), Marta Muscariello (Università Iulm), Frank Wagner (Université Rennes 2)

Segreteria di redazione

Laura Gilli

Tutti gli articoli sono sottoposti a un processo di peer review in doppio cieco.

INTERARTES n.1

Confini

ottobre 2021

Laura Brignoli, Silvia Zangrandi – Introduzione

ARTICOLI

Laura Brignoli – Quale riscrittura?

Maria Chiara Gnocchi - Géométrie, géographie, géopolitique de la réécriture

Frank Wagner - Une question de topique ou d'optique? (Intertextualité, hypertextualité et transfictionnalité)

Laurence De La Poterie-Sienicki, Richard Saint-Gelais - Ouvrir la boîte, recoller les morceaux: la transfictionnalité paradoxale de Pandore et l'ouvre-boîte de Postel & Duchâtel

Silvia Albertazzi - Writing back, writing forth. Confini delle riscritture postcoloniali

Marinella Termitte - L'œuvre dormante dans les réécritures de Boualem Sansal

Alberto Sebastiani - Parafrasi e riscrittura. Un'ipotesi di definizione a partire da Nicolas Eymerich, Inquisitore

Isabella Mattazzi - La riscrittura tra prospettiva critica e prassi traduttiva: il caso Amélie Nothomb

Maria Cristina Assumma - Alberti dipinge Lorca. L'immaginario coreutico nell'illustrazione albertiana del *Romancero gitano*

Federico Bocchi - L'ideazione di universi narrativi come pratica culturale: il caso *The Witcher*

Philippe-Alexandre Gonçalves - Du théâtre au roman: la transfiction comme extension de l'univers de Gil Vicente

RECENSIONI

Raffaele Aragona - Una riscrittura metafrastica della *Commedia* dantesca (STEFANO TONIETTO, *Il Divino Intreccio*, in *riga* edizioni, 2021)

Ouvrir la boîte, recoller les morceaux: la transfictionnalité paradoxale de *Pandore et l'ouvre-boîte* de Postel & Duchâtel

Laurence DE LA POTERIE-SIENICKI et Richard SAINT-GELAIS
Université Laval – Québec

Abstract:

Transfictionality's very definition implies crossing borders, but what can be said about the borders of the notion itself? A logical approach to this question rests on the identity relationship between the fictional elements (e.g. the characters) shared by two or more works. Another threshold involves what one could call the ground of the transfictional relationship, i.e. the existence of a gap between two texts, movies, etc., recognized as independent works of art. This independence is usually taken for granted, especially when these works are from different authors, but textual, editorial and authorial strategies may render it problematic. Such is the case with Philippe Postel and Éric Duchâtel's *Pandore et l'ouvre-boîte*, a book comprising two detective novels at once distinct — each centres on a different protagonist, conducting a separate inquiry — and subtly intertwined. Should we consider the two novels of *Pandore* as independent (and thus transfictional) works, or instead as making up one work in two parts? While no definitive answer can be provided, the analysis of this intriguing book intends to shed some light on the underlying ambiguities of transfictionality.

Keywords:

Transfictionality, Dual Authorship, Detective Novel, Version, Artwork, *Pandore et l'ouvre-boîte*

La formule qui coiffe ce numéro, «Frontières de la transfictionnalité», peut s'entendre de deux manières différentes. Il peut s'agir des frontières que cette pratique un brin frondeuse s'emploie à traverser, mais aussi, sur un plan différent, des limites du concept par lequel on pense cette pratique. Ces deux questions étant, comme on le verra, liées, on les considérera d'un peu plus près avant d'examiner un curieux dispositif textuel où il n'est pas tout à fait sûr qu'on puisse parler de transfictionnalité: *Pandore et l'ouvre-boîte*, de Philippe Postel et Éric Duchâtel (1999). Avec ses énigmes, ses intrications et ses effets de lecture, ce livre marqué par la duplicité nous donnera l'occasion de tester le seuil, ou plus exactement un des seuils constitutifs de la transfictionnalité: la notion d'œuvre considérée comme totalité autonome.

1. *Seuils de la transfictionnalité*

La transfictionnalité pouvant être définie comme le fait que deux textes, du même auteur ou non, se rapportent conjointement à une même fiction (Saint-Gelais, 2011: 7), on comprend immédiatement que ce phénomène est indissociable de l'idée même de frontière, qu'il s'agisse de celle entre les textes (lorsque Sherlock Holmes passe d'*Une étude en rouge* au *Signe des Quatre*, par exemple), entre les auteurs (lorsque le même Holmes est repris par d'autres écrivains qu'Arthur Conan Doyle) ou les médias (Holmes sur scène, à l'écran, objet d'illustrations, etc.). Il n'y a donc de transfictionnalité que si des frontières sont posées, certes pour être franchies en un geste qui, malgré sa fréquence dans la culture populaire et même savante, conserve quelque chose de troublant. La transfictionnalité, autrement dit, a besoin de ce qu'elle nie: de là son caractère paradoxal, qu'on peut observer aussi bien du côté du terrain où elle se déploie que du côté des objets qu'elle fait migrer.

Côté terrain, on vient de le voir, il faut une distance, et un franchissement de cette distance. Nul n'ira, s'étonnant de revoir dans un chapitre de roman tel personnage qui figurait dans l'un des précédents — fut-il un peu éloigné, comme le demande par exemple le topos du faux inconnu —, conclure à un cas de transfictionnalité. Car la possibilité d'une réapparition nous paraît alors aller de soi, même si cette évidence n'en est une que parce que nous considérons le texte comme un espace sémiotique unitaire, où le foisonnement des composantes est contrebalancé par le postulat d'une homogénéité, celle de l'espace diégétique commun, du monde fictif «habité» par les personnages, accessoires, paysages, circonstances et événements qui le composent.

Le corollaire de cette unité, dans la conception moderne de l'œuvre, est l'établissement, autour de cet espace, d'une lisière à la fois narrative (le récit étant réputé clos, les questions portant sur «ce qui arrive ensuite aux personnages» peuvent être déclarées oiseuses) et ontologique (les fictions instaurées par des textes différents sont rapportées à des mondes possibles eux aussi distincts). Il y a là autant de conditions favorables à l'émergence de la transfictionnalité, qui nie chacun de ces postulats ou, plus exactement, en fait fi: les récits se prolongeront en amont, en aval ou en parallèle; les personnages resurgiront en d'autres

ouvrages. Une bordure est alors franchie, et donc tacitement rappelée au passage: le plaisir et le frisson suscités par cette traversée tiennent justement à cela.

Côté objets, on rencontre un autre paradoxe, qui n'est pas tout à fait indépendant du précédent: les entités qui traversent la frontière tiennent à la fois du même et de l'autre. Le *Meursault, contre-enquête* de Kamel Daoud (2014) perdrait une part cruciale de son sens si on ne reconnaissait pas, dans le frère du narrateur, l'Arabe de *L'Étranger*. Pourtant l'accueil que lui fait un nouveau récit le métamorphose sans mot dire. Rien n'a beau le distinguer formellement, c'est lui et ce n'est pas lui. Le talent de l'auteur ou son souci de fidélité au récit original n'y sont pour rien: du simple fait que *Meursault, contre-enquête* constitue une œuvre indépendante, nous ne recevons pas ses pages, et avec elles les instances auxquelles elles réfèrent, comme nous le ferions si elles formaient la troisième partie de *L'Étranger*.

Il arrive que des écrivains intensifient ces paradoxes inséparables de la transfictionnalité. On pourra par exemple distendre le rapport de ressemblance au point d'approcher le point de rupture avec la version d'origine. C'est manifestement ce à quoi s'est appliqué, avec une perversité consommée, Michael Dibdin dans *The Last Sherlock Holmes Story*, roman où la figure de Holmes prend une teinte assez inquiétante pour que des amateurs aient condamné ce qui, à leurs yeux, constituait une dénaturation du détective imaginé par Conan Doyle. On notera que la réaction scandalisée de ces amateurs présupposait l'établissement d'un lien transfictionnel, aussi problématique leur ait-il semblé: refuser de voir dans *ce* Holmes le «véritable» Holmes, c'est contester sa *prétention* à l'identité, ce qui ne peut se faire qu'en admettant tacitement qu'il y a, justement, *prétention à l'identité*. Il en va autrement lorsque la relation entre deux personnages se réduit à une homonymie, aussi inexplicable soit-elle: les Gaspard Winckler respectifs du *Condottiere*, de *W ou le souvenir d'enfance* et de *La Vie mode d'emploi* sont de toute évidence des personnages *distincts* (et non pas simplement méconnaissables) créés par Georges Perec au fil de sa carrière d'écrivain. La perplexité dans laquelle ils nous plongent tient à leur occupation concurrente d'un même espace, mais celui-ci est onomastique et non diégétique; on se demandera, non pas si les trois Winckler sont bien le même personnage — la réponse est clairement négative —, mais plutôt comment l'on doit interpréter ce réemploi d'un nom qui ne peut relever de la coïncidence. Bref, Gaspard Winckler

ne constitue pas un cas d'altérité transfictionnelle problématique, pour la simple raison qu'il ne relève pas de la transfictionnalité.

Il paraît difficile de concevoir une exacerbation *inverse* du paradoxe inhérent à la transfictionnalité, qui procéderait par une accentuation, non pas cette fois de l'altérité mais de l'*identité* entre les versions concernées. Le problème n'est pas uniquement technique (comment «recréer» un personnage à l'identique tout en lui faisant vivre, selon la formule consacrée, de nouvelles aventures?¹). Il tient d'abord et avant tout au fait qu'on voit mal comment un effet d'identité qui l'emporterait largement sur l'effet de transformation pourrait faire vaciller le lien transfictionnel, dont c'est au contraire l'idéal aux yeux de plusieurs. On peut, par incompetence (le cas n'est malheureusement pas rare) ou par stratégie délibérée (comme chez Dibdin), ne pas ressembler «assez» à l'original. On ne saurait ressembler *trop*.

2. Roman, recueil et transfictionnalité

Il y a cependant une solution, qui ne réside pas dans le traitement des objets de la relation transfictionnelle (personnages, univers fictifs...) mais qui tient plutôt au terrain sur lequel celle-ci s'établit. L'établissement d'un lien transfictionnel demande, avons-nous dit, que des éléments fictifs franchissent l'intervalle séparant un texte d'un autre. Dans une culture comme la nôtre, qui accorde une importance stratégique à la «fonction auteur» (Foucault, 1978), cet intervalle est certes réduit lorsqu'il sépare des textes portant la même signature (par exemple, les romans de Balzac où figure le marquis de Montriveau), sans être pour autant nul, tant du moins que ces textes sont lus comme des œuvres — et des récits — autonomes. Pour annuler cet intervalle, et du même coup la possibilité d'une relation transfictionnelle, il faut qu'un personnage réapparaisse *dans la même œuvre*, comme cela arrive au Melquiades de *Cent ans de solitude*

¹ C'est là, à coup sûr, le rêve de quantité d'amateurs et, on peut le supposer, de plusieurs continuateurs. La sémantique des mondes possibles et la théorie de la lecture montrent, chacune à sa façon, ce que ce rêve a d'illusoire, la première en signalant que les entités fictives impliquées se verraient ajouter de nouvelles propriétés relationnelles (par exemple lorsque Holmes croise Oscar Wilde, comme il le fait dans les *Mémoires de Mary Watson* de Jean Dutourd), la seconde en mettant en évidence les inférences de lecture (par exemple sur le plan du «caractère») auxquelles de nouvelles situations, actions, répliques, etc., pourront donner lieu.

après plusieurs chapitres où on le croyait disparu. Mais, on l'a vu, on quitte alors justement la transfictionnalité.

Supposons cependant un dispositif tel que les lecteurs ne parviennent pas à décider si ce qu'ils lisent forme *un* ou *plusieurs* textes, et donc si les récurrences diégétiques qui s'y produisent relèvent de la transfictionnalité ou de la simple récurrence au sein d'une œuvre unitaire. Des textes y parviennent en se maintenant habilement sur la frontière entre roman et recueil de nouvelles². Du recueil, ils reprennent un appareil éditorial favorisant la perception d'une indépendance des parties constitutives, chacune porteuse d'un titre propre qu'une table des matières viendra reprendre³. Mais de cette constellation fictionnelle émerge petit à petit, sinon une intrigue unitaire telle que le roman a coutume d'en mettre en place, du moins une cohésion diégétique suffisante pour rapporter les textes à un même univers fictif. Dans les *Récits de Médilhault* d'Anne Legault, par exemple, les premières nouvelles semblent diégétiquement indépendantes jusqu'à ce qu'une série de passerelles rétrospectives — et indirectes, puisque passant souvent par de tierces nouvelles, situées plus loin dans le volume — ne viennent les relier (Legault, 1994). Les aventures du livre d'Anne Legault ne sont pas uniquement celles qui affectent les protagonistes qui peuplent l'univers curieusement dystopique imaginé par l'autrice; ce sont aussi celles que vit le lecteur alors que sa perception de l'ensemble se modifie au fil de la découverte, puis de l'exploration de ce labyrinthe transfictionnel insoupçonné.

Le premier ouvrage d'Andrea Canobbio, *Vasi cinesi (Vases de Chine)*, crée une incertitude d'un type différent (Canobbio, 1991). La présence de liens entre ses douze chapitres — ou entre les douze nouvelles qu'il réunit⁴ — ne fait à première vue aucun doute, car on y trouve à chaque fois un dénommé Claudio, sujet à une série de fascinations: envers la lecture qui l'absorbe au point de l'amener à quitter son épouse («Sorcellerie»), puis les images de cinéma qui semblent ramener à la vie sa conjointe décédée («Les cercles de lumière»), etc.

² Sur le recueil de nouvelles et ses relations avec le roman, voir Audet (2000) et Saint-Gelais (2003).

³ Facteur plus important qu'il n'y paraît, sachant qu'il est inhabituel que les chapitres d'un roman fassent l'objet d'un tel traitement.

⁴ Signalons que, tout comme dans *Récits de Médilhault*, chacun de ces textes porte un intitulé repris en fin de volume dans une table des matières.

Seulement voilà: l'épouse du premier texte, Alice, n'est pas celle du deuxième, Giulia. On pourrait certes supposer, entre ces deux récits, un rapport de succession qui viendrait résoudre leurs désaccords, si ce n'était de l'impression, accentuée par les récits suivants, que nous aurions plutôt affaire à des personnages distincts, tous nommés Claudio. Canobbio aurait donc réalisé, mais dans *un* livre, ce que Perec a mis en place à l'échelle intertextuelle: un réseau apparemment transfictionnel qui se réduirait, après mûr examen, à une simple homonymie. Mais l'échelle du dispositif change la donne: réunis en un même livre pourvu d'un titre efficacement unificateur, ces différents Claudio se donnent plutôt à lire comme autant de versions d'un même personnage⁵. Il ne s'agit donc pas de transfictionnalité — de l'établissement de passerelles entre des œuvres autonomes — mais en quelque sorte de son inverse: de l'étoilement, à travers la multiplication des mondes possibles, d'une œuvre (on peut maintenant le dire: d'un roman) dont le chatoiement forme le principe unitaire⁶.

3. Livres bicéphales

Retenons de ces quelques exemples que le livre, avec son architecture et son économie interne, peut devenir le terrain de pratiques qu'on peut voir, selon la lecture qu'on en fera, comme se situant aux marges de la transfictionnalité ou comme autant de façons de problématiser cette notion. L'image qu'on se fait spontanément des pratiques transfictionnelles, qu'il s'agisse d'expansions ou de nouvelles versions d'un récit préexistant, les voit comme l'inclusion d'une œuvre jusque-là autosuffisante dans un ensemble (polyopéral) plus vaste: cycle, série, constellation... *Récits de Médilhault* et *Vases de Chine* viennent troubler ce schéma somme toute rassurant: en rendant changeante ou indécise leur configuration (a-t-on affaire à

⁵ Ce que le prière d'insérer, dans l'édition française que nous consultons, nous invitait déjà à conclure: «Chacun raconte un épisode de la vie, ou mieux des vies, de Claudio, héros protéiforme qui, tour à tour, père de famille, gardien de phare, romancier, homme politique, restaurateur de tableaux, voyageur..., reste pourtant toujours pareil à lui-même».

⁶ Un tour de vis supplémentaire se produit avec *Déménagements (Traslochi)*, publié un an plus tard et dans lequel on retrouve un Claudio décidément métamorphique. Œuvres distinctes, *Vases de Chine* et *Déménagements* formeraient cette fois un petit système transfictionnel, dont on sera peut-être tenté d'étendre rétrospectivement le statut transfictionnel au seul *Vases de Chine*.

un ou plusieurs textes?), ces livres adoptent un fonctionnement instable, *peut-être* transfictionnel. Ces questions, nous les retrouvons dans l'ouvrage sur lequel nous allons nous pencher: *Pandore et l'ouvre-boîte* de Philippe Postel et Éric Duchâtel. On aura une première idée du dispositif de ce livre en lisant l'«Avertissement au lecteur» qui l'ouvre:

Pandore et l'ouvre-boîte est constitué de deux romans: *De Smalt ou l'histoire vraie* et *Vitellus ou la vraie histoire*. Le lecteur peut commencer indifféremment par l'un ou par l'autre: à lui de choisir.
Les auteurs (Postel et Duchâtel, 1999: 7)⁷

Cette note laconique ne nous éclaire qu'en soulevant du même coup une série de questions. Faut-il voir *Pandore* comme un recueil? Si oui, c'en serait un bien curieux qui réunirait des romans, non des nouvelles, et qui n'en comporterait que deux. À moins qu'il faille y voir une œuvre en deux volets. Mais cela supposerait un dessein d'ensemble que la liberté de parcours qui nous est expressément offerte paraît contredire. À la manière des œuvres ouvertes qu'Eco étudiait il y a plus d'un demi-siècle, *Pandore et l'ouvre-boîte*, si c'est bien une œuvre, serait configuré de manière à permettre plus d'une actualisation (*De Smalt* puis *Vitellus*, ou l'inverse) sans qu'on puisse, à ce stade, prévoir les conséquences sémantiques, narratives et fictionnelles du parcours retenu. Pour en juger, le lecteur n'aura d'autre choix que d'entrer dans le dispositif en examinant de plus près les «deux romans», comme nous nous y essaierons. Cela ne pourra pas se faire sans garder à l'esprit une autre question: *Pandore et l'ouvre-boîte* n'est pas qu'un livre double; c'est aussi un livre bicéphale, signé par deux auteurs, sans qu'on sache pour autant si ceux-ci ont produit conjointement l'ensemble ou s'ils s'en sont partagé l'écriture. Cette dernière question a évidemment une incidence sur le statut qu'on reconnaîtra à ce livre. Même en acceptant de reconnaître comme transfictionnels des ensembles autographes (dus à un seul auteur), il reste qu'on ne verra pas de la même manière un couple de textes placé sous la responsabilité d'un duo d'écrivains et le même couple de textes qu'on imaginera avoir été écrits séparément (et peut-être successivement) par l'un et l'autre auteur. À la manière de ce qui se produit face à plusieurs textes oulipiens, la fabrique du texte n'a donc pas qu'un intérêt anecdotique ici, puisqu'elle peut affecter l'interprétation qu'on en fera. Un bref détour via les

⁷ Les références à *De Smalt* et à *Vitellus* seront identifiées respectivement par les sigles *DS* et *V*, suivis chaque fois par la pagination.

modalités de l'écriture à deux s'impose donc, d'autant plus que ce type de collaboration n'est pas rare dans le roman policier, genre auquel appartient *Pandore et l'ouvre-boîte*: Postel et Duchâtel ont eu, de ce côté, plusieurs prédécesseurs souvent très connus: Ellery Queen, Fruttero & Lucentini, Boileau-Narcejac, Bustos Domecq, Sjöwall et Wahlöö...⁸.

Distinguons immédiatement trois questions: celle de la *visibilité* de la collaboration; celle de ses *modalités*; celle, enfin, de la *visibilité des modalités*. La collaboration peut être affichée (par la présence paratextuelle des noms de chacun) ou dissimulée plus ou moins durablement — ce qui peut se faire équitablement (à travers le choix d'un pseudonyme commun) ou non (lorsque le nom d'un des collaborateurs est occulté au profit de l'autre: ainsi, Dumas revendiquant à lui seul la «paternité» de romans largement dus à Maquet⁹). La deuxième question, celle des modalités du travail à deux, donne vraisemblablement lieu à d'innombrables nuances d'une équipe à l'autre, et sans doute au fil du temps, mais on peut, pour fixer rapidement les choses, imaginer trois formules générales:

a) l'écriture conjointe, «fusionnelle», menée par deux personnes participant de concert à la totalité du processus: conception des personnages et de l'intrigue, découpage du récit et rédaction;

b) la répartition «horizontale» des responsabilités (le texte étant alors segmenté en portions dont la rédaction est répartie entre les participants, de manière alternée ou non)¹⁰;

⁸ «Ellery Queen» est le pseudonyme conjoint de deux cousins, Frederic Dannay et Manfred B. Lee, qui ont publié plusieurs dizaines de romans d'énigme entre 1929 et 1971. Fruttero & Lucentini sont connus à la fois pour leurs romans, policiers et autres, et leurs chroniques au ton acéré. Boileau-Narcejac (Pierre Boileau, Thomas Narcejac) ont écrit plusieurs romans policiers qui ont voulu éviter les deux formules dominantes qu'étaient alors le récit d'énigme et le roman noir; le plus connu, *D'entre les morts*, a été adapté au cinéma par Hitchcock sous le titre *Vertigo*. On doit notamment à «Bustos Domecq» (Jorge Luis Borges et Adolfo Bioy Casares) un ingénieux recueil de contes policiers, *Six problèmes pour don Isidro Parodi* (1942). Maj Sjöwall et son époux Per Wahlöö ont écrit à deux les dix romans composant la série des enquêtes de Martin Beck. Ajoutons à cette liste «Dick Berton», pseudonyme sous lequel deux écrivains, Fernand Préfontaine et Robert de Roquebrune, ont publié en 1926 l'un des premiers romans policiers canadiens-français, *La banque en détresse*.

⁹ On peut imaginer — cela s'est peut-être fait — la situation inverse, aboutissant à une collaboration affichée mais factice: un auteur dont le travail en solo se dissimulerait derrière une double signature en fait imaginaire. Et si c'était le cas de *Pandore et l'ouvre-boîte*?

¹⁰ Ce *modus operandi* «horizontal» a été adopté le couple Sjöwall et Wahlöö si on en croit Joachim Jung: «Wahlöö and Sjöwall used to divide the outlines of their novels in 30 chapters which they distributed between the two of them» (Jung, 1998: 247). Il semble que Préfontaine et de Roquebrune aient écrit en alternance les chapitres de *La banque en détresse*. La répartition horizontale se retrouve aussi dans les «romans à relais» rédigés par des collectifs d'auteurs, dont le plus fameux est sans contredit *The Floating Admiral*, expérience d'écriture à plusieurs

c) la répartition «verticale» des rôles, par exemple entre un «concepteur» et un «rédacteur»¹¹.

Cette dernière formule mettant en valeur la complémentarité des collaborateurs, on ne s'étonnera pas de son adoption par des tandems œuvrant dans le roman policier, genre réputé cérébral qu'on imagine pensé dans ses moindres détails — indices, fausses pistes, alibis et bien entendu solution étonnante — avant que la moindre ligne n'ait été écrite. Ainsi conçue, la division «verticale» du travail à deux ne ferait que matérialiser une conception dichotomique répandue (l'idéation en position de commande, l'écriture seconde et ramenée à une plus-value esthétique)¹². Cette conception fait évidemment peu de cas de la production scripturale de la fiction ou, pour reprendre l'habile formule de Ricardou, «la fiction à mesure»¹³. Les protocoles d'écriture «horizontaux» s'en rapprochent au contraire lorsqu'ils demandent aux scripteurs, non pas de coucher par écrit une portion d'un plan établi au départ, mais plutôt de réagir aux avancées narratives réalisées par leur(s) collègue(s). De tous les plaisirs que réserve la lecture de *The Floating Admiral*, le moindre n'est pas d'imaginer, à chaque nouveau chapitre, son auteur ou son autrice se demander, non seulement quelle inflexion donner au roman, mais aussi et surtout quelle solution pouvait être inférée des chapitres précédents: l'écriture, dès lors, devenait indissociable de la lecture ; la fiction ne progressait qu'à travers un retour sur le déjà-écrit¹⁴.

menée au début des années 1930 par des membres du Detection Club (G. K. Chesterton, Agatha Christie, Dorothy Sayers, Ronald Knox, Anthony Berkeley...).

¹¹ Ce serait la procédure suivie par le tandem Boileau-Narcejac: «Leur méthode de travail se divise en trois temps bien distincts: [/] – d'abord, Boileau rédige, en quelques paragraphes, quelques pages, l'«idée-mère», le «germe» du roman [...]; [/] – ensuite, Narcejac écrit le manuscrit du roman; [/] – enfin, Boileau dactylographie ce manuscrit, en corrigeant ses dernières imperfections» (Lafon, Peeters, 2006: 289).

¹² Pierre Boileau accrédite cette scission du contenu diégétique et de l'écriture lorsqu'il déclare que «[m]oi, le plan, je le construis de la manière la plus utilitaire. Il n'a pas valeur de texte» (Boileau-Narcejac, 1990: 969).

¹³ Titre du cinquième et dernier chapitre de *Nouveaux problèmes du roman* (Ricardou, 1978) consacré à l'élaboration de son roman *La Prise de Constantinople*.

¹⁴ Les règles du jeu, indiquées dans l'introduction de Dorothy Sayers, étaient en effet qu'à partir du troisième chapitre chacun devait fournir, avec sa contribution, la solution qu'il ou elle envisageait, glissée dans une enveloppe scellée. La lecture de ces «solutions en chemin», opportunément reproduites en annexe du volume, donne un aperçu saisissant sur la fabrique progressive — et les fluctuations parfois étonnantes — de ce récit policier.

Nous sommes progressivement passés, avec *The Floating Admiral*, des modalités de la collaboration, objet d'une entente d'abord privée, à la *visibilité* de ces modalités. Lorsqu'elles sont affichées, ces dernières deviennent des composantes susceptibles d'influencer le processus de la lecture, l'appréhension du résultat — du texte — étant alors «parasitée» par la considération du processus de son élaboration. C'est tout particulièrement le cas lorsque la divulgation est péritextuelle et donc forcément portée à l'attention des lecteurs¹⁵. La situation est bien différente lorsque les modalités ne sont révélées que dans un épitexte; la connaissance de ce dernier étant aléatoire, son incidence a de fortes chances de varier d'une lecture à l'autre. Ce qui ne veut pas dire qu'une collaboration dont on ignore les modalités ou le protocole n'affecte pas la lecture; au contraire, l'ignorance quant au partage des responsabilités favorise l'émergence d'une énigme, perpendiculaire à celles que le récit, s'il est policier, multiplie sur le plan diégétique: au *whodunit* se greffe alors un «*who did what?*». C'est précisément ce qui arrivera, parions-le, aux lecteurs de *Pandore et l'ouvre-boîte*.

4. Divergences

Présentons d'abord la double fiction mise en place par Postel et Duchâtel, en nous appuyant sur l'efficace résumé qu'en a donné l'un de ses (rares) commentateurs:

Le premier [roman] s'ouvre sur le meurtre de Georges Verdet, romancier et académicien. Son cadavre est retrouvé chez lui, empalé sur sa propre épée, les oreilles manquantes. Le détective DeSmalt [sic] amorce alors une enquête qui va progressivement bifurquer vers une autre affaire, enchevêtrée à la première, concernant le vol du crâne d'Arthur Rimbaud au cimetière de Charleville, quelques décennies auparavant. Le second roman raconte l'histoire de Vitellus, jeune paumé de la campagne française qui répond à l'annonce d'un certain Simon Bianchon, romancier, qui cherche à embaucher un «personnage». Vitellus se retrouve donc à Paris, engagé comme «personnage de roman» dans une œuvre que Bianchon cogite et qui, selon lui, les mènera à la consécration ultime du monde littéraire: figurer dans les anthologies scolaires. Gravitant autour de l'affaire Georges Verdet, l'enquête que doit mener le jeune Vitellus piétine jusqu'à ce qu'elle soit détournée à son tour vers une troisième affaire concernant les mystérieuses avenues du travail de Bianchon (Michaud, 2009: 162-163).

¹⁵ Rappelons que Genette, dans *Seuils*, distingue le péritexte, portion du paratexte située à l'intérieur du livre, et l'épitexte qui demeure à l'extérieur de ce dernier (entretiens, correspondance, etc.). Exemple de cette seconde catégorie: les confidences livrées par Boileau et Narcejac dans *Tandem ou 35 ans de suspense* (Boileau-Narcejac, 1990: 909-1015).

Forcément schématique compte tenu du fourmillement de chacune des intrigues, le résumé de Michaud permet déjà de voir que le lien entre *De Smalt* et *Vitellus* s'apparente à la forme distendue de la transfictionnalité qu'est l'expansion parallèle (Saint-Gelais, 2011: 93-99). L'un n'offre pas le prolongement chronologique de l'autre (leurs récits sont simultanés, bien que légèrement décalés¹⁶). L'on n'y trouve pas davantage des versions des mêmes événements: le détective et le jeune homme vivent des aventures distinctes et, même si les circonstances les rapprochent à quelques reprises, la «force gravitationnelle» du meurtre de Verdet (et, par la suite, des académiciens Périodot et Grünenwald) ne suffit pas pour empêcher les deux récits de suivre des orbites passablement éloignées. Dès le premier coup d'œil, les divergences l'emportent donc sur les convergences entre les récits.

Cela ne devrait pas surprendre entièrement les lecteurs de roman policier, genre dont l'un des principes fondamentaux consiste à refuser les schémas narratifs simples. Histoire d'une enquête qui tente de reconstituer l'histoire d'un crime (Todorov, 1971: 57), l'intrigue policière fait se multiplier indices et témoignages, ce qui occasionne souvent un lot de contradictions jusqu'à ce que le détective mette fin à cette prolifération narrative lors de l'exposé de la solution. *Pandore et l'ouvre-boîte* a la particularité de prolonger ce jeu au-delà des limites du texte puisque l'autre moitié du livre aura pour effet de «rouvrir l'enquête». *De Smalt* et *Vitellus* prennent comme point de départ le même crime, mais présentent deux enquêtes menées en parallèle, ce qui permet d'envisager, au premier abord, une relative autonomie entre les deux textes, qui ne se priveront pas d'exploiter ce potentiel.

Comme nous l'avons mentionné, le lecteur est confronté, d'entrée de jeu, à un paratexte énigmatique: œuvre double, ou recueil? *Vitellus* suit *De Smalt* dans l'ordre imposé par la matérialité du livre, et en plus de recommencer la pagination à neuf, les deux romans diffèrent en ce qui concerne la présentation des chapitres (numérotés dans *Vitellus*, datés dans *De Smalt*). D'autres éléments renforcent le sentiment d'autonomie des textes, à commencer par la narration, focalisée sur deux personnages différents. *Vitellus*, personnage mineur dans *De*

¹⁶ *Vitellus* s'amorce le 5 avril et se termine le 17, alors que *De Smalt* se déroule du 7 au 16.

Smalt, devient le protagoniste dans le texte éponyme – et vice versa pour ce qui est de Gabriel De Smalt. Cette transvalorisation réciproque permet à chaque texte d’explorer un territoire diégétique propre, mais présuppose aussi une relation transfictionnelle entre eux, puisque Postel et Duchâtel accordent à leurs héros respectifs «un rôle plus important et/ou plus “sympathique”, dans le système de valeurs de l’hypertexte, que ne lui en accordait l’hypotexte» (Genette, 1982: 483). Mais la transvalorisation, dans la définition qu’en donne Genette, suppose un hypotexte et un hypertexte clairement identifiés comme tels, distinction qui devient inopérante dans le cas de *De Smalt* et de *Vitellus* du fait que le parcours est laissé au choix du lecteur. En s’abstenant d’imposer un ordre de lecture, les auteurs se gardent de divulguer un ordre d’écriture. Il est dès lors impossible de considérer l’un des récits comme étant l’hypotexte de l’autre, brouillage voulu par Postel et Duchâtel, et cette absence de hiérarchisation favorise, avant même que ne s’amorce la lecture, une certaine préconception de l’indépendance des textes. La transvalorisation, d’ordinaire, bouleverse la hiérarchie actantielle sans parvenir à remettre en question l’inégalité, disons institutionnelle entre les œuvres¹⁷; *Pandore et l’ouvre-boîte* parvient à faire à la fois l’un et l’autre.

De Smalt et Vitellus ne se croisent véritablement qu’à deux reprises. Leur première rencontre – narrée à la fois dans *De Smalt* et *Vitellus* – prend place sur la scène du premier crime puisque Vitellus et Bianchon ont découvert le cadavre de George Verdet, sur lequel De Smalt est appelé à enquêter. Si *De Smalt* s’ouvre sur la scène du crime, comme plusieurs romans policiers traditionnels, cet épisode arrive un peu plus tard dans *Vitellus*, notamment parce que ce roman n’appartient pas tout à fait, ou pas immédiatement, au genre policier. Cette divergence générique est incarnée par Vitellus lui-même, engagé par Bianchon comme «personnage de roman d’amour» afin de lui servir d’inspiration pour une œuvre que Bianchon est en train de rédiger. Vitellus se lance à la poursuite de Mélanie, retenue pour jouer le rôle féminin; c’est par

¹⁷ Madeline Miller, dans *The Song of Achilles* et *Circe*, transvalorise deux personnages mineurs de *L’Iliade* et de *L’Odyssée*, respectivement Patrocle et Circé. Si ces réécritures ont pour objectif d’actualiser l’épopée grecque à l’heure de considérations *queer* et féministes, *The Song of Achilles* et *Circe* ne s’affranchissent pas de leur statut d’hypertexte. Ce statut est nécessaire au processus d’actualisation, qu’il soit fidèle à l’hypotexte ou qu’il en diverge, tout en reconduisant une relation d’autant plus inégalitaire entre hypertexte et hypotexte que cette réécriture s’attaque à un canon aussi bien établi que celui de l’épopée grecque.

accident qu'il croise l'enquête de De Smalt. Ce n'est que lorsque Mélanie est enlevée par l'un des anciens «personnages» de Bianchon que l'intrigue de *Vitellus ou la vraie histoire* devient proprement policière. Si De Smalt mène une enquête ressemblant à celles des romans à énigme, par sa forme plus classique, celle de Vitellus prend plutôt les traits d'un thriller marqué par le suspense puisqu'il dispose de trois jours pour sauver Mélanie en résolvant les meurtres de Verdet et Périidot. Mais ce mandat rapproche *Vitellus* du roman à énigme en faisant du protagoniste un détective, même si c'est à son corps défendant.

Roman à énigme d'un côté, thriller de l'autre: De Smalt et Vitellus mènent l'enquête chacun de son côté, mais ce ne sont pas exactement les mêmes indices et témoignages qui sont recueillis par l'un et par l'autre, et les protagonistes s'engagent dès lors sur des pistes divergentes. De Smalt essaie, en parallèle à l'affaire Verdet, de résoudre le vol du crâne de Rimbaud, commis par Honoré Sablaud, personnage à peine présent dans *Vitellus*. Vitellus, quant à lui, découvre la vérité sur l'académicien Grünenwald, dont l'œuvre a en fait été écrite par son ami Martial Moreau¹⁸. À partir de là, une divergence majeure vient compliquer l'expérience de lecture, puisque De Smalt et Vitellus mettent de l'avant deux solutions différentes, sans que *Pandore et l'ouvre-boîte* ne permette à l'une de l'emporter sur l'autre: énoncées dans des récits séparés, ces solutions ne sont confrontées nulle part, si ce n'est dans l'esprit des lecteurs (nous y reviendrons). Fidèle à la tradition du roman à énigme, De Smalt résume l'affaire en désignant un coupable plausible (Sablaud, qui se serait débarrassé du trio de maîtres-chanteurs) avant de laisser entendre qu'un mystérieux «philosophe», qu'il ne nomme pas, serait le véritable responsable des meurtres de Verdet, Périidot et Grünenwald. Vitellus arrive de son côté à la conclusion que Grünenwald s'est suicidé après avoir tué Verdet et Périidot pour les empêcher de révéler qu'il n'était qu'un prête-nom.

La seconde rencontre de De Smalt et Vitellus se produit à la toute fin de *Vitellus*¹⁹, au moment où chacun pense détenir la vérité sur l'affaire. Si le lecteur s'attend à ce que cette

¹⁸ L'histoire littéraire, depuis le Dix-neuvième siècle, donne à l'écrivain invisible une appellation que les débats récents sur le racisme ont définitivement discréditée.

¹⁹ On remarquera que les deux personnages se croisent au tout début du premier texte et à la fin du second; cet effet de symétrie appuie l'idée d'une élaboration concertée du diptyque.

rencontre mette fin à la multiplicité des solutions, il est rapidement détrompé puisqu'aucune confrontation entre les deux versions des faits ne se produit. Certes, De Smalt souhaite confier à Vitellus un dossier qui, à l'entendre, contiendrait «[la] vérité toute nue» (V: 291)²⁰. Mais Vitellus, qui refuse manifestement d'être réduit au rang de relais d'une solution trouvée par un autre, lui répond sèchement: «Ça va, on la connaît, la vérité» (V: 291). Pour nous qui lisons, cette tension entre les deux personnages répercute à hauteur diégétique les rapports entre les deux récits, à la fois parallèles et rivaux, dont ils sont les héros respectifs. On ne se surprendra donc pas que De Smalt lui réponde du tac au tac: «Pas [cette vérité-là], mon jeune ami. D'ailleurs, comment pourriez-vous la connaître? Vous n'étiez même pas né au moment du premier meurtre» (V: 291), faisant allusion au trafic de crânes. Plutôt que de se questionner sur cette affirmation mystérieuse, Vitellus décide d'abandonner le dossier que De Smalt lui a confié. Son amie Mélanie est plus curieuse, mais Vitellus s'oppose fermement à l'idée de prendre connaissance des papiers de De Smalt, comme s'il voulait préserver l'étanchéité des deux récits: «Ah non. Non non. On ne l'ouvre pas. Surtout pas. C'est la boîte de Pandore, je ne veux pas savoir ce qu'il y a dedans. On va l'abandonner en chemin, la vérité. Je ne veux pas la connaître» (V: 292). L'identité générique des deux romans bascule une fois de plus, à la fin de ceux-ci: De Smalt ne veut plus rien savoir de son métier de détective, duquel il démissionne pour pouvoir partir avec Ariane, sa bien-aimée, sans communiquer à ses supérieurs l'identité de celui qu'il considère comme le vrai coupable. Vitellus, une fois conclue l'enquête qu'il a été forcé de mener, redevient quant à lui personnage de roman d'amour – au premier degré, cette fois-ci – en ayant sauvé Mélanie et gagné son affection. Comme les deux couples qui abandonnent l'intrigue policière – et de ce fait, la vérité –, le lecteur pourra être tenté de faire de même, en préférant ces dénouements romantiques à des enquêtes qui lui ont refusé la satisfaction d'une solution unique, affirmant ainsi jusqu'au bout leur indépendance.

5. Sutures, analogies et faux raccords

²⁰ Geste d'ailleurs curieux en ce qu'il suppose que le commissaire reconnaît le jeune homme comme un enquêteur parallèle, ce qu'aucun des récits n'avait laissé entendre jusque-là.

On ne parlerait évidemment pas de divergences entre *De Smalt* et *Vitellus* si ces deux textes — romans ou volets d'un unique roman bifide — n'étaient reliés par un ensemble d'éléments partagés qui imposent l'idée d'un univers fictif commun. Les plus visibles parmi ces éléments sont évidemment les personnages, même si, dans les faits, tous ne réapparaissent pas et que le «centre de gravité» se déplace d'un récit à l'autre du fait de la transvalorisation. «Revoir» des protagonistes comme Bianchon, Vitellus, Grünenwald, etc., est donc dans l'ordre des choses. Cela n'empêchera sans doute pas d'éprouver une légère surprise lorsque resurgira un personnage tout à fait marginal (et donc probablement à demi oublié) comme le docteur Vanaise, objet de brèves allusions de part et d'autre (*DS*: 154 et *V*: 32). L'effet de traversée, qui a pu s'estomper à la longue, a alors toutes les chances d'être éprouvé à nouveau.

Une autre manière de rendre les liens saillants est de les faire porter sur des segments narratifs localisés dans le temps et l'espace. Un même épisode est alors raconté par deux fois, selon des points de vue et avec des détails différents. C'est le cas de l'assassinat de Verdet. Dans *De Smalt* cet épisode, focalisé sur le commissaire, s'amorce au moment de l'examen de la scène du crime et se termine avec les dépositions de Bianchon et de Vitellus, qu'on perd ensuite de vue (*DS*: 11-20). *Vitellus*, de son côté «remonte» à la découverte du cadavre par le jeune homme et Bianchon, qui ont le temps d'inventer une explication de leur présence sur les lieux avant l'arrivée des policiers (*V*: 66-80). Les deux autres scènes d'assassinat (Péridot) ou de suicide apparent (Grünenwald) donneront lieu à des contacts plus ténus entre les récits: De Smalt et Vitellus s'y rendent tous deux mais à des moments différents, de sorte que chacun de ces épisodes sera décrit de façon concordante tout en faisant varier la perspective. De là un effet de «stéréoscopie»²¹, qui se produit aussi lorsque Grünenwald raconte à De Smalt la visite d'un «grand jeune homme confus qui était venu la veille, sous prétexte de lui demander un autographe» (*DS*: 211). Les policiers devinent qu'il s'agit de Vitellus et trouvent un peu forte la

²¹ Cette figure est employée par Julien Gracq pour décrire l'effet du retour des personnages dans la *Comédie Humaine*: «Cette discontinuité involontaire des images, au lieu de baigner les personnages d'un flou définitif, leur communique au contraire un relief stéréoscopique. Là encore, à partir du discontinu, l'esprit gêné secrète du relief» (Gracq, 1967: 40).

coïncidence, qui n'en est effectivement pas une puisque *Vitellus* détaillera (ou: a détaillé, si on l'a lu en premier) le stratagème du jeune homme (*V*: 238 sq.). Ces diverses passerelles empêchent de voir *De Smalt* et *Vitellus* comme des récits disjoints dont le seul trait commun serait d'être situés dans un même univers; il faut plutôt les voir comme deux sinusoides courant le plus souvent en parallèle jusqu'au moment où leurs trajets se croisent, avant de se séparer à nouveau.

Ces points de contact peuvent être tenus: ainsi, la vétusté de la voiture de Bianchon, complaisamment décrite à deux reprises (*DS*: 166 et *V*: 30). Le fait qu'il arrive aux récits de se rejoindre sur de tels détails sans incidence sur l'intrigue a des chances de réactiver les questionnements sur le processus d'écriture de *Pandore et l'ouvre-boîte*. La précision de ces liens tend à exclure l'hypothèse d'une élaboration séparée de *De Smalt* et de *Vitellus*, dont la rédaction, quel qu'en ait été le ou les responsables, a manifestement demandé une étroite coordination. C'est aussi ce que montrent des liens d'un type différent. Nous avons vu jusqu'ici des liens diégétiques entre des personnages, événements ou accessoires qui figurent dans chacun des récits. Mais la lecture ne manquera sans doute pas de repérer d'autres passerelles qu'on pourrait qualifier de textuelles, soit qu'elles sont purement analogiques (deux situations «riment» entre elles²²), soit qu'elles suggèrent une relation d'identité qui, à l'examen, se révèle trompeuse, un peu comme un faux raccord au cinéma. Le nombre et la précision de ces liens suggèrent une concertation particulièrement étroite entre *De Smalt* et *Vitellus* tout en interdisant, encore une fois, d'ériger l'un ou l'autre de ces récits en point de départ. Qu'on en juge:

- il est chaque fois question de *lotus*, ici motif de papier peint dans l'appartement de Verdet (*DS*: 12), là position érotique dont Igor Loiseau insinue qu'elle serait pratiquée par Mélanie (*V*: 151);

²² Idée chère à Raymond Queneau: «J'ai écrit [des] romans avec cette idée de rythme, cette intention de faire du roman une sorte de poème. On peut faire rimer des situations ou des personnages comme on fait rimer des mots, on peut même se contenter d'allitérations» (Queneau, 1965: 42).

- De Smalt aperçoit et essaie en vain de rejoindre une inconnue au parapluie rouge (*DS*: 24) tandis que Vitellus aperçoit Mélanie qui porte une robe rouge et qui s'esquive elle aussi (*V*: 52-53);
- il y a deux «Nègres joyeux»; l'un est un commerce de la Contrescarpe (*DS*: 25), l'autre une peinture d'un siècle ancien sur laquelle on a significativement collé la photo des visages de Virgile Grünenwald et de Martial Moreau (*V*: 254);
- Sablaud demande «Auriez-vous l'obligeance de me rendre mon briquet?» à De Smalt qui le lui a subtilisé (*DS*: 48); Moreau pose à peu près la même question («Ça vous ennuerait de me rendre mon briquet?») à Vitellus, accusation trompeuse puisque c'est lui-même qui l'a mis dans la poche de celui qu'il accuse (*V*: 42);
- Grünenwald craint quantité de catastrophes, dont celle d'être écrasé par un autobus fou ou un taxi hystérique (*DS*: 209); ce scénario vient près d'arriver à Vitellus lorsqu'une voiture le rate de peu (*V*: 105-106);
- Sablaud compare ironiquement De Smalt, policier aux méthodes peu orthodoxes, à un «voyant-médium» (*DS*: 208); Vitellus, de son côté, semble prêter foi aux prédictions de Mme Oumaziz, voyante extra-lucide (*V*: 7 et *passim*).

Cette énumération fait apparaître une différence importante entre ces relations textuelles et les liens diégétiques signalés plus tôt. Ces derniers confèrent à *Pandore et l'ouvre-boîte* une unité (transfictionnelle, si on tient *De Smalt* et *Vitellus* pour deux œuvres, ou interne, si on les voit comme les deux parties d'un texte surplombant). Les relations textuelles, elles, adoptent un fonctionnement similaire à celui des sutures que Bernard Magné a repérées entre les trames romanesque et autobiographique de *W ou le souvenir d'enfance* de Perec²³. Ce qui demeure tacite dans le propos de Magné est que les sutures ne tressent des liens que pour mieux faire voir la brisure: reliant sans unir (à la différence des liens transfictionnels, fondés sur

²³ «[...] le réseau est d'abord constitué par le retour d'énoncés identiques ou similaires [...]. La suture [...] relève de l'implicite, du latent, du virtuel [...] jusqu'à ce qu'une lecture la pointe, l'exhibe et l'actualise. [...] Les sutures sont un cas particulier de textualité, ou, si l'on préfère la terminologie jakobsonienne, de littéarité, puisqu'elles contribuent à établir un système d'équivalence sur l'axe de la contiguïté. Mais elles ont un statut particulier précisément dans leur rapport au motif explicite et fondamental [dans *W*] de la rupture, qu'elles contestent de manière indirecte et diffuse» (Magné, 1988: 40-41).

l'identité à travers les textes), elles travaillent l'hétérogène sans le réduire à un homogène. Il en va de même dans *Pandore et l'ouvre-boîte*: donner la même appellation à un commerce et à un tableau, par exemple, ce n'est pas en faire un même objet de fiction mais au contraire souligner à quel point ils se distinguent *par ailleurs*: leur homonymie manifeste n'estompe pas leur irréductible différence diégétique.

Soulignons cependant une différence importante entre les sutures de *W ou le souvenir d'enfance* et celles de *Pandore et l'ouvre-boîte*, qui ne s'établissent pas sur les mêmes terrains. Les premières relient une séquence fictionnelle (consacrée à l'île W) et une séquence autobiographique (les souvenirs d'enfance)²⁴. Le tressage établi dans *Pandore*, lui, porte sur deux récits de fiction qui partagent «déjà» — c'est-à-dire aussi — personnages, lieux et événements. Mais cela ne rend pas moins troublant l'effet de ces sutures dont *De Smalt* et *Vitellus* n'ont nul besoin pour accréditer l'idée qu'ils sont étroitement liés malgré leurs divergences manifestes. Comment, dès lors, interpréter ces clins d'œil qui tiennent presque du bruit, de l'interférence?

6. Autoréférence

Une réponse possible peut être cherchée du côté de l'intense autoréflexivité qui traverse *Pandore et l'ouvre-boîte*, avec son intrigue axée sur des meurtres d'écrivains sur lesquels enquêtent un détective aux méthodes inspirées du surréalisme et un jeune homme recruté comme personnage de roman²⁵. Loin de se réduire à un décor sans incidence sur l'intrigue, le milieu littéraire qu'explorent De Smalt et Vitellus fournit l'essentiel des indices que chacun rencontrera sur son chemin: une œuvre d'art (la toile *La femme à la toilette*, qui fascine longuement De Smalt mais qui se révélera sans rapport apparent avec l'affaire) et surtout des

²⁴ Ce qui, en principe, devrait amener à conclure que la partie fictionnelle s'est écrite à partir de la partie autobiographique. Mais la bidirectionnalité des sutures fait vaciller cette conclusion rassurante («l'imagination» basée sur «la vie») en suggérant plutôt une détermination réciproque.

²⁵ Chacune de ces situations comporte une part de mystère non résolu. Comment une méthode d'enquête fondée sur l'hypnose et les associations d'idées peut-elle aboutir à une solution valable? Jusqu'à quel point Bianchon tire-t-il les ficelles de l'histoire vécue par Vitellus?

textes dont on nous donne à lire de larges extraits: un roman initiatique (*La Route de Rajendram*, V: 131-137), du théâtre de l'absurde (*Dictionnaire*, V: 187-193), des confessions (*Les Mémoires d'un masque*, DS: 235-238; *La Nuit de Charleville*, DS: 250-257) et même une grille de mots croisés dont la résolution est laissée aux lecteurs avant de leur être livrée quelques pages plus loin (DS: 240 et 244). On n'en finirait pas d'énumérer les éléments métatextuels ou métafictionnels qui parsèment les deux récits: l'affaire tournerait autour d'une vieille histoire de profanation de sépultures d'écrivains célèbres, à moins que ce ne soit autour d'une entente secrète entre deux écrivains dont l'un rédigerait les œuvres signées par l'autre; le commissaire De Smalt collabore aux *Annales de la Section de criminologie du Collège de Pataphysique*²⁶; Vitellus est enlevé par un malabar qui se présente comme un personnage négligé par leur «auteur» commun (V: 205 sq.); l'un de ses acolytes se lamente de la disparition de Grünenwald, l'un des écrivains assassinés (V: 266); le secrétaire perpétuel de l'Académie Française reçoit d'étranges lettres de menace appelant à la défense de l'accent circonflexe (DS: 171 sq.)... S'ajoute à cela une intertextualité à peu près omniprésente: vol du crâne de Rimbaud, usage d'un buste de Molière pour assassiner Périidot, comparaison entre Vitellus et Hercule Poirot, sans compter que de nombreux pronoms de personnages évoquent des noms d'écrivains célèbres de l'Antiquité à aujourd'hui: *Virgile* Grünenwald, *Martial* Moreau, *Pascal* Nizeret, *Honoré* Sablaud, *Simon* Bianchon²⁷. Les sutures textuelles que nous avons vues plus tôt participent de cette effervescence en nous rappelant que les textes qui composent *Pandore et l'ouvre-boîte* s'écrivent non seulement à partir d'autres textes, mais aussi *de l'autre texte*: à l'intertextualité externe s'ajoute ainsi une intertextualité interne, à moins qu'on y voie de l'intratextualité...

À cette réflexivité générale (et généralisée) s'ajoute une réflexivité plus précise qui vise cette fois les mécanismes spécifiques mis en place dans *Pandore et l'ouvre-boîte*, livre double (ou livre-miroir) qui s'applique à multiplier, au long des récits, les miroirs et les doubles: miroir en abyme (dans *la Femme à la toilette*, où il produit d'ailleurs «un incompréhensible jeu de

²⁶ DS: 67 et 155. Chaque fois, une «note de l'Éditeur» indique la référence bibliographique, imaginaire évidemment (hélas).

²⁷ Le travail sur l'onomastique s'observe aussi dans la multiplication des noms faisant référence à une couleur: le vert (Verdet, Grünenwald, Périidot, Ton de Pachée), le bleu (De Smalt), le jaune (Vitellus), le noir (Mélanie)...

reflets», *DS*: 16), double miroir dans l'appartement de Bianchon (*V*: 38), *Miroir d'Hérodiade* qui donne son titre à une pièce de Marcel Péridot (*DS*: 138)... Les doubles, copies et tandems abondent eux aussi. Ariane, l'héroïne de *De Smalt ou l'histoire vraie*, et Mélanie, celle de *Vitellus ou la vraie histoire*, sont toutes deux l'objet d'une quête amoureuse qui vient parasiter ou est parasitée par une enquête policière. Ariane figure inexplicablement sur *La femme à la toilette* pourtant peinte trois siècles avant sa naissance. De Smalt se résout à laisser partir la pièce à conviction qu'est cette toile, mais seulement après avoir pris soin d'en réaliser une photographie grandeur nature. Bonaventure Dieulafoy aimerait faire croire qu'il a servi de modèle à Rip Turner, le héros sériel des romans que Bianchon publie sous le pseudonyme de Greg Randall. C'est encore Bianchon qui se serait caché derrière Jacques Paille, «jeune homme long et triste» prétendument suicidé après que son livre ait été éreinté par Verdet dans les pages de *Chantecler*, le journal dirigé par Sablaud²⁸.

Le dédoublement, dans ce cas, consiste à faire croire en l'existence (et à la disparition) d'un auteur en fait imaginaire: Paille est bien... un homme de paille²⁹. Dans le cas du duo Moreau-Grünenwald, la supercherie consiste plutôt en ce que le second profite, contre rémunération, de la renommée que lui assurent les œuvres en fait écrites par le premier. Chaque fois cependant, le motif du double s'articule aux questions de la signature et du statut d'auteur, ce qui n'est évidemment pas indifférent dans un livre (double, faut-il le rappeler) où le lecteur ne se demande pas uniquement qui a tué Verdet, Péridot et Grünenwald mais aussi, perpendiculairement, qui, de Postel et de Duchâtel, est responsable de quelle portion ou de quel aspect du texte. Contrairement à Bianchon et à Moreau, Postel et Duchâtel écrivent à visage découvert. Mais l'exhibition de leurs signatures dissimule autant qu'elle révèle, en laissant le lecteur se débrouiller avec l'énigme de leurs contributions respectives. Les récits de *Pandore et*

²⁸ Le cadavre serait celui, trouvé dans une morgue, d'un véritable suicidé; en revanche, on ne sait pas qui a posé pour la photo «de Jacques Paille» que possède Pascal Nizeret. Sur cette histoire racontée en pointillés à travers *Pandore et l'ouvre-boîte*, voir *DS*: 52 et 70-72 ainsi que *V*: 57-60.

²⁹ Ce jeu de mots qui demeure implicite trouve un écho dans le coq empaillé («et passablement déplumé») que De Smalt remarque dans le bureau de Sablaud (*DS*: 44), souvenir des «huit mois d'apprentissage de la taxidermie dans la Somme en 1965» (*DS*: 148). Cet épisode serait l'un des seuls éléments fiables dans la biographie du journaliste, ce dont le lecteur se souviendra peut-être lorsqu'il apprendra que Sablaud serait le mystérieux «Mozart», responsable du trafic de crânes d'écrivains célèbres.

l'ouvre-boîte, avec leurs meurtres sur fond d'attribution litigieuse de textes à leurs véritables auteurs, dramatisent évidemment tout cela, avec une distance et une ironie qui n'échapperont à personne³⁰.

Le parallèle entre les énigmes de la fiction et celles de l'écriture est donc indéniable. Toutefois, ce serait peut-être une erreur que de s'en tenir à cette idée de parallélisme, qui risque de maintenir chaque sphère sur un plan séparé, les tribulations des personnages d'un côté, les démarches des écrivains de l'autre. La divergence entre les solutions avancées dans *De Smalt* et dans *Vitellus* peut, à elle seule, laisser supposer une répartition (horizontale) de l'écriture entre les deux romanciers qui, après s'être entendus sur les données du problème, se seraient acheminés, chacun de son côté, vers des explications différentes dont *Pandore et l'ouvre-boîte* serait en quelque sorte le recueil. Ainsi conçu, le livre de Postel et Duchâtel aurait une vertu pédagogique indéniable, en mettant en évidence, concrètement, l'arbitraire de la solution sur lequel les théoriciens du roman policier ont insisté³¹. Mais ne s'agit-il que de cela? Ne peut-on pas supposer plutôt, comme les sutures nous y invitent, que les deux textes résultent d'une écriture concertée? Dans ce scénario, le lecteur ne devrait plus se contenter d'un face à face entre *De Smalt* et *Vitellus*, mais plutôt se lancer dans l'aventure d'une lecture véritablement croisée, qui n'hésite pas à chercher dans chacun des éclaircissements sur les questions laissées pendantes dans l'autre.

7. Complémentarités

Qui nous a suivi.e jusqu'ici aura pu noter le cheminement en spirale auquel *Pandore* nous a conduit.e. Ce livre, du simple fait qu'il est un livre, invite à une lecture soucieuse de découvrir ce qui justifie son assemblage, et qui a tôt fait de relever les liens entre ces enquêtes

³⁰ Cela tend à confirmer l'hypothèse de Lafon et Peeters selon qui «les fictions produites en collaboration racontent très souvent — pour ne pas dire toujours —, d'une manière ou d'une autre, plus ou moins cryptée, métaphorique, etc., des histoires de collaboration» (Peeters, 2015: 7).

³¹ «[...] au fil de l'enquête, des vérités concurrentes se sont fait jour, un climat de doute a gagné toute réalité, toute identité, une crise de la certitude s'est ouverte. En sorte que la solution de l'énigme peut, en effet, être perçue comme un expédient destiné à mettre fin au désordre grandissant» (Dubois, 1992: 61).

sur une même série de meurtres. Mais cette lecture ne pourra manquer de remarquer, en même temps, ce qui les distingue (leurs héros respectifs, et par voie de conséquence leurs trames narratives différentes) et même les déchire (les reconstitutions différentes auxquelles ils aboutissent). Or les sutures entre les deux romans suggèrent qu'ils ne sont pas aussi autonomes qu'on pourrait le croire. *De Smalt* et *Vitellus* se complètent l'un l'autre: non seulement la seconde intrigue permet d'éclaircir des lacunes ménagées dans la première, et vice versa, mais le lecteur est également incité à mettre les deux textes en commun afin d'arriver à un *troisième* récit, jamais narré mais qui se profile en filigrane, qui comblerait l'insatisfaction qu'il ressent face à la multiplicité de solutions incompatibles.

Le fait qu'il s'agisse de versions nous y aide puisque celles-ci laissent entrevoir, derrière leurs désaccords, le terrain commun (le même univers, les mêmes événements) auquel elles sont censées référer. C'est «l'intersection, pacifique ou conflictuelle» (Saint-Gelais, 2011: 94) qui domine la relation transfictionnelle entre deux versions d'une même histoire, que l'on retrouve à plusieurs reprises dans *Pandore et l'ouvre-boîte*. Outre les sutures, un autre type de croisement caractérise *Pandore*, puisque *De Smalt* propose une expansion de *Vitellus*, et réciproquement, chaque fois que des éléments – parfois anodins, parfois moins – mentionnés dans l'un des récits seront détaillés ou éclairés dans l'autre. De là une complémentarité qu'on peut qualifier de simple, qui met la puce à l'oreille du lecteur; malgré les apparences, les intrigues présentent une interdépendance qui va prendre de l'importance au fil des textes. Par exemple, dans *De Smalt*, Grünenwald demande à Camille (collègue du détective De Smalt) si elle n'aurait pas «une définition originale du cep de vigne à proposer» (*DS*: 216) pour la grille de mots croisés qu'il dit préparer. Mais c'est seulement dans *Vitellus* que l'on trouvera cette définition, lorsqu'un personnage demandera conseil à Grünenwald face au sibyllin «*Fabriquant de cache-sexe. En trois lettres*» (*V*: 98). Alors que les mots croisés mettent en place des énigmes vectorisées, une définition obscure étant résolue par le mot auquel elle renvoie, la séparation de la définition et du mot auquel elle se rapporte place ici le lecteur devant *deux* énigmes, dont chacune est la solution de l'autre. Il devient ainsi nécessaire de lire les deux récits si on veut bien saisir chacun: seule une lecture traitant *Vitellus* et *De Smalt* comme les deux moitiés d'une totalité supratextuelle permet de mettre en lumière des éléments qui,

isolément, demeuraient mystérieux. L'exemple de la définition de mots croisés peut donner à penser qu'il s'agit de petits jeux transfictionnels qui remettent en question l'autonomie des deux textes, sans qu'ils aient toutefois un impact majeur sur l'intrigue. Mais ces énigmes fonctionnent en fait comme un signal: elles incitent à se mettre à l'affût de liens transfictionnels beaucoup plus significatifs qui entrent en jeu au fur et à mesure que les intrigues divergent l'une de l'autre.

Dans le cas d'une complémentarité simple comme celle qui s'établit entre un mot et sa définition ingénieuse, *Pandore et l'ouvre-boîte* s'apparente à un casse-tête où les pièces forment une totalité sans faille une fois réunies. D'autres cas impliquent des éclaircissements à sens unique, qui permettent au lecteur de compléter l'univers mis en place par le premier texte qu'il a choisi de lire³². Un hasard heureux permet à De Smalt de dénicher dans les toilettes d'un café un graffiti qui se rapporte à l'enquête qu'il est en train de mener: «Qui a tué Verdet? Et réciproquement» (*DS*: 60). Ce distique énigmatique pousse le détective à considérer la possible culpabilité de Verdet, avant que le lecteur n'apprenne, dans *Vitellus*, que le message original était bien différent:

[Vitellus] se leva, descendit au sous-sol à son tour [c'est-à-dire après Flavien, ami de Mélanie]. Là, un graffiti tout frais clamait au-dessus des pissotières: *JE HAIS CE TYPE. SIGNÉ FLAVIEN*. Dans la cabine téléphonique, un feutre bleu dormait entre les pages d'un annuaire, signet oublié. Vitellus le tourna longuement entre ses doigts, puis, à côté de *JE HAIS CE TYPE*, il écrivit: *ET RÉCIPROQUEMENT*. [...] Il écrivit encore: *QUIA TUÉ GEORGES VERDET?* puis il empocha le feutre et remonta (*V*: 112-113).

Cet épisode est exemplaire à plusieurs égards. D'abord, il montre la thématique amoureuse (ici, la crise de jalousie mutuelle entre Flavien et Vitellus, qui tous deux courtisent Mélanie) interférer avec l'enquête policière (l'assassinat de Verdet), offrant ainsi une représentation en miniature — une mise en abyme, si l'on veut — de l'oscillation générique qui caractérise *Pandore* dans son ensemble. Ensuite, son insistance sur la réciprocité dit, métatextuellement, ce que *De Smalt* et *Vitellus* sont précisément en train de faire: travailler l'un sur l'autre, de manière à ce que lire l'un conduise à relire l'autre autrement. Ainsi, Postel et Duchâtel présentent un univers où les intersections elles-mêmes ne correspondent pas tout à fait, ou se

³² Ou, pour le dire dans les termes d'Ingarden, de combler des indéterminations de l'autre récit.

voient transformées d'un texte à l'autre. Même lorsqu'ils sont trompeurs, les indices peuvent malgré tout influencer la démarche du détective et son interprétation de l'affaire; il ne sera possible de constater l'erreur qu'en lisant – ou en se remémorant – *Vitellus*. Bien que ce genre d'éclaircissements soient relativement simples, ils montrent que l'univers de *Pandore* est loin d'être transparent, et que, comme le mot séparé de sa définition, l'écart entre signifiant et signifié peut devenir la source de blocages ou de dérapages interprétatifs. L'enquête proposée au lecteur devient de la sorte une enquête (inter)textuelle; à lui aussi de se lancer dans un travail interprétatif à la recherche des liens et des significations, en un processus qui s'étend et se ramifie à mesure que les rapports entre les deux romans se révèlent plus complexes.

Le personnage d'Honoré Sablaud constitue un autre cas d'éclaircissement à sens unique. Comme De Smalt et Vitellus, ce personnage fait l'objet d'une transvalorisation, avec toutefois des conséquences différentes dans son cas. Le rôle de Sablaud est beaucoup plus important dans *De Smalt*, récit qui établit sa culpabilité dans l'affaire du vol du crâne de Rimbaud. C'est pour ce crime que Verdet, Périidot et Grünenwald le font chanter, ce qui mène, selon l'hypothèse de De Smalt, à leur meurtre. Par contre, dans *Vitellus*, Sablaud n'est même pas nommé: il n'est qu'un «homme roux» (V: 176) que Vitellus aperçoit au cimetière et qu'il doit filer le temps d'une soirée qui se trouve être celle où Périidot sera assassiné. Alors que la transvalorisation de De Smalt et de Vitellus renforçait l'idée de l'autonomie des textes, celle de Sablaud illustre plutôt une complémentarité des intrigues que le lecteur se doit de relier pour résoudre certaines questions. Ainsi, ce n'est qu'en lisant *De Smalt* que l'on reconnaît Sablaud comme étant, dans *Vitellus*, l'homme roux filé le soir du meurtre de Périidot. Mais l'interaction se fait aussi dans l'autre sens; la filature effectuée par Vitellus permet d'établir que Sablaud n'est pas l'assassin de Périidot – et par extrapolation que les deux autres maîtres-chanteurs n'ont pas été tués par leur victime – alors que le lecteur ne pouvait se fier qu'à sa seule parole dans *De Smalt*: le lecteur parvient ainsi à confirmer des faits mentionnés dans le premier roman, à l'image d'un détective qui disposerait de différents documents lui permettant de reconstruire les faits. La provenance du graffiti et le rôle de Sablaud sont tous deux éclaircis dans le roman opposé, comme quoi certaines clés de l'intrigue ne peuvent être récupérées que lorsqu'on mène une lecture croisée des deux romans.

Toutefois, ce ne sont pas tous les passages énigmatiques qui trouvent réponse grâce à ce genre de lecture complémentaire. Comme pour ajouter une dimension ludique – voire réaliste – à leur œuvre, Postel et Duchâtel détaillent certains éléments de l’univers sans que ceux-ci ne soient repris ou ne deviennent significatifs dans l’autre roman. Au début de son enquête, De Smalt remarque un mégot de cigarette à proximité du cadavre de Verdet (*DS*: 12). Cet indice on ne peut plus classique attirera sans doute l’attention de l’amateur de romans policiers; or non seulement la suite de *De Smalt* le laissera sur sa faim (le détective n’y reviendra jamais) mais qui plus est ce détail ne figure même pas dans la version que *Vitellus* donnera de cet épisode. Autre exemple, un peu moins spectaculaire: on apprend dans *De Smalt* la profession de Bianchon (il est professeur) alors que cette précision est absente de *Vitellus*, où Bianchon occupe pourtant un rôle nettement plus central. Face à ces pistes intrigantes mais abandonnées en chemin, à ces occasions de complémentarité que l’autre récit ne saisira pas, le lecteur cherchera en vain des réponses, des précisions ou des développements qui lui sont refusés, comme si *Pandore et l’ouvre-boîte* voulait par là se démarquer de la mécanique trop bien huilée du roman policier et se rapprocher plutôt des enquêtes réelles où il est parfois impossible de relier toutes les pistes. Plusieurs autres ellipses notables de *De Smalt* et *Vitellus* demeureront sans explications. L’une de ces ellipses touche à la fois l’étrange technique adoptée par De Smalt (l’«enquête sublime») et la passion que sa collègue Camille semble éprouver pour lui. Ces séances consistent en questions que la seconde pose au premier, alors plongé en état d’hypnose: les réponses qu’il donne ne sont pas sans évoquer l’écriture automatique chère aux surréalistes. Or, lors de l’une de ces séances, Camille pose trois questions non prévues au protocole, que De Smalt ne prend pas la peine de noter. Le lecteur a de bonnes raisons de supposer qu’elles ont à voir avec les sentiments de Camille envers le détective, mais les réponses du commissaire (respectivement «Pas plus le jour que la nuit», «Elle est le verre d’eau dans la tempête» et «Prends garde à toi») sont, hormis la troisième³³, passablement sibyllines: comme dans l’exemple des mots croisés, la frustration vient de ce qu’on désirerait connaître les questions, en vain dans ce cas puisque d’enquête sublime il n’est aucunement question dans *Vitellus*. Si on

³³ Via, bien entendu, l’air le plus célèbre de *Carmen*: «Et si je t’aime, prends garde à toi».

peut attribuer une fonction réaliste à ces détails jamais développés — en refusant de tout élucider, l'intrigue se rapprocherait de la «vraie vie» avec ses innombrables questions sans réponse —, Postel et Duchâtel brouillent surtout les pistes afin de retenir l'attention du lecteur tout en cherchant à l'égarer, à la manière des romans policiers traditionnels. Le lecteur, incité à se faire lui aussi détective, tend à accorder une valeur indiciaire à chaque détail, à chaque ellipse. Ceux qui ne sont pas résolus pourront toujours, se dit-il, l'être dans l'autre récit, qu'il s'agira donc de lire minutieusement. Mais, s'il éprouve une grande satisfaction lorsqu'il parvient à faire concorder les éléments complémentaires entre les deux textes, cet espoir est déçu lorsqu'il rencontre un détail saillant que l'autre intrigue se refuse à éclaircir. Le lecteur peut alors se demander si les auteurs l'induisent délibérément en erreur en laissant entrevoir une totalité qui en fait se défile, s'ils ont ignoré des détails introduits par leur collègue ou si sa lecture n'était, tout simplement pas assez attentive. Inévitablement, *Pandore et l'ouvre-boîte* encourage la lecture à se faire active sur plusieurs fronts à la fois, en sortant du texte pour résoudre les mystères engendrés par ce double roman.

8. *L'énigme de la rédaction*

Nous y avons déjà fait allusion: il est difficile de lire *Pandore et l'ouvre-boîte* sans se poser la question du processus d'écriture et donc du partage des responsabilités entre les deux signataires. On a vu plus tôt que cette question surgit à peu près inmanquablement dès lors qu'un texte s'affiche comme ayant été écrit en collaboration. Face à *Pandore et l'ouvre-boîte*, elle se complique du fait que le lecteur est confronté non seulement à deux auteurs, mais aussi à deux romans qui n'en forment peut-être qu'un, de sorte qu'auctorialité, transfictionnalité et processus d'écriture en viennent à former un nœud inextricable. Certes, la première question, celle de l'auctorialité, risque fort de demeurer sans réponse: Postel et Duchâtel n'ayant, à notre connaissance, accordé aucune entrevue où ce sujet aurait pu être abordé, les lecteurs en sont

réduits aux conjectures³⁴. En revanche, il n'est peut-être nul besoin de confidences épitextuelles pour se pencher sur la question de l'ordre: les deux récits ont-ils été écrits parallèlement, ou l'un à la suite de l'autre?

L'importance quantitative et qualitative des liens et des sutures nous a déjà permis d'écarter le scénario de l'élaboration séparée, mais la question de l'ordre demeure entière. Deux raisonnements s'opposent ici. Le premier s'apparente à celui qui amène Jean Ricardou à distinguer texte et surtexte:

Le surtexte advient [...] chaque fois que le texte s'élabore en écrivant une lecture de lui-même. [...] Le critère de démarcation entre texte et surtexte est [...] le suivant: si un texte présente deux passages identiques, ce qui est texte, c'est le passage qui se trouve le mieux articulé à son entour car, formant davantage un tout, ils disposent conjointement la plus grande longueur textuelle; ce qui est surtexte, c'est le passage le moins articulé à son entour [...] (Ricardou, 1978: 272, 275).

Illustrons cela par un exemple que nous avons effleuré plus tôt: la description de la Simca de Bianchon, mentionnée à la fois dans *De Smalt* et dans *Vitellus*, mais qui est davantage motivée dans le second récit (Muriel Bianchon la prend pour aller chercher Vitellus à la gare) que dans le premier, où la conversation entre Bianchon et le commissaire aurait très bien pu être menée à terme sans que le premier n'ait offert au second de le reconduire. Le lecteur qui note cette différence de traitement sera peut-être tenté d'en conclure que *De Smalt* a été écrit après *Vitellus*: son auteur, désireux de reprendre un élément déjà présent dans l'autre récit, l'aurait «casé» dans le sien sans déployer des efforts indus pour l'intégrer.

Mais on peut tout aussi bien imaginer le scénario inverse: *Vitellus*, écrit en second, aurait développé ce qui n'était qu'une mention cursive dans *De Smalt*. Rien n'empêche évidemment de généraliser ce type de raisonnement en supposant, face aux cas de complémentarité notamment, que le texte plus laconique aurait précédé le plus détaillé, auquel il aurait servi de base. Or, Postel et Duchâtel brouillent les pistes, puisque ce raisonnement aboutit à des

³⁴ Ce qui n'a pas empêché certains d'en avancer. Sur le blog qu'il consacre à *Pandore et l'ouvre-boîte*, Rémi Schulz affirme que *De Smalt* est de Postel et *Vitellus* de Duchâtel (Schulz, 2013), sans indiquer sur quoi repose son raisonnement (ni d'où il tient cette information, si c'en est une). De son côté, Patrice Michaud, notant «la prédominance d'un lexique médical dans la seconde partie», envisage que celle-ci a pu être écrite par «Postel qui, en plus d'être écrivain, est médecin» (Michaud, 2009: 163). Michaud reconnaît lui-même que son hypothèse relève de l'intuition de lecture; on ajoutera qu'elle repose sur le scénario d'une répartition «horizontale» des responsabilités (un texte par auteur) que rien n'oblige en fait à adopter.

conclusions opposées selon les exemples retenus: aussi bien *De Smalt* que *Vitellus* détaillent des éléments brièvement mentionnés dans l'autre roman. Ainsi, le titre *La Progression du Cavalier* est mentionné dans *De Smalt*, mais ce n'est que dans *Vitellus* que l'on apprend qu'il s'agit du premier roman de Martial Moreau dont le rejet par les éditeurs le motive à commencer à écrire pour son ami Grünenwald, et sous son nom. Inversement, *Vitellus* remarque le tableau à proximité du cadavre de Verdet (V: 65), mais ce n'est que dans *De Smalt* que cette toile prendra de l'importance dans l'intrigue, ne serait-ce qu'à titre de piste finalement écartée.

La question de l'ordre de rédaction n'est pas anecdotique: son intérêt dépasse la curiosité habituelle face aux œuvres écrites en collaboration car la réponse paradoxale qu'elle reçoit (*Vitellus* semble avoir été écrit après *De Smalt*, et réciproquement) empêche de distinguer ici un texte original et un texte dérivé, autrement dit un hypotexte et un hypertexte: la hiérarchie entre les textes disparaît au profit d'une étourdissante circularité entre les intrigues. Non seulement le parcours de lecture n'est pas imposé, mais le dispositif est conçu de telle sorte que la primauté de l'un ou de l'autre des deux récits est impossible à établir: *Pandore* forme ainsi un système transfictionnel avec deux origines possibles — et donc sans origine.

On comprend alors que l'importance donnée dans l'intrigue à la question auctoriale (qui était Jacques Paille? qui a réellement écrit les textes publiés sous le nom de Virgile Grünenwald? en quoi Bianchon est-il l'auteur de *Vitellus*?) en fait un mystère en quelque sorte métafictionnel, puisque l'enquête intradiégétique porte elle-même sur des questions d'identité d'auteurs et d'indices cachés dans des œuvres littéraires. À mesure que le lecteur cherche à reconstruire l'intrigue à partir d'indices transfictionnels, il peut tenter d'appliquer cette même méthode pour éclaircir le processus d'écriture de *Pandore et l'ouvre-boîte* — mais, dans les deux cas, ses conjectures se heurteront à des silences et à des versions divergentes qui empêcheront de les confirmer.

9. *Le troisième roman*

Les choses se compliquent davantage si on note qu'aux complémentarités simples s'ajoute une relation plus complexe où la lecture croisée des deux romans permet d'inférer des

données diégétiques qui ne se trouvent dans aucun des deux. Là encore, nous nous retrouvons devant un mécanisme déjà exploité par Perec dans *W ou le souvenir d'enfance*, dont le prière d'insérer pourrait s'appliquer à *Pandore*:

Il y a dans ce livre deux textes simplement alternés; il pourrait presque sembler qu'ils n'ont rien en commun, mais ils sont pourtant inextricablement enchevêtrés, comme si aucun des deux ne pouvait exister seul, comme si de leur rencontre seule, de cette lumière lointaine qu'ils jettent l'un sur l'autre, pouvait se révéler ce qui n'est jamais tout à fait dit dans l'un, jamais tout à fait dit dans l'autre, mais seulement dans leur fragile intersection. (Perec, 1975)

Rémi Schulz dépeint le fonctionnement de *Pandore et l'ouvre-boîte* de manière semblable, en affirmant que «[n]i l'une ni l'autre enquête n'aboutissent à une solution satisfaisante, mais la juxtaposition des deux récits oriente le lecteur vers un coupable insoupçonné» (Schulz, 2013). L'insatisfaction exprimée par Schulz tient non seulement aux lacunes de chaque solution mais aussi (et peut-être surtout) au fait qu'il en existe deux puisque De Smalt et Vitellus n'arrivent pas aux mêmes³⁵. Mais il n'y a pas que cela: plusieurs indices dans *Pandore et l'ouvre-boîte* réfèrent de façon métatextuelle à la nécessité de mener une lecture croisée. Hoschédé, l'ami de De Smalt, par exemple, crée ce que l'on pourrait appeler un film automatique qui combine aléatoirement des images à une trame sonore indépendante. L'une de ces créations superpose un documentaire consacré aux «quêtes frénétiques de Rimbaud» (*DS*: 189) à une trame sonore tirée de reportages sur l'affaire Verdet. Or cet alliage incongru se révélera moins gratuit qu'il n'y paraît lorsque De Smalt découvrira que le vol du crâne de Rimbaud et le meurtre de Verdet sont connectés. Autre indice métatextuel: une grille de mots croisés prétendument réalisée par Grünenwald, qui contient un indice important pour la résolution de l'enquête. Cet indice n'est pas un mot, mais un syntagme disposé sur les bords horizontaux et verticaux de la grille: «PSEUDO MOZART ASSASSIN PROFANATEUR DE SÉPULTURE», syntagme qu'il revient au lecteur d'isoler des autres mots de la grille. La leçon conjointe de ces deux exemples est qu'une lecture séparée (du son et de l'image d'un film, des mots d'une grille) ratera la solution: pour y parvenir, il faut effectuer une lecture transversale. Appliquée aux deux romans, cette lecture pourra faire

³⁵ En soi, cela n'a rien d'exceptionnel puisque les romans policiers opposent classiquement les reconstitutions de la police officielle et du détective amateur. Mais ils ne le font pas sans établir au bout du compte la précellence de la seconde sur la première, alors que l'autonomie ne serait-ce que relative de *De Smalt* et de *Vitellus* empêche qu'un arbitrage ne vienne départager leurs solutions respectives.

apparaître leur complémentarité *dynamique*, dont l'effet n'est plus de recourir à un récit pour combler les indéterminations de l'autre, mais plutôt d'amener le lecteur à les mobiliser conjointement pour inférer une hypothèse qui n'apparaît dans aucun des deux textes de base. Ce lecteur se fait alors producteur d'une version transfictionnelle.

Avant d'esquisser cette hypothèse, résumons les données du problème telles qu'elles se présentent à l'issue de la lecture des deux romans. Après avoir exposé les nombreux indices qui accusent Sablaud, De Smalt laisse entendre que cette explication ne le satisfait pas: le véritable assassin serait plutôt quelqu'un qui aurait participé à son insu au trafic de crânes et qui, des années plus tard, aurait fait taire Verdet, Périidot et Grünenwald afin de mettre fin au chantage qu'ils exerçaient sur Sablaud, entre-temps devenu un acteur important du monde littéraire. Mais il refuse de divulguer le nom de ce mystérieux personnage. De son côté, Vitellus arrive à la conclusion que Grünenwald s'est suicidé après avoir tué Verdet et Périidot pour les empêcher de révéler que Martial Moreau est le véritable auteur de l'ensemble de son œuvre. Or *De Smalt* court-circuite silencieusement cette solution: le laboratoire établit que Grünenwald ne peut s'être suicidé, information à laquelle Vitellus n'a pas accès. Le lecteur se retrouve avec un enquêteur qui fait erreur et un autre qui se tait.

Passé le premier moment de sidération devant ces dénouements en queue de poisson, le lecteur peut se demander si la véritable solution ne se trouverait pas malgré tout inscrite en filigrane dans le livre. Il s'agirait alors de combler une «vacance narrative», qui, selon Patrice Michaud, «ne serait plus un simple élément narratif manquant, mais la projection de ce manque dans l'intrication imparfaite entre deux segments d'un même texte» (Michaud, 2009: 169). Pour ce faire, le lecteur se lance dans un travail de reconstruction à partir des indices trouvés dans *les deux* textes:

Comme tout lecteur policier, le lecteur de *Pandore* cherche à combler les ellipses, à pallier le manque, bref à rendre linéaire un récit discontinu. Dans la plupart des cas, le roman policier restitue cette linéarité par le *récit du crime*. On le sait, cette clôture n'apparaît pas à la fin du roman qui nous occupe. C'est au lecteur de reconstruire non pas *un*, mais *trois* récits (Michaud, 2009: 174).

Ce troisième récit, quel est-il? *De Smalt* affirme que le coupable a été le complice involontaire de Sablaud lors de l'épisode du trafic de crânes. Divers indices suggèrent qu'il s'agirait de Grünenwald, mais *Vitellus* pointe plutôt en direction de Martial Moreau qui a écrit l'entièreté

de l'œuvre de Grünenwald, — y compris une nouvelle, «La Nuit de Charleville», qui relate l'épisode du vol de la tombe de Rimbaud³⁶. Réunissant tous ces éléments, le lecteur peut arriver à la conclusion que Moreau est le véritable responsable des trois meurtres, commis pour punir les académiciens d'avoir fait chanter Sablaud, selon le motif établi par De Smalt. À l'issue de cet assemblage subtil que seul un chassé-croisé entre les deux romans permet de réaliser, le lecteur parviendrait ainsi à battre les enquêteurs sur leur propre terrain: lui seul serait arrivé à produire le récit du crime, que Postel et Duchâtel *donnent à lire* sans jamais l'écrire en toutes lettres³⁷.

On devine la satisfaction des lecteurs qui parviendront à ce résultat inattendu³⁸. Mais l'enquête se termine-t-elle là? Accepter d'outrepasser le texte en ne se satisfaisant pas des solutions qu'il exhibe — autrement dit: en se livrant à une forme lecturale de la transfictionnalité —, c'est ouvrir la porte à un soupçon qui pourra se retourner contre la découverte du lecteur. Celle-ci, en effet, ne survit pas longtemps à un examen un peu soigneux. Pourquoi Moreau chercherait-il à punir ceux qui font chanter Sablaud, alors qu'il honnit ce dernier depuis qu'il l'a mêlé au répugnant trafic de crânes de poètes? Le meurtre de Grünenwald est particulièrement difficile à justifier. N'oublions pas que Moreau est censé avoir écrit tous ses textes, y compris ceux — *La Nuit de Charleville* et la grille de mots croisés — qui en faisant allusion à la profanation de sépultures servaient à faire chanter Sablaud. Mais Grünenwald, dans ce scénario, n'est pas censé avoir connaissance de ces allusions, n'est donc pas censé menacer Sablaud: pourquoi, dès lors, le sacrifier? Pourquoi, de toute façon, Moreau aurait-il

³⁶ Occasion d'un nouvel aller-retour puisqu'on peut (ou a pu) lire ce texte dans *De Smalt*, où il demeure toutefois anonyme.

³⁷ Aussi sera-t-on tenté d'appliquer à *Pandore et l'ouvre-boîte* ce que Borges écrivait à propos de *The God of the Labyrinth*: «Une fois l'énigme éclaircie, il y a un long paragraphe rétrospectif, qui contient cette phrase: *Tout le monde crut que la rencontre des deux joueurs d'échecs avait été fortuite*. Cette phrase laisse entendre que la solution était erronée. Le lecteur, inquiet, relit les chapitres pertinents et découvre *une autre* solution, la véritable. Le lecteur de ce livre singulier est plus perspicace que le *détective*» (Borges, 1957: 103-104). Malgré ce qu'en dit Rémi Schulz (voir la note suivante), il n'est pas impensable que la culpabilité de Moreau soit la solution que De Smalt a en tête et qu'il voudrait confier à Vitellus (V: 292). Il reste que, même si c'est le cas, le silence de De Smalt et le refus de Vitellus laissent le champ libre aux inférences du lecteur, sans lesquelles cette solution demeure lettre morte.

³⁸ Signalons-en deux: Patrice Michaud, dans son analyse du roman (Michaud, 2009: 168) et Rémi Schulz dans son blog: «De Smalt pense que le coupable de la série de meurtres est ce jeune homme, dont il n'a aucune idée de l'identité, alors qu'il ressort clairement du récit de Vitellus, où l'on ignore tout de cette profanation, qu'il s'agit de Martial Moreau» (Schulz, 2013).

voulu à la fois faire chanter *et* chercher à punir les autres maîtres-chanteurs? Pourquoi ne se serait-il pas vengé de Sablaud directement³⁹?

Accuser Martial Moreau, c'est, pour le lecteur qui s'engage sur cette voie inférentielle, tenter de reconstituer des portions de la diégèse passées sous silence, de manière à trouver la solution que les deux romans inviteraient, sans le dire, à retenir comme la bonne — mais qui, on vient de le voir, n'est pas sans défaut. En se communiquant au lecteur, la dynamique policière — soupçon généralisé, multiplication des abductions — aboutit à un étoilement du récit: le texte actuel, imprimé, doit dorénavant cohabiter avec une constellation de textes virtuels détaillant les solutions *possibles*⁴⁰. Pour confirmer ou invalider une solution en pointillés qui ne semble pas tout à fait fonctionner, on peut également tenter d'autres conjectures elles aussi virtuelles. Dans *De Smalt*, le détective amorçe une relation amoureuse avec Ariane Moreau qui en viendra à quitter son époux suite à une dispute conjugale dont Vitellus est témoin. Tous les ingrédients sont alors réunis pour que le lecteur s'attende à ce que le roman prenne la voie du crime passionnel, et que Moreau assassine De Smalt ou Ariane. Mais cette hypothèse ne se réalisera pas, et le monde où Martial Moreau est poussé au meurtre par la jalousie demeure parfaitement virtuel⁴¹. Mais, bien que démenti par la suite, ce cours alternatif, contrefictionnel, interfère tout de même avec le récit effectif ou supposé des événements reconstruit par le lecteur, et influence ses conjectures. En effet, pourquoi Martial Moreau, s'il est sujet à des pulsions meurtrières, aurait-il cherché à défendre Sablaud, un ennemi dans l'histoire de chantage, alors que sa vie privée lui offrait la possibilité et la tentation d'un crime qui le touche beaucoup plus directement?

³⁹ À moins que Moreau n'ait sacrifié Grünenwald pour éviter d'attirer l'attention sur le seul membre du trio de maîtres-chanteurs à ne pas avoir été assassiné, risquant ainsi de mener à la découverte de l'entente secrète que lui et Grünenwald avaient conclue. Mais si Moreau tenait à ce point à dissimuler cette entente, pourquoi n'aurait-il pas tué Ton de Pachée et Sablaud, qui en avaient eu vent eux aussi?

⁴⁰ Ainsi pourrait-on décrire, de façon schématique, la théorie des textes possibles élaborée par Michel Charles et Marc Escola, notamment dans *l'Introduction à l'étude des textes* du premier (Charles, 1995) et dans l'ouvrage *Théorie des textes possibles* dirigé par le second (Escola, 2012).

⁴¹ Il s'agit donc de ce qu'Eco nomme un «monde du lecteur»: «Au cours de la lecture du texte (ou de sa transformation successive en macropropositions partielles de fabula) se configure une série de W_R , c'est-à-dire de mondes possibles imaginés (craints, attendus, désirés...) du lecteur empirique (et prévus par le texte comme mouvements probables du Lecteur Modèle)» (Eco, 1985: 203).

Ce n'est certainement pas la seule question sans réponse à laquelle aboutissent les efforts pour démêler la complexe toile tissée par l'agencement des deux romans. Tout se passe comme si *Pandore et l'ouvre-boîte* tendait un piège à double détente à ses lecteurs, d'abord en leur offrant deux enquêtes aux résultats divergents et du coup douteux, ensuite en leur donnant l'illusion de découvrir par eux-mêmes une troisième solution, la bonne cette fois, tout en incorporant assez d'éléments pour qu'on puisse la remettre en question. De ce fait, «*Pandore* présente un dispositif textuel où les fictions possibles n'ont d'égales en nombre que la multitude de détails suspects» (Michaud, 2009: 174), et le lecteur n'en sort pas complètement convaincu de la validité de sa propre solution, moins parce qu'une autre, meilleure, viendrait la supplanter que parce qu'il semble toujours y avoir un détail qui vient enrayer le mécanisme.

Plongé dans ce dédale inférentiel, le lecteur se posera sans doute cette autre question: jusqu'à quel point tout cela est-il intentionnel? Postel et Duchâtel étaient-ils convaincus du bon fonctionnement de la solution implicite qui place Moreau dans le rôle du coupable, au point de ne pas avoir vu les failles qui la minent? Ou souhaitaient-ils pousser l'insatisfaction du lecteur jusqu'au bout, en faisant en sorte que cette troisième solution ne soit pas sans anicroche?⁴² Doit-on leur prêter une ingéniosité diabolique ou un aveuglement qui les a empêchés d'apercevoir les ratés du mécanisme? Tout comme celles qui se rapportent à l'intrigue, ces questions ne trouveront pas réponse, et ce sont encore une fois les figures du double et de la duplicité qui s'imposent à l'esprit: parcourant les deux romans de cet intrigant duo d'auteurs, la lecture est aux prises avec une double intrigue qui débouche sur un double mystère qui touche à la fois, et inextricablement, l'enquête policière et la réalisation de l'œuvre même dans laquelle le lecteur est plongé, jusqu'à se perdre.

Bibliographie

AUDET René (2000), *Des textes à l'œuvre. La lecture du recueil de nouvelles*, Québec, Nota bene, "Études".

⁴² Autrement dit, et en reprenant les termes d'Eco: les mondes du lecteur sont-ils bien «prévus par le texte comme mouvements probables du Lecteur Modèle»?

- BOILEAU Pierre, NARCEJAC Thomas (1990), «Tandem ou 35 ans de suspense. Mémoires à deux voix», in LACASSIN Francis (ed.), *Quarante ans de suspense*, vol. 5, Paris, Robert Laffont, “Bouquins”, pp. 909-1015.
- BORGES Jorge Luis (1957), «Examen de l’œuvre d’Herbert Quain» [1941], trad. fr. P. Verdevoye, in *Fictions*, Paris, Gallimard, “Folio”, pp. 102-108.
- CANOBBIO Andrea (1991), *Vases de Chine* [1989], trad. fr. M. van Geertruyden, Paris, Seuil.
- CHARLES Michel (1995), *Introduction à l’étude des textes*, Paris, Seuil, “Poétique”.
- DAOUD Kamel (2014), *Meursault, contre-enquête*, Arles, Actes sud.
- DUBOIS Jacques (1992), *Le roman policier ou la modernité*, Paris, Nathan, “Le texte à l’œuvre”.
- ECO Umberto (1985), *Lector in fabula. La coopération interprétative dans les textes narratifs* [1978], trad. fr. M. Bouzaher, Paris, Grasset, “Figures”.
- ESCOLA Marc (ed.) (2012), «Théorie des textes possibles», *Crin*, n. 57, Amsterdam, Rodopi.
- FOUCAULT Michel (1978), «Qu’est-ce qu’un auteur?» [1969], in *Dits et écrits I: 1954-1975*, Paris, Gallimard, “Quarto”, pp. 817-849.
- GENETTE Gérard (1982), *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, “Points essais”.
- GRACQ Julien (1967), *Lettrines*, Paris, José Corti.
- JUNG Joachim (1998), «Twin Authors. How to Write Novels in Tandem», *Journal of Applied Philosophy*, vol. 15, n. 3, pp. 241-250.
- LAFON Michel, PEETERS Benoît (2006), *Nous est un autre. Enquête sur les duos d’écrivains*, Paris, Flammarion.
- LEGAULT Anne (1994), *Récits de Médilhault*, Québec, L’Instant même.
- MAGNÉ Bernard (1988), «Les sutures dans *W ou le souvenir d’enfance*», *Textuel*, n. 21 (*Cahiers Georges Perec* n. 2), pp. 39-55.
- MICHAUD Patrice (2009), «Le polar ou ce qui peut être un roman policier contemporain. Le cas de *Pandore et l’ouvre-boîte* de Philippe Postel et Éric Duchâtel», in AUDET René (ed.), *Enjeux du contemporain. Études sur la littérature actuelle*, Québec, Nota bene, “Contemporanéités”, pp. 161-175.
- PEETERS Benoît (2015), «Écrire ensemble, un projet inachevé», *Revue de l’Institut des langues et cultures d’Europe, Amérique, Afrique, Asie et Australie*, n. 24, pp. 1-12.
- PEREC Georges (1975), *W ou le souvenir d’enfance*, Paris, Gallimard, “L’imaginaire”.
- POSTEL Philippe, DUCHÂTEL Éric (1999), *Pandore et l’ouvre-boîte*, Paris, Denoël, “Folio”.
- QUENEAU Raymond (1965), «Conversation avec Georges Ribemont-Dessaignes», in QUENEAU Raymond, *Bâtons, chiffres et lettres*, Paris, Gallimard, “Idées”, pp. 35-47.
- RICARDOU Jean (1978), *Nouveaux problèmes du roman*, Paris, Seuil, “Poétique”.
- SCHULZ Rémi (2013), «Pourquoi je n’ai pas écrit les *Pans*», in *Quaternité*, <<http://quaternite.blogspot.com/2013/09/pourquoi-je-nai-pas-ecrit-les-pans.html>> (page consultée le 17 juillet 2021).
- SAINT-GELAIS Richard (2011), *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*, Paris, Seuil, “Poétique”.
-

- SAINT-GELAIS Richard (2003), «Le roman saisi par la logique du recueil», in LANGLET Irène (ed.), *Le recueil littéraire. Pratiques et théorie d'une forme*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, "Interférences", pp. 223-235.
- TODOROV Tzvetan (1971), «Typologie du roman policier», in *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, "Poétique", pp. 55-65.

Come citare l'articolo:

Laurence De La Poterie-Sienicki, Richard Saint-Gelais, «Ouvrir la boîte, recoller les morceaux: la transfictionnalité paradoxale de Pandore et l'ouvre-boîte de Postel & Duchâtel», *InterArtes* [online], n.1 "Confini" (Laura Brignoli, Silvia Zangrandi eds.), ottobre 2021, pp. 52-86.
<<https://www.iulm.it/wps/wcm/connect/iulm/2500f638-2e60-4b2c-afb1-153b1004d690/4+De+la+Poterie+%26+Saint-Gelais+.pdf?MOD=AJPERES>>