

La méthode « post-possible », ou pour une théorie de la troisième génération

Camille BORTIER

Université d'Anvers et Research Foundation – Flanders

Orcid: oooo-ooo2-3948-8301

Résumé: La critique créative ancrée dans la poétique, au sens que ce terme a pris depuis Paul Valéry, peut, à notre sens, être divisée en deux « générations ». La première est celle de Michel Charles et sa théorie des « textes possibles ». La deuxième, représentée notamment par Marc Escola, Sophie Rabau, Yves Citton et Franc Schuerewegen, s'inspire du modèle de Charles et cherche à brouiller davantage les frontières entre critique et création littéraire. Notre objectif est d'introduire un nouveau protocole de lecture, d'ajouter à la liste des méthodes existantes une approche que l'on peut qualifier de « troisième génération ». Nous l'appellerons la méthode « post-possible ». Elle cherche à concilier les pratiques des deux premières générations avec un engagement sociétal.

Mots-clés: critique créative, textes possibles, engagement sociopolitique, posture, poétique

Abstract: Creative criticism, rooted in poetics as the term has been understood since Paul Valéry, can, in our view, be divided into two “generations.” The first is that of Michel Charles and his theory of “possible texts.” The second—represented by Marc Escola, Sophie Rabau, Yves Citton, and Franc Schuerewegen—draws on Charles’s model while further dissolving the boundaries between criticism and literary creation. Our aim is to introduce a new reading protocol, one that adds to the existing methods an approach we identify as a “third generation.” We call it the post-possible method. It seeks to reconcile the practices of the first two generations with a commitment to social engagement.

Keywords: creative criticism, possible texts, sociopolitical engagement, posture, poetics

*Une opinion sur quoi que ce soit me parut une sottise
quelle qu'elle fût, si elle ne se donnait pas elle-même pour
une simple possibilité [...].
Valéry 1973: 376.*

Ceci est dans *Du côté de chez Swann*, et bien connu. À Combray, Françoise, la cuisinière, égorgé un poulet en s'exclamant à plusieurs reprises « sale bête! » :

Quand je fus en bas, elle était en train, dans l'arrière-cuisine qui donnait sur la basse-cour, de tuer un poulet qui, par sa résistance désespérée et bien naturelle, mais accompagnée par Françoise hors d'elle, tandis qu'elle cherchait à lui fendre le cou sous l'oreille, des cris de « sale bête! sale bête! », mettait la

sainte douceur et l'onction de notre servante un peu moins en lumière qu'il n'eût fait, au dîner du lendemain, par sa peau brodée d'or comme une chasuble et son jus précieux égoutté d'un ciboire. Quand il fut mort, Françoise recueillit le sang qui coulait sans noyer sa rancune, eut encore un sursaut de colère, et regardant le cadavre de son ennemi, dit une dernière fois: « Sale bête! » Je remontai tout tremblant; j'aurais voulu qu'on mît Françoise tout de suite à la porte. Mais qui m'eût fait des boules aussi chaudes, du café aussi parfumé, et même... ces poulets?... (Proust 1987: 120).

L'anecdote, on le sait, permettra au narrateur de révéler que, contrairement à ce qu'il pensait initialement, Françoise porte en elle une certaine cruauté. Imaginons que le passage que nous venons de citer soit lu par une lectrice luttant pour les droits des animaux. Le texte qu'on lui met sous le nez, comme on peut s'y attendre, ne lui fait guère plaisir. Elle est gênée, embêtée. Que doit-elle faire? Elle pourrait interrompre sa lecture, jeter le livre, certes. Mais il existe peut-être pour notre personnage de lectrice une solution plus efficace: introduire dans le texte de Proust une petite interpolation pour que le sens soit moins gênant. Il suffirait, en l'occurrence, d'ajouter une seule phrase au passage que nous venons de lire. Comparons en effet:

Lorsque je redescendis ce soir-là dans la cuisine, je fus surpris d'apercevoir Françoise, qui, avec des cailloux soigneusement disposés, avait érigé une sorte de stèle commémorative en l'honneur de sa victime, qu'elle avait baptisée Plumo et, penchée sur ce modeste mausolée, le visage défait, elle murmura: « Pauvre bête! Pauvre bête! ».

Si le malheureux poulet n'a pas été sauvé, il a au moins pu bénéficier d'une forme d'attendrissement dont était dépourvu le texte original. Réfléchissons à cela. Qu'est-ce que nous venons d'observer? Notre amie lectrice a voulu lutter pour un monde meilleur et a estimé que la littérature pourrait contribuer à cet objectif. Son intention n'a pas été de censurer le texte de Proust, il faudra insister sur ce point, plutôt de « le faire varier » (Rabau 2015a: § 5), disons plus exactement: d'explorer ce qu'il *aurait pu être*. Notre lectrice se voit, en quelque sorte, comme une Robin de Bois de la littérature: elle dérobe au « riche », qu'est Proust – grand écrivain consacré – quelques « richesses » textuelles pour les mettre au service d'une bonne cause.

Passons à un autre texte et à un autre exemple, cette fois dans la littérature anglaise. Imaginons un lecteur, un mâle, pour changer, qui lit *Les Hauts de Hurlevent* et qui, en outre, car il est tout à fait possible d'avoir des intérêts multiples, participe tous les vendredis aux marches pour le climat. Hélas, le roman d'Emily Brontë ne peut guère captiver notre lecteur: il a envie de se reconnaître dans le texte, d'y trouver des échos de son propre engagement. Il n'y trouve rien. Que fait-il? Ne doit-il lire que des romans de « climat-fiction »? À coup sûr, cela finirait par le lasser! Heureusement, il existe

ici encore une solution. Notre lecteur peut très bien poursuivre sa lecture tout en s'engageant pour le climat, mais il faut pour cela derechef quelques petites manipulations textuelles. Voyons lesquelles. Le roman s'ouvre sur une scène où M. Lockwood rend visite à son propriétaire, Heathcliff, qui habite à Hurlevent. Le lendemain, Lockwood décide de renouveler sa visite, mais il est confronté à une tempête de neige. Pour comble de malheur, l'accès à Hurlevent lui est refusé :

Sur cette crête exposée et désolée, le sol était durci par le gel et le vent me faisait trembler de tous mes membres. Incapable de détacher la chaîne, je franchis la grille d'un bond et m'élançai sur la chaussée pavée que borde une rangée discontinue de groseilliers à maquereau et frappai en vain pour me faire ouvrir jusqu'au moment où j'eus les phalanges en feu et où les chiens se mirent à hurler (Brontë 2002 : 9).

Il n'en faut pas plus pour outrager Lockwood :

« Misérables hôtes de ces lieux! m'exclamai-je à part moi, vous méritez d'être à jamais tenus à l'écart de vos semblables, brutes inhospitalières que vous êtes. Même moi, je ne barricaderais pas ma porte dans la journée... Tant pis... Je parviendrai à entrer! » (9).

Le sol durci par le gel? Un vent qui fait trembler? Mais que se passe-t-il! Le Yorkshire est frappé par des catastrophes naturelles! dirait notre lecteur. Et c'est alors qu'il décide d'intervenir dans le texte pour qu'il abonde un peu plus dans son sens. Le passage que l'on vient de lire est alors remplacé par un autre:

« Misérables temps de ces lieux! m'exclamai-je à part moi, nous devrions ne pas rester immobiles face à ces catastrophes, horribles qu'elles sont. Même moi, je barricaderai les rues dans la journée... C'est décidé... Je m'engage! »

Ici encore, nous sommes intervenus dans un texte célèbre, non pas pour le mutiler, mais parce qu'il nous a semblé qu'il y avait en lui une virtualité à explorer, virtualité, ajoutons-nous, qui dans certains cas peut même aller contre le sens « explicite » du texte et contre l'intention de l'auteur, mais qui est là tout de même.

Prenons un dernier exemple, celui des *Liaisons dangereuses*; imaginons que le texte soit lu par une lectrice qui se mobilise pour les droits queer. Que fait-elle pour que quelque chose de son propre engagement apparaisse aussi dans le texte de Laclos? Elle pourrait, suggérions-nous, avancer l'hypothèse suivante: M^{me} de Merteuil, bien qu'elle semble vouloir séduire les hommes, cache en réalité un amour secret pour une dame de la cour. Pour pousser un peu plus loin cette hypothèse, notre lectrice pourrait même ajouter une lettre

restée jusque-là inédite et qui se lirait comme suit: « Venez, ma Vicomtesse, venez! Dites-moi, n'avez-vous pas compris que la liaison avec le Chevalier de Danceny n'est qu'une rouerie? Eh bien! En vérité, mon cœur n'appartient qu'à vous! » Notre lectrice aurait ainsi « queerisé » un grand roman du XVIII^e siècle.

Trois générations

Un mot d'explication sur les exercices qui viennent d'être proposés. Dans les trois scénarios, nos lecteurs et lectrices fictionnel·les appliquent des méthodes de lecture dites « créatives » dans une perspective se voulant ouvertement « militante ». Ou encore, nos personnages explorent les possibles d'une œuvre dans l'objectif de s'engager pour telle ou telle cause qui leur tient à cœur. Une précision terminologique s'impose: nous employons le terme de « critique littéraire créative » comme un hyperonyme désignant une multitude d'approches différentes. Ces dernières années, diverses formes de critique créative ont émergé en France sous l'impulsion entre autres de la *creative writing* aux États-Unis et en Grande-Bretagne, ou de la recherche-création québécoise, comme en témoigne notamment le travail de Violaine Houdart-Merot (2018) et d'Anne-Marie Petitjean (Houdart-Merot et Petitjean 2021). Notre intérêt, cependant, se porte ailleurs: nous nous concentrerons exclusivement sur les pratiques issues de la poétique, au sens que le terme a pris depuis, notamment, Paul Valéry. S'agissant de ce versant de la critique créative, il est possible, nous semble-t-il, d'identifier différentes « générations » de pratiques, un peu comme on discerne aussi plusieurs générations de téléphones portables (avec cette différence, toutefois, que nous ne prétendons pas qu'une nouvelle génération en critique créative serait nécessairement un *upgrade* par rapport aux précédentes). Essayons d'être plus précis sur ce point.

La première génération de critique « créative », pour ce qui concerne l'approche poéticienne, est celle de Michel Charles. Sa théorie des « textes possibles » a été formulée entre autres dans *Introduction à l'étude des textes* (1995). Elle repose à ce moment sur une distinction entre deux « cultures », ou deux manières de se rapporter à la littérature: le commentaire et la rhétorique. Le commentaire est l'explication du texte: il suppose que le texte est porteur de vérités et qu'il appartient au commentateur ou à la commentatrice de les interpréter. La rhétorique, quant à elle, propose une lecture tournée vers l'écriture: le texte est lu afin de produire, à partir de celui-ci, un texte nouveau. Charles emprunte à la rhétorique l'idée que le texte aurait pu être autre, que les choix de l'auteur sont fragiles et révisables. Il propose une forme d'analyse qui s'intéresse aux « textes possibles », c'est-à-dire aux textes qui auraient pu exister (1995: 101 *sq.*). Il s'agit ici d'explorer non seulement les textes que l'auteur a envisagé d'écrire à un moment donné, mais aussi les textes possibles que le lecteur imagine au cours de sa lecture. Parmi les outils avancés par

Charles pour explorer les virtualités du texte, on peut mentionner le « dysfonctionnement » : c'est un moment dans le texte où plusieurs structures contradictoires semblent coexister, où le texte a l'air d'hésiter entre différentes directions possibles (119 *sq.*). L'objectif de Charles n'est pas de remplacer le texte étudié par un autre, ni de l'améliorer. L'idée est plutôt que l'on parvient à mieux comprendre comment il « fonctionne » en l'imaginant autre.

Si dans *Introduction à l'étude des textes* Charles propose des exercices interventionnistes pour explorer les possibles d'un texte, il se montre plus « textualiste » dans *Composition* (2018), son dernier ouvrage en date. Charles y avance que le texte est un « agencement » de textes possibles ; ces textes virtuels appartiennent à un même ensemble qu'il nomme le « réseau textuel » (2018a: 17 *sq.*). Ce qu'on appelle couramment une « interprétation » du texte est en réalité la « sélection » d'un texte possible au sein d'un réseau textuel. Cette sélection se fait à travers des « filtres », des opérateurs de lecture qui permettent de mettre en relief ou de reconfigurer des éléments du texte en fonction d'un programme littéraire ou d'un intérêt personnel. Les textes possibles, ainsi considérés, résultent d'un acte d'interprétation, c'est-à-dire que le lecteur ne touche pas à la lettre du texte : « tous les lecteurs vont puiser les énoncés dans le même ensemble, ils ne vont rien ajouter [...], ils ne vont rien retrancher [...]. Sans forcer le paradoxe, on pourrait soutenir que la diversité des textes est invisible, que leurs différences sont occultées » (33). Charles distingue, plus précisément, entre trois aspects du possible. Le premier peut s'appeler le texte du critique : il s'agit d'une interprétation finalisée qui sélectionne un texte possible au sein du réseau textuel. Le deuxième aspect concerne les textes du rhétoricien. On vise ici les textes possibles que le rhétoricien s'autorise à développer en partant de l'idée que le texte aurait pu être différent. Pensons aux interventions critiques de l'âge classique, où l'on n'hésitait pas à proposer des variantes du texte lu en suggérant qu'il aurait été meilleur si tel ou tel aspect avait été différent. Le troisième aspect concerne les textes du « premier lecteur » : ce sont les développements possibles que le lecteur imagine lorsqu'il lit un texte pour la première fois, et qui sont corrigés ou remaniés ou réinterprétés au fur et à mesure que la lecture avance (36-38).

Au début des années 2000, une série de nouvelles approches a vu le jour dans le sillage des travaux de Michel Charles et de quelques autres. Il s'agit ici de ce que nous appellerons la critique créative de la deuxième génération¹. Parmi ses représentants, on peut citer Marc Escola, Sophie Rabau, Yves Citton (la lecture « actualisante ») et Franc Schuerewegen (la méthode « posttextuelle »). Ces auteurs reprennent du modèle de Charles l'approche

¹ Le groupe de recherche Fabula a organisé un premier colloque sur les textes possibles à Oléron en 2003, intitulé « La case blanche. Théorie littéraire et textes possibles ». Les actes ont paru trois ans plus tard sous la direction de Marc Escola et Sophie Rabau (voir Escola et Rabau 2006).

rhétorique de la littérature en ce sens que la lecture est orientée vers une écriture, vers l'exploration des possibles textuels, avec pour objectif la pluralisation du texte lu. Néanmoins, il s'agit ici d'une *radicalisation* de la méthode de Charles, qui, comme nous l'avons vu plus haut, prescrit et conçoit les textes possibles comme un phénomène résultant d'une juxtaposition de structures textuelles. Les auteurs de la deuxième génération tendent à brouiller davantage les frontières entre critique et création littéraire. Ces pratiques sont parfois regroupées sous l'appellation « théorie des textes possibles »², qui souligne leurs origines charliennes. Or, ce terme, nous semble-t-il, ne rend pas pleinement compte de la diversité des approches, qui sont en effet assez hétérogènes et qui s'éloignent souvent des propositions (post-)structuralistes formulées par Charles entre autres dans *Introduction à l'étude des textes*.

Si le commentateur a pour objectif de légitimer le texte « tel qu'il est », le rhétoricien, quant à lui, « casse » (Charles 1985: 52) l'autorité du texte : « quand on l'aborde, c'est délibérément pour en faire autre chose » (38). En cela, il faut le faire remarquer tout de suite, l'approche rhétorique est toujours déjà « engagée ». En effet, le fait de ne pas respecter la lettre du texte, de l'imaginer autre, de refuser de se soumettre à son autorité, exprime une sorte de résistance au texte et/ou à son auteur (Rabau 2021). On peut donc sérieusement se demander pourquoi la sorte de néo-rhétorique que propose Michel Charles et qu'on retrouve chez celles et ceux qui se sont inspirés de son modèle a été si peu utilisée dans le passé pour un engagement concret et explicite – parce qu'elle s'y prête parfaitement ! Les petits exercices de variation que nous avons proposés en commençant l'ont d'ailleurs bien démontré. On peut intervenir dans le texte pour accentuer telle ou telle signification latente, voire pour en détourner le sens ; on peut modifier la focalisation pour donner la parole à une minorité opprimée dans le texte premier ; on peut changer l'auteur lorsqu'on aime le texte, mais pas la personne qui est derrière ; on peut transformer le statut en lisant un texte référentiel comme texte fictionnel, dystopique – pourquoi pas ? En faisant varier le texte, en imaginant d'autres versions, on peut ainsi, si on le souhaite, parvenir à la *subversion* (les deux mots partagent la même origine étymologique). À notre connaissance, de tels usages de la critique créative en poétique, avec toutes les variantes qu'on peut aujourd'hui en observer, sont rares.

À quelques exceptions près, pourtant. Dans son ouvrage *Lire, interpréter, actualiser* (2007), Yves Citton propose une lecture dite « actualisante ». Il s'agit, pour aller très vite, de pluraliser les interprétations que l'on peut faire d'une œuvre, de façon délibérément anachronique, de sorte que l'on puisse identifier des enjeux actuels dans les textes de littérature ancienne.

² Par exemple dans « l'Atelier » du site web de Fabula: https://www.fabula.org/ressources/atelier/?Textes_possibles.

L'autre exception concerne le travail plus récent de Sophie Rabau, notamment son ouvrage *Carmen, pour changer* (2018). Rabau propose ici une série de variantes que l'on pourrait imaginer pour la nouvelle de Prosper Mérimée de sorte que celle-ci se termine autrement que par la mort de l'héroïne. Il est donc question, si on peut dire, d'un projet « féministe » :

La mort de Carmen est un artifice au sein du récit, un trompe-l'œil admirablement construit par Mérimée, un trompe-l'œil, cependant, dont je ne veux pas être dupe. Tout porte à croire que le récit ne peut se terminer autrement que par la mort de Carmen, tout porte à admettre la nécessité de cette mort inévitable mais tout cela est une illusion, un tour de magie narrative. Ou, pour le dire de manière un peu plus générale : ce n'est pas parce qu'on vous dit que la mort d'une femme tuée par son amant était une inévitable tragédie qu'il faut forcément le croire sans plus de vérification. De l'art de la variation au féminisme, il n'y a parfois qu'un pas. Aussi bien, beaucoup d'histoires tragiques où meurent des femmes ont été composées, je le crains, par des hommes (15-16).

Ajoutons que, dans plusieurs articles publiés dans *Vacarme*, Sophie Rabau incite à des formes de lecture créatives qui consistent à protester contre un texte qui déplaît, voire à le saboter, à le lire en désaccord, ou, plus brièvement, à « désaccordlire » (2017). Deux méthodes de lecture méritent d'être mentionnées à cet égard. Dans une première série d'articles, Rabau accompagne un lecteur fictif dans une quête d'éléments homosexuels dans des textes qui ne sont pourtant pas explicitement gay. Il ne s'agit pas ici d'intervenir dans le texte ; au contraire, l'idée est que *tout est déjà là*, et qu'il suffit de modifier le regard porté sur l'œuvre (2015b). Dans une deuxième série d'articles, Rabau propose de résister au texte en y introduisant des interpolations. La démarche consiste à insérer anonymement « entre deux lignes, le mot, le paragraphe, la phrase qui fera tout s'écrouler, qui changera tout ou assez pour que ça prenne l'eau » (2016 : 129). Ici encore, il ne s'agit pas de censurer les textes, mais de montrer qu'ils auraient pu être différents.

Nous observons dans le travail de Citton et Rabau une rencontre entre la critique créative de la deuxième génération et une forme d'engagement. Nous voudrions que la Carmen de Rabau soit une figure de proue pour d'autres héroïnes à qui un destin fort peu favorable a été réservé. Mais, hélas, les travaux de ces deux critiques, Citton et Rabau, sont à ce jour les exceptions qui confirment la règle. Notre propos sera donc d'introduire un nouveau protocole de lecture, d'ajouter à la liste des méthodes existantes une approche que l'on peut qualifier de « troisième génération ». Nous l'appellerons la méthode « post-possible ». Elle cherche à concilier les méthodes de lecture créatives introduites plus haut avec un intérêt pour un engagement sociétal. Essayons.

Forme et engagement

Encore une fois, et comme nous l'avons mentionné plus haut, notre propos se concentre sur les méthodes de lecture créatives ancrées dans la poétique. La poétique analyse le texte en tant qu'objet langagier autotélique ; elle affirme l'autonomie de la littérature par rapport à ses contextes historiques, politiques, économiques, et autres. Séparation, donc, entre le fait littéraire et la société. Ce « séparatisme » est explicitement revendiqué, par exemple, dans le premier numéro de *Poétique*, où la revue est décrite comme « un lieu d'étude de la littérature en tant que telle (et non plus dans ses circonstances extérieures ou dans sa fonction documentaire) » (« Présentation » 1970 : 1). La poétique, donc, privilégie une analyse formelle et se tient loin de ce qui occupe actuellement, par exemple, les études dites « culturelles », où le texte est analysé à travers les enjeux sociétaux avec lesquels il peut être mis en rapport (Schuerewegen 2012). Soyons clairs : nous ne disons pas que les études culturelles ne pourraient pas aussi s'intéresser à une analyse formelle, ni que la poétique serait une discipline strictement apolitique (voir notamment Lacoue-Labarthe 1985 : 175-200 et Kaufmann 2011). Cependant, il faut bien admettre que les analyses littéraires relevant du domaine de la poétique font rarement preuve d'un militantisme explicitement revendiqué.

Le fait que la poétique privilégie la forme sur le sens ne signifie pas pour autant que cette approche formaliste de la littérature éliminerait radicalement la question du « contenu ». Après la proposition de Jean Rousset dans *Forme et signification* de « saisir les significations à travers les formes » (1962 : I) et l'introduction de la notion de « forme-sens » par Henri Meschonnic (1970), Michel Charles préfère parler, dans *Composition*, de la « forme du sens » pour mettre en place une conception selon laquelle le sens est agencé pour construire une forme :

On va construire une forme en s'appuyant sur des éléments de toute nature et donc, entre autres, sur l'organisation du sémantique : tout formaliste que soit le principe que l'on peut tirer de notre hypothèse sur la composition, il ne s'agit pas de nier cette évidence que le sémantisme est un instrument très puissant d'élaboration de la composition, et peut-être le plus puissant, que l'analyse sémantique est indispensable. Mais voilà que le bon sens nous conduit à une étrange idée : le « fond » est alors, dans cette perspective, au service de la forme. Le sens travaille à la forme, il la rend sensible, ou plutôt la forme est l'agencement du sens et c'est d'ailleurs pourquoi, du fait de cette intervention du sens en amont, un formalisme bien tempéré n'est ni « desséché » ni « desséchant » (2018a : 94).

Dans une interview accordée à la revue *Critique* à l'occasion de la parution de *Composition*, Charles revient sur son hypothèse formaliste en

affirmant que l'immersion dans les formes est fondamentale pour le plaisir de lire. C'est pourquoi un résumé nous touche moins que le texte original: « il lui manque ces variations de vitesse, ces enchaînements et ces ruptures, cette succession des allures qui, hors de toute interprétation, vous porte et vous entraîne » (2018b: 957). La forme, pour Charles, est un outil concret et sensible qui nous permet de décrire rationnellement ce qui nous émeut dans le texte.

Bref, il y a du sens dans la forme. On peut donc s'engager *via une analyse formelle*. Ou encore, comme l'a écrit Nathalie Quintane dans une publication récente: le choix formaliste n'exclut pas d'écrire *quelque chose* (2024: 26-27). On en arrive par là à ce que nous appelons le « post-possible ». Il s'agit, répétons-le, de la troisième génération de critique créative, toujours ancrée dans la poétique, qui a la particularité de s'intéresser explicitement aux enjeux sociétaux qui peuvent être liés au texte, sans pour autant négliger l'analyse formelle. On objectera peut-être ici que notre modèle réintroduit inévitablement une forme d'herméneutique. Cela est vrai. Mais une pincée d'herméneutique ne peut pas faire de mal, nous l'assumons pleinement. Tout est ici une affaire de dosage.

Possibilités de postures

Le post-possible se caractérise également par une seconde caractéristique. Jusqu'à présent, les auteurs des premières générations de critique créative en poétique avaient rarement abordé de manière concrète la question du sujet lisant. Il s'agissait plutôt de décrire, de manière se voulant « objective », les virtualités que peut susciter le texte premier sans se situer « personnellement » par rapport aux variantes que l'on proposait. Prenons, ici encore, le modèle de Michel Charles, où l'on trouve les termes de « lecteur ordinaire » et de « lecteur professionnel »: il s'agit là, il faut bien l'admettre, d'un lecteur très désincarné. La critique créative, par sa dimension créative justement, s'accompagne toujours d'une certaine subjectivité, cela nous semble inévitable. Or, cette subjectivité n'est que rarement assumée par les auteurs en question. Et pourtant, il est parfaitement possible de faire varier le texte tout en parlant de soi, de son vécu, de sa personne. « Mieux valent les leurrez de la subjectivité que les impostures de l'objectivité. Mieux vaut l'Imaginaire du Sujet que sa censure », a dit Roland Barthes dans son cours au Collège de France (2015: 14). Et nous avons envie de lui donner raison.

Il est donc temps d'impliquer le lecteur, dans toute sa subjectivité, dans nos pratiques de lecture créative. Mais comment faire en sorte que la critique littéraire reste une activité scientifique, qu'elle ne devienne pas simplement l'expression d'une expérience de lecture personnelle ? Et comment décider des causes pour lesquelles nous voulons nous engager ? C'est ici que nous introduisons le second pilier du post-possible, que nous appellerons la posture de lecteur. La notion de « posture » est bien connue : dans son ouvrage

Postures littéraires (2007), Jérôme Meizoz introduit l'idée d'une « posture d'auteur » pour désigner « la manière singulière d'occuper une "position" dans le champ littéraire » (18). Il s'agit d'une présentation de soi que chaque auteur ou autrice se crée, consciemment ou inconsciemment, à travers son discours littéraire et ses conduites sociales, et qui ne coïncide pas forcément avec son identité biographique ou civique (20-21). Le post-possible ne s'intéresse pas à la posture d'auteur, mais à celle du *lecteur*.

Dans le cadre de notre protocole de lecture, la posture est un rôle de lecteur, de militant « possible », que l'on choisit d'adopter quand on fait varier les textes. Dans son ouvrage de sociologie *The Presentation of Self in Everyday Life* (1956), Erving Goffman avance que les êtres humains, dans leurs interactions sociales, sont comme des comédiens sur scène qui interprètent des rôles spécifiques. De manière similaire, nous suggérons que le critique post-possible joue toujours un rôle lorsqu'il explore les possibles que peut susciter le texte premier. Il le fait à dessein, c'est une stratégie de sa part. Avant de passer au développement d'un texte possible, il choisit une « identité » de lecteur, comme un comédien qui se glisse dans la peau de son personnage avant de monter sur scène, et se demande, par exemple : « Comment ferais-je varier le texte si je le lisais en tant que féministe ? Et en tant que marxiste ? Et en tant que militant queer ? Ou écologiste ? », et ainsi de suite.

Pour les critiques créatifs des deux premières générations en poétique, la question centrale était grossso modo la même : « Comment faire varier le texte ? ». S'agissant de notre démarche post-possible, le jeu des postures est introduit et, avec lui, la possibilité d'une posture militante. La question centrale s'est déplacée ; on se demande plutôt : « comment aurais-je fait pour varier le texte si j'étais militant ou militante pour telle ou telle cause ? ». Le critique créatif est alors un personnage, une marionnette si l'on veut, dont le « vrai » critique tient les fils. Les exemples que nous avons présentés en introduction, où nous avons essayé d'entrer dans la peau de lecteurs et lectrices engagé·es, étaient à cet égard un exercice d'échauffement.

On aura peut-être deviné que nous nous sommes inspirés, pour l'idée de la posture de lecteur, des « narrateurs-personnages » que l'on trouve chez Pierre Bayard, qui développent des thèses qui ne coïncident pas nécessairement avec les points de vue du théoricien. « Cette distance entre les narrateurs de mes textes et moi-même – que l'on garde le terme de distance, ou que l'on préfère ceux d'humour ou de second degré – est essentielle à mon travail », écrit Bayard (2010 : 35). En déléguant son propos à un personnage fictif, il arrive à construire des lectures qui ne sont pas nécessairement les siennes mais dont il veut « tester » la pertinence par ce biais. Le théoricien introduit de cette manière une part de fiction dans les textes présentés comme théoriques et brouille les frontières entre fiction et théorie. Bayard emploie

pour désigner son travail le terme de « fiction théorique » (2018). L'auteur de *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus ?* (2007) attribue ses propos à un narrateur-personnage, tandis que le critique post-possible choisit de jouer *lui-même* un rôle, *comme un acteur*; il y a une différence subtile entre les deux. Le point commun entre la posture de lecteur et les narrateurs-personnages de Bayard, toutefois, réside dans la façon dont les deux créent un décalage entre la véritable identité du critique et le texte qu'il produit. Le critique post-possible choisit de jouer temporairement un rôle, pour ensuite, peut-être, passer à une autre posture, tout comme on mettrait un chapeau pour se regarder dans le miroir en se demandant: « Est-ce que cela me va bien ? Et si j'en essayais un autre ? »

Certes, l'idée de la posture pourrait être considérée comme « éthiquement fragile ». Que faire, en effet, si certains individus mal intentionnés s'emparaient de notre modèle à des fins de manipulation criminelle, pour inciter à la haine et au fanatisme, par exemple ? Et, pire encore, si ces mêmes personnes se cachaient derrière le prétexte qu'elles ne font que « tester » une posture, qu'elles ne sont pas responsables de la variante malveillante qu'elles ont produite ? Ici, il faut être très clair : le post-possible est fait pour des utilisateurs bien intentionnés, non pour les autres. Escrocs et manipulateurs en tout genre, vous n'êtes pas les bienvenus dans notre domaine, prière de vous abstenir ! Notre protocole de lecture a été créé dans le but de lutter pour un monde meilleur. Il nous semble que l'abus du modèle relève de la responsabilité de l'utilisateur, et non de l'inventeur ou de l'inventrice.

Essayons de formuler une conclusion provisoire. L'un des avantages de l'exercice qui consiste à lire et aussi, par moments, à intervenir dans les textes à partir d'une « posture », comme nous venons de le voir, réside dans la possibilité qu'elle offre au critique littéraire de « tester » divers rôles et, par conséquent, différentes approches des textes, sans que cette posture ne coïncide nécessairement avec l'identité réelle du critique. On pourrait se demander pourquoi il serait nécessaire d'adopter une posture lorsque l'on veut pluraliser un texte à travers un engagement personnel authentique, comme dans l'exemple d'une personne qui se revendique féministe et qui cherche à enrichir le texte à travers cette identité. Un tel détour pourrait sembler superflu. La réponse est toute simple pour ce qui nous concerne. Le recours à la posture permet au critique de parler de soi sans reconnaître qu'il parle de soi. C'est si on veut un autre « stade de miroir » qui est postulé, nécessaire quand on cherche à s'impliquer personnellement dans et par un acte de lecture. Parfois, il faut prendre du recul, se regarder lisant dans le miroir de la posture de lecteur, pour mieux savoir qui on est. Être « *soi-même comme un autre* », pour reprendre le titre célèbre de Ricœur, est peut-être la seule bonne manière d'être « *soi* ». Il est temps de mettre

cette idée à l'épreuve. Au travail, et vous qui nous lisez et qui pensez que tout ceci n'est pas sans pertinence : donnez-nous de vos nouvelles!³

Bibliographie

- « Atelier de Fabula », *Fabula*, <https://www.fabula.org/ressources/atelier/>?
- Barthes, Roland, *La Préparation du roman. Cours au Collège de France 1978-1979 et 1979-1980*, texte annoté par Nathalie Léger, Paris, Seuil, 2015.
- Bayard, Pierre, *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus?*, Paris, Minuit, 2007.
- . « Comment j'ai fait régresser la critique », dans *Pour une critique décalée. Autour des travaux de Pierre Bayard*, dir. Laurent Zimmermann, Nantes, Cécile Defaut, 2010, pp. 19-37.
- . « Pour la fiction théorique », *Acta fabula*, 19:1, janvier 2018, DOI: <https://doi.org/10.5828/acta.10661>.
- Brontë, Emily, *Wuthering Heights [1847]*, *Wuthering Heights et autres romans : 1847-1848*, dir. Dominique Jean, Paris, Gallimard, 2002.
- Charles, Michel, *L'Arbre et la source*, Paris, Seuil, 1985.
- . *Introduction à l'étude des textes*, Paris, Seuil, 1995.
- . *Composition*, Paris, Seuil, 2018a.
- . « À refuser le formalisme, on s'interdit de comprendre bien des émotions », entretien avec Marc Cerisuelo, Jean-Louis Jeannelle, Andrei Minzetur et Philippe Roger, *Critique*, 11:858, 2018b, DOI: <https://doi.org/10.3917/criti.858.0947>.
- Citton, Yves, *Lire, interpréter, actualiser : pourquoi les études littéraires ?*, Paris, Éditions Amsterdam, 2007.
- Escola, Marc et Sophie Rabau (dir.), *La Case blanche. Théorie littéraire et textes possibles*, La Lecture littéraire, 8, 2006, https://serval.unil.ch/resource/serval:BIB_67E6BEACD9F8.P001/REF (consulté le 15 mars 2025).
- Goffman, Erving, *La Mise en scène de la vie quotidienne* [1956], trad. Alain Kihm, Paris, Minuit, 1973.
- Houdart-Merot, Violaine, *La Créditation littéraire à l'université*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2018.
- Houdart-Merot, Violaine et Anne-Marie Petitjean (dir.), *La Recherche-créditation littéraire*, Bruxelles, Peter Lang, 2021.
- Kaufmann, Vincent, *La Faute à Mallarmé. L'aventure de la théorie littéraire*, Paris, Seuil, 2011.

³ Je remercie la Research Foundation – Flanders pour le financement de mon projet de recherche (n° 1108925N et V442324N) ainsi que le Centre d'Études et de Recherches Comparatistes de la Sorbonne Nouvelle, où j'ai effectué un séjour de recherche lors de la rédaction du présent article.

- Lacoue-Labarthe, Philippe, *L'Imitation des modernes*, Paris, Galilée, 1985.
- Meizoz, Jérôme, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine, 2007.
- Meschonnic, Henri, *Pour la poétique*, t. I, Paris, Gallimard, 1970.
- « Présentation », *Poétique*, 1, 1970, pp. I-II.
- Proust, Marcel, *Du côté de chez Swann* [1913], *À la recherche du temps perdu*, t. I, dir. Jean-Yves Tadié, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1987.
- Quintane, Nathalie, « Beaucoup d'intentions, assez peu de crimes », dans Pierre Alferi et al., *Contre la littérature politique*, Paris, La Fabrique, 2024, pp. 10-34.
- Rabau, Sophie, « Qu'est-ce qu'une variante ? Productivité de l'interprétation et identité du texte », *Fabula-LhT*, 14, 2015a, DOI: <https://doi.org/10.58282/lht.1484>.
- . « Sabotage littéraire », *Vacarme*, 70, 2015b, pp. 98-113, DOI: <https://doi.org/10.3917/vaca.070.0098>.
- . « Saboteur, interbole : un programme d'action littéraire », *Vacarme*, 77, 2016, pp. 128-131, DOI: <https://doi.org/10.3917/vaca.077.0128>.
- . « Désaccordlire », *Vacarme*, 79, 2017, pp. 149-153, DOI: <https://doi.org/10.3917/vaca.079.0149>.
- . *Carmen, pour changer. Variations sur une nouvelle de Prosper Mérimée*, Toulouse, Anacharsis, 2018.
- . « L'Art d'assaisonner les textes », entretien avec Christopher Alexander Kostritsky Gellert, *Duuu Radio*, 16 avril 2021, <https://duuuradio.fr/recherche?tags=sophie-rabau> (consulté le 6 décembre 2024).
- Ricœur, Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990.
- Rousset, Jean, *Forme et signification. Essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*, Paris, Corti, 1962.
- Schuerewegen, Franc, « What's the Issue ? Remarques partisanes sur les études littéraires dans leur rapport aux études culturelles », *Verbum Analecta Neolatina*, 13:2, 2012, pp. 271-280, DOI: <https://doi.org/10.1556/Verb.13.2012.2.2>.
- Valéry, Paul, *Cahiers*, t. I, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1973.

