



**Acta fabula**  
**Revue des parutions**  
**vol. 15, n° 2, Février 2014**  
**DOI : <https://doi.org/10.58282/acta.8437>**

---

## À l'impossible...

**Jean-François Duclos**



*CRIN*, n° 57, 2012 : « *Théorie des textes possibles* », sous la direction de Marc Escola, 235 p., EAN 9789042035102.

---



### **Pour citer cet article**

Jean-François Duclos, « À l'impossible... », *Acta fabula*, vol. 15, n° 2, Essais critiques, Février 2014, URL : <https://www.fabula.org/revue/document8437.php>, article mis en ligne le 02 Février 2014, consulté le 23 Avril 2024, DOI : 10.58282/acta.8437

---

---

# À l'impossible...

**Jean-François Duclos**

---

Enquête, contre-enquête, dossier à charge et à décharge, interventions — et parfois des plus musclées —, la métaphore policière et judiciaire parcourt l'ensemble de ce volume consacré à une forme de critique littéraire qui aurait, par contraste avec une approche plus conventionnelle, vocation à identifier les failles d'une fiction pour révéler et résoudre les énigmes qui s'y terrent. Faille, énigme, imperfection et dysfonctionnement, voilà des termes qui ponctuent l'ouvrage pour désigner la cible : ce qui, dans la mécanique d'une œuvre, cloche et intrigue, laisse à penser autrement, et qui pour cette raison vaut la peine d'y regarder de plus près.

Plus qu'un discours d'escorte qui relève d'un désir (avoué ou non) d'univocité, la critique créatrice, bras armé de cette *Théorie des textes possibles*, fonctionne donc sur un régime d'équivocité et d'indiscipline. Elle n'hésite pas à se saisir avec suffisamment d'irrévérence d'une œuvre littéraire pour la soupeser et en manipuler les éléments, confondant, comme le précise Marc Escola, sous la direction duquel sont réunies ces seize interventions, « commentaire et réécriture, exégèse et invention, analyse et imagination » (p. 16).

Informée par les travaux de Pierre Bayard et de Jacques Dubois, cette approche qualifiée de transfictionnelle<sup>1</sup> conteste la « frontière institutionnelle entre ouvrage de critique et œuvres de création », en même temps qu'elle cherche à déployer une forme d'intelligence particulière, dont l'efficacité dépend, comme le précise Yves Citton en fin de volume, « à la fois de notre sollicitude pour des êtres de fiction (de désir, d'espoir, de rêve), de notre efficacité de bricoleur, de notre prudence envers notre errabilité, mais tout autant de notre liberté d'imagination » (p. 228).

## Interroger & prolonger la fiction

Quelques exemples aussi simples que distrayants nous permettront d'y voir plus clair. Partant de l'observation que dans *Phèdre*, un grand nombre de scènes « occupent des positions équivalentes dans la structure de l'intrigue » (p. 39), Marc Douguet propose d'examiner la possibilité de les intervertir. Sans contrevenir ni à la logique de la pièce de Racine ni à sa chronologie, une telle combinatoire augmente

---

<sup>1</sup> Richard Saint-Gelais, *Fictions transfuges : la transfictionnalité et ses enjeux*, Paris, Les Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 2011.

pourtant son potentiel fictionnel de façon proportionnelle au nombre de versions rendues mathématiquement possibles. Laure Depretto se penche, quant à elle, sur ces missives épistolaires qui, dans un roman, se comportent de manière fantomatique. Perdues, interceptées ou au contraire reçues sans encombre par leur expéditeur, elles peuvent avoir une importance essentielle dans la richesse d'une intrigue mais leur contenu n'est pas révélé aux lecteurs. C'est le cas d'une lettre signalée dans *Armance*. Sans modifier le dispositif narratif, L. Depretto se lance alors dans une véritable « chasse aux possibles » au cours de laquelle sont envisagées toutes les hypothèses quant à ce que peut bien contenir cette lettre, pour au final proposer ce qu'elle estime rentrer le plus logiquement dans la structure narrative imaginée par Stendhal. À l'examen attentif des « Animaux malades de la peste », Arnaud Welfringer en vient de son côté à proposer une hypothèse sur l'identité du vrai coupable — coupable toujours en fuite — de l'apologue. Mais débusquant le responsable jamais nommé par La Fontaine, A. Welfringer fait d'une pierre deux coups car c'est sous la plume de celui des exégètes les moins susceptibles de succomber aux charmes d'une lecture créatrice — Marc Fumaroli en personne — qu'il trouve le nom du responsable de cette étrange épidémie de décès.

On le voit pour ces trois exemples, il s'agit tantôt de modifier la structure d'une œuvre sans en rajouter une ligne, tantôt de proposer un appendice à un texte existant sans en changer la forme ni l'intention, tantôt de suggérer une lecture contradictoire avec les conclusions de l'auteur sans que rien ne soit ni interverti ni ajouté. Le jeu, bien sûr, consiste à varier le plus possible les plaisirs, et cet ouvrage en réserve plusieurs autres. Il encourage même à se défaire du monopole des éléments constitutifs de la fiction examinée, bousculant ainsi le principe de respect de l'organisation interne d'une œuvre et la nécessité d'accorder à son auteur un droit de propriété exclusive. Mais, quelle que soit la méthode choisie, un principe identique prédomine. Il s'agit de bousculer un régime narratif trop visible pour ne pas cacher, au fond de lui-même, la capacité de dire et faire dire autre chose. Croire en une théorie des textes possibles revient donc à formuler une critique qui, écrit M. Escola, « se veut distincte de la simple interprétation — si interpréter est jamais simple. [...] Par son double parti d'activation et d'actualisation, elle entend pour le moins se tenir au plus près du travail fictionnel » (p. 37).

Bon nombre des contributeurs de ce volume insistent sur cette nécessité de brouiller la ligne de partage entre une œuvre de fiction et son commentaire, pour la raison de principe qu'on vient de voir mais sans doute aussi pour des raisons liées à la réception de telles lectures universitaires. Il en découle en effet une forme de risque de n'être pas pris avec le sérieux qu'il conviendrait. D'où, par un effet de compensation aussi paradoxal que bienvenu, la présence dans bon nombre d'analyses d'une touche humoristique, très *tongue in cheek*, qui consiste à donner

l'impression de prolonger, avec l'air de n'y pas toucher, l'illusion référentielle mise en place par l'œuvre examinée.

Nous savions consentir à suspendre notre crédulité le temps d'une lecture, mais le commentaire se présentait pour nous assagir et nous faire revenir à la réalité des choses. Par amplification, certes, et parfois même par un effet de transduction qui réduit le risque d'incompatibilité entre une œuvre lointaine (dans l'espace et dans le temps) et ses lecteurs d'aujourd'hui (p. 218). Mais cet effet était porteur de sollicitude de la part du commentateur vis-à-vis de l'œuvre commentée, et du désir de la servir. Or voilà que notre crédulité pour la fiction, nous la trouvons ici sollicitée davantage, au-delà, peut-être, du raisonnable, au nom de la fiction en général. Si bien qu'une œuvre de fiction en vient à remettre en cause sa sincérité. Elle en dit déjà beaucoup, mais elle est, aux yeux de la critique créatrice, censée ne pas en dire assez. Ne pas tout dire en tout cas. Or, justement, que détient-elle d'invisible à l'œil nu ? Que garde-t-elle au fond d'elle-même qu'un fil, tiré avec suffisamment de doigté, pourrait nous aider à mettre au jour ? Et si tel est le cas, ne pourrait-on pas tenter d'abolir la ligne qui nous en sépare en décidant, par exemple de prolonger la vie d'une Berthe Bovary<sup>2</sup> ou d'imaginer l'enfant d'un héros dont l'auteur n'a jamais voulu nous en dire un mot ? Le critique de la théorie des textes possibles prend la posture de celui ou de celle qui croit avec plus d'intensité encore que quiconque à la fiction.

La question du changement de statut du critique implique que derrière tout cela pourrait bien (et en fin de compte devrait peut-être de manière obligatoire) se cacher la présence d'un autre narrateur, un narrateur critique, inquisiteur ou manipulateur, naïf ou paranoïaque, serviable ou moqueur, mais un narrateur qui ne soit pas tout à fait celui ou celle qui s'annonce à nous avec toutes ses accréditations. Le Pierre Bayard qui remet en cause la culpabilité pourtant prouvée de Roger Ackroyd dans le roman d'Agatha Christie n'est sans doute pas le même que celui qui se plaît à prendre un roman d'Albert Camus pour une œuvre de Kafka<sup>3</sup>, ni celui qui s'interroge le plus sérieusement du monde sur l'utilité des digressions dans *À la Recherche du temps perdu*<sup>4</sup>. La question de l'émergence d'un narrateur dans la critique créatrice se pose avec d'autant plus d'acuité lorsque c'est toute une communauté de lecteurs qui s'empare d'une œuvre pour en proposer des alternatives et des prolongements. Richard Saint-Gelais cite l'exemple extrême et extrêmement ludique des études en holmésologie, cette discipline consacrée à la remise à zéro des enquêtes de Sherlock Holmes. L'objectif de ses membres est d'en identifier les contradictions, ses ellipses et ses failles, et sans rien changer à ce que

<sup>2</sup> Claude-Henri Buffard, *La Fille d'Emma*, Paris, Grasset, 2001.

<sup>3</sup> Pierre Bayard, *Et si les œuvres changeaient d'auteur ?*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2010.

<sup>4</sup> Pierre Bayard, *Le Hors-sujet : Proust et la digression*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 1996.

Watson (et Doyle) ont pu en dire, de postuler des hypothèses narratives (et parfois même des récits entiers) pour résoudre l'énigme de ces mystérieux interstices narratifs.

La critique créatrice ne se limite pas à étendre le champ possible de la narration. Elle peut également s'appliquer à une analyse stylistique, comme le propose Florian Pennanech. Postulant que l'existence d'un style ne relève pas de l'arbitraire<sup>5</sup>, et qu'en changer revient à modifier la vision du monde, F. Pennanech s'interroge sur le statut de la phrase proustienne. Il se demande, à la suite de Leo Spitzer, Jean Milly, et de quelques autres, en quoi peut bien se fonder notre habilité à identifier le style d'une œuvre, avant de se proposer de lui en octroyer un autre, puis de se reculer de quelques pas pour en commenter le résultat. Tout au long de cette démarche, F. Pennanech en vient à s'interroger sur ce qu'est un style comme indice et comme icône. Par-delà, il montre que tout commentaire de Proust revient à construire « une sorte de Proust transcendantal » (p. 139), à tendre nos efforts vers ce point où la phrase, chez Proust, « se proustianise » par un effet de cristallisation irrévocable. Mais au lieu de considérer l'œuvre publiée comme essentiellement incomparable puisqu'elle serait la plus proustienne de toutes, il propose d'envisager ses états antérieurs comme de possibles concurrents, ou en tout cas des « réservoirs de possibles à explorer et à réinvestir » (p. 142)<sup>6</sup>.

## Germes & rhizomes

Comme le souligne R. Saint-Gelais, le tour interventionniste que peut prendre l'invention de textes possibles, tout subtil qu'il soit, et quelle que soit la position narrative du critique, doit éviter de se dissoudre dans une attitude potache et d'augmenter, de manière qui friserait le ridicule, l'intensité de la fiction au point de verser dans ce qui pourrait ressembler à un bovarysme ; sinon celui d'une Emma du moins celui d'un Don Quichotte. Une des justifications que peut prendre l'existence d'une critique créatrice est d'aller chercher au cœur du texte des indices d'une latence narrative qui contienne en germe, soit par sa forme, soit par son dispositif narratif, soit encore par son style et, comme on vient de le voir à propos de Proust, dans ses états antérieurs, des éléments capables de justifier l'existence active de l'interprète (p. 170). Notre époque — chaque époque — saura alors faire résonner le son d'un récit avec le volume dans lequel il se déploie et est reçu. R. Saint-Gelais,

<sup>5</sup> « Motiver une forme, indiquer sa "raison d'être" et ainsi exclure la possibilité qu'elle ne soit pas venue à l'existence, suppose donc de refuser qu'elle soit contingente ou arbitraire » (p. 133).

<sup>6</sup> Il n'est du reste pas surprenant que Proust se trouve dans ce volume en si bonne place. Son œuvre contient en effet tous les attributs d'un paradigme pouvant être considéré concurrentement comme absolu et imparfait, amplifié et elliptique, unique et iconique. De sorte que l'œuvre de Proust se trouve l'objet de force amplifications et reprises transfictionnelles. On citera par exemple les trois volumes de « petits proustillants » qu'a fait paraître Jacques Géraud sur cette formule.

au reste, identifie deux formes d'attitudes : celle qui se nourrit des virtualités d'un texte et celle qui, prenant de bien plus grandes libertés encore avec lui, n'hésite pas à donner libre cours à une « activité conjecturale jubilatoire », exhibant « une productivité et des prises de positions que d'autres critiques voudraient pouvoir mettre en œuvre sans les reconnaître » (p. 170). Honteuse et reposant sur l'indice d'une part, heureuse et s'affranchissant de la forme originelle de l'autre, la critique transfictionnelle, toujours favorable à la spéculation, fait glisser le curseur des fictions selon un vaste spectre de possibles.

Mais cette question du prolongement de la critique interventionniste n'est-elle pas justement en germe dans toute lecture, et de manière plus évidente encore dans le cas particulier de lectures actives que sont la mise en scène et la traduction ? R. Saint-Gelais souligne, pour ce qui est du théâtre, le « nombre considérable de décisions de tous ordres » contenu dans le travail de la représentation, et qui, mises ensemble, « peuvent influencer la perception de la diégèse, quand ce n'est pas son contenu » (p. 166). Les nécessités de l'incarnation du texte sur scène, « dictée par les exigences concrètes de la scénographie » (p. 167), ne sont qu'une manière de matérialiser une possibilité de lecture. Baptiste Franceschini, dans l'article qu'il consacre au travail conjoint de Jacques Roubaud et de Florence Delay, s'intéresse quant à lui au processus d'adaptation « bien singulière » (p. 201) en français moderne opérée par ces deux auteurs sur les récits arthuriens. Il remarque (tout comme un peu plus loin Yves Citton), que la tâche d'un traducteur est tout d'abord un effort de lecture qui cherche à la fois à amplifier (vers une autre langue, une autre culture, une autre époque) et à organiser. Dans le cas de *Graal Fiction*, ce double effort s'informe d'échos suscités depuis l'époque médiévale, « quitte à générer une intertextualité que l'on qualifiera d'anachronique » (p. 209). La tension entre le désir de fidélité dans la restitution d'un texte et la nécessité de le transposer dans une langue et une époque qui lui sont éloignées se retrouve sans doute dans les travaux de traduction moins extrêmes que ceux de Roubaud et Delay. À chaque génération devrait revenir une nouvelle traduction des œuvres dont on cherche à prolonger la transmission.

## Fonctions de la critique créatrice

Reste la question du pourquoi. Cette question, si elle n'est jamais éludée, ne fait pas l'objet, dans cet ouvrage, d'une réponse unifiée. Reprenons les trois exemples cités plus haut. Pour M. Douguet, la possibilité d'offrir au lecteur plus d'une version possible de *Phèdre* relève sans nul doute d'un plaisir contemporain. Mais, citant l'abbé d'Aubignac, M. Douguet montre que son geste n'est pas du tout éloigné des pratiques théâtrales en vigueur jusqu'à la première partie du xvii<sup>e</sup> siècle. La tragédie

classique conserve la trace des règles dont elle a voulu s'éloigner et une lecture oulipienne se trouve donc être, avec ses contraintes, le prolongement d'une pratique antérieure à Racine lui-même. S'agissant du mystère de la lettre d'Octave dans *Armance*, L. Depretto, même en réduisant le champs des possibles jusqu'au point d'obtenir l'hypothèse la plus vraisemblable, montre que « dans le monde des lettres manquantes, tout n'est pas également possible » (p. 99). Elle va même plus loin. Le processus créatif et critique permettant de matérialiser une lettre présentée comme fantôme ne peut suffire. Car par ce manque, il est démontré que toute tentative de combler un vide dans la fiction n'augmente pas la force de la fiction. Au contraire, dirait-on : elle comble un mystère tout aussi nécessaire et invisible que la lettre cachée d'Edgar Allan Poe. Sans ce mystère, la fiction ne gagne rien, elle risque même de perdre beaucoup. A. Welfringer semble quant à lui suggérer que la critique créatrice ne devrait pas s'en tenir au champ de la fiction, et que d'autres contre-enquêtes auraient tout intérêt à être menées du côté de l'éthique et de la métaphysique, en réhabilitant, par exemple, la notion de l'amour-propre contre « les accusations que le moralisme porte obsessionnellement contre lui » (p. 114).

Y. Citton est de tous celui qui se garde avec le plus de vigilance de promouvoir une égalité de traitement entre l'œuvre étudiée et son prolongement fictif dans la critique :

Quiconque a une pratique de l'expérience littéraire mesure intuitivement et évidemment la différence abyssale qui sépare la lecture d'une page de Rousseau de la lecture de n'importe lequel de ses critiques. (p. 215)

Ce faisant, il retrace (temporairement) la ligne dessinée par R. Saint-Gelais entre transfictionnalité honteuse et assumée, plaçant la seconde du côté de la littérature au second degré et la première dans le cercle de la critique. Mais son propos consiste à ouvrir un champ plus vaste. D'abord en octroyant au lecteur critique la possibilité de suspendre « localement certaines contraintes de façon à aménager un lieu de recevabilité et d'exploration ouvert à l'équivoque » (p. 228). L'équivoque devenu vertu, reste alors à fournir aux études littéraires et anthropologiques l'espace nécessaire à l'élaboration d'une forme de « décolonisation permanente de la pensée<sup>7</sup> » aux antipodes des travaux réalisés, en matière de « mondes possibles » par la philosophie analytique. Laurent Zimmermann, dans sa revigorante intervention intitulée « L'hypothèse Zidane », propose quant à lui le postulat suivant : aucune œuvre n'est sans défaut. Mais au lieu de se transformer en un Lepage pourfendeur d'une forme accomplie de confort intellectuel<sup>8</sup>, L. Zimmermann propose de lire le défaut dans l'œuvre comme un paradoxe fécond. Il ne s'agit pas,

<sup>7</sup> Yves Citton cite Eduardo Viveiros de Castro, *Métaphysiques cannibales*, Paris, PUF, 2009, p. 60.

<sup>8</sup> Marcel Aymé, *Le Confort intellectuel*, Paris, Flammarion, 1949.

écrit-il, « de dire que des textes truffés de défauts sont les meilleurs envisageables. Même s'il reste possible, dans une visée humoristique, de chercher à lester les chefs-d'œuvre de quelques défauts supplémentaires bienvenus (il y aurait là bien des textes possibles...), l'essentiel est ailleurs. L'essentiel est de remarquer qu'une certaine présence du défaut est nécessaire pour que l'œuvre existe » (p. 182).

La fiction en critique saisit un sens rendu disponible par le caractère renouvelé de ce qu'on appelle création. Dans son essai qui clôt l'ouvrage, Yves Citton propose d'insérer cette nouvelle manière de se saisir du virtuel dans une théorie qui ne comprend pas seulement les textes possibles — fussent-ils nombreux — mais tout acte de représentation. Entre « les deux types d'herméneutique (ceux qui visent à univociser la signification contre ceux qui cherchent à la pluraliser) s'esquissent des enjeux qui relèvent non seulement de la poétique ou de l'épistémologie, mais aussi de l'anthropologie » (p. 225). Si une telle position est possible à notre époque, c'est aussi parce qu'au cœur de cette réflexion se trouve l'idée, pensée inconsciemment ou pas, que tout texte présenté comme original n'est que la représentation imparfaite de son intention. Toute œuvre est non seulement équivoque par nature, mais présentée de manière fractionnée dans ses représentations matérielles. L'étude génétique de son manuscrit, linguistique de sa traduction et herméneutique de son commentaire nous ramène non à son unité mais, par jeux de réfraction, à son incomplétude intrinsèque<sup>9</sup>.

---

\*\*\*

Si une telle critique, dans toutes ses variantes possibles, est aujourd'hui envisageable, c'est qu'elle a donc pu reprendre à nouveaux frais les conclusions établies sur le caractère instable de tout agencement fictionnel. En cela, elle introduit une manière nouvelle de concevoir la notion de mimétisme, au cœur de tout processus de représentation. Toute l'intervention que réserve J. Dubois à cette question tend à montrer la métamorphose possible du lecteur qui, de rêveur de papier, se transforme en élément « résolument actif » (p. 28). Une telle actualisation « par effraction » (voici que le gendarme se fait à présent voleur) peut par exemple favoriser la relecture d'une œuvre par le repositionnement moral de ses protagonistes. C'est au fond ce qui arrive à chaque fois que, retirant des personnages les jugements de valeur de leur temps nous y mettons les nôtres. Javert y gagne alors sinon en profondeur, du moins en sympathie, et Bertha Mason, la première femme de Mr. Rochester dans *Jane Eyre* vaut alors bien qu'on lui

---

<sup>9</sup> Voir par exemple le passionnant travail de Jordan Stump à propos du *Chienfant* de Raymond Queneau. Jordan Stump, *The Other Book: Belwilderment of Fiction*, Lincoln, University of Nebraska Press, 2011.

consacre un roman<sup>10</sup>. La théorie des textes possible fonctionne comme une manière de lire que, peut-être, sans doute même, tout lecteur a appris à laisser s'exprimer en privé.

---

<sup>10</sup> *Wide Saragossa Sea* de Jean Rhys.

## PLAN

---

- [Interroger & prolonger la fiction](#)
- [Germes & rhizomes](#)
- [Fonctions de la critique créatrice](#)

## AUTEUR

---

Jean-François Duclos

[Voir ses autres contributions](#)

Courriel : [Jeanfrancoisduclos01@gmail.com](mailto:Jeanfrancoisduclos01@gmail.com)