

Critique et écriture : faut-il vraiment les distinguer ?

Jeanne Demers

Volume 33, numéro 1, printemps 1997

Les écrivains-critiques : des agents doubles ?

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/036050ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/036050ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (imprimé)

1492-1405 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Demers, J. (1997). Critique et écriture : faut-il vraiment les distinguer ? *Études françaises*, 33(1), 25–35. <https://doi.org/10.7202/036050ar>

Résumé de l'article

Réflexion sur les relations du métadiscours littéraire et de l'écriture, à partir de la notion d'agent double proposée par Pierre Mertens et d'une mise en scène parodique de la critique contemporaine due à David Lodge. Une plus grande lucidité face aux rôles respectifs de la fiction, de la critique et de la poétique devrait déboucher sur un méta-discours susceptible de resituer l'écriture dans son rôle de quête. Quête de savoir et quête de soi, quel que soit le mode d'expression choisi.

Critique et écriture : faut-il vraiment les distinguer ?

JEANNE-DEMERS

*Un livre est un miroir. Si un singe s'y
regarde, ce n'est évidemment pas l'image
d'un apôtre qui apparaît.*

Lichtenberg¹

La critique, on le sait, a connu son ère du soupçon. Bien qu'admise par un Brunetière comme « la contrepartie de tous les autres genres », « leur conscience esthétique », « leur juge² », elle a longtemps été traitée en parent pauvre de la littérature. On laissait volontiers s'exprimer ceux qui n'arrivaient pas à « créer », tolérant leur discours comme un mal nécessaire (à cause de sa dimension pédagogique ? du facteur économique ?) et l'opposant le plus souvent à l'œuvre véritable, celle de l'écrivain. Une façon sans doute de se rassurer sur les frontières inquiétantes de l'écriture, toujours susceptibles de remettre en question l'ensemble du système littéraire. Et n'était-ce pas aussi oublier que bien des critiques — un Michel de Montaigne, par exemple, une Germaine de Staël ou, plus près de nous, un Paul Valéry — étaient d'abord des écrivains ?

Cette perception a-t-elle vraiment changé depuis les retombées sur le métadiscours littéraire du développement spectaculaire de la linguistique et de la sociologie ? Autrement qu'en

1. Lichtenberg. / *Aphorismes*, préface de A. Breton, Paris, J.J. Pauvert éditeur, 1966, Premier Cahier 1764-1771, p. 57.

2. *Grande Encyclopédie*, article « Critique ».

apparence, on peut en douter³. Tout au plus y a-t-il eu déplacement du soupçon à l'intérieur de la critique elle-même qui en cette fin du xx^e siècle paraît avoir du mal à assumer ses nouveaux visages. Quant au fossé écrivain/critique, il a plutôt été creusé dans la foulée de la distinction barthienne écrivain/écrivain. Phénomène d'autant plus paradoxal que de nos jours l'écrivain emprunte plus que jamais la plume du critique qui, à son tour, se découvrant écrivain, traverse volontiers du côté de la fiction.

Faux problème alors que l'antagonisme latent de l'écrivain envers le critique, des critiques entre eux ? Et faux problème le désir du critique de faire sa marque comme écrivain, désir si puissant qu'il force parfois les talents ? Faux problèmes peut-être, mais symptômes non dépourvus d'innocence puisqu'ils provoquent des envies, des mépris, des ostracismes⁴ dangereux, des ignorances surtout qui entraînent des pertes d'énergies coûteuses, en particulier lorsqu'elles ont des répercussions dans l'enseignement. D'où l'importance — et l'urgence — de tirer les choses au clair.

Est-ce naïveté d'imaginer y arriver par le biais de la notion d'agent double telle qu'appliquée par Pierre Mertens à l'écrivain-critique : « [l]ittérateur et exégète de la littérature des autres, lecteur de soi et d'autrui ». Outre qu'elle aide à mieux cerner ce qui présentement constitue la critique comme genre, cette notion présente l'avantage de casser le moule antinomique écrivain/critique et son pendant, critique/écrivain :

Et si l'agent double ne conspirait qu'en épousant les deux faces d'une seule et même cause ? Pourquoi le voudrait-on monomane ? On n'écrit jamais que pour doubler la mise et l'enjeu de la partie. Que pour racheter son ombre perdue. Que pour être hanté par son propre fantôme⁵.

Le moule cassé — la donne renouvelée — rien n'empêche de pousser la réflexion de Mertens au bout de sa logique : la critique pour l'écrivain ne constituerait qu'une autre façon de se dire en accord/désaccord avec soi-même ; qu'une autre façon de s'écrire, par conséquent de se lire. Pour le critique, elle serait une manière parmi d'autres ou, mieux, plutôt qu'une autre

3. Le sous-titre d'un récent cahier de *La Presse* « Les dents de la critique/ Les critiques littéraires : des écrivains frustrés, des aiguilleurs inspirés ou des parasites essentiels ? » (21 janvier 1996, p. B1) — est révélateur à ce sujet en dépit du point d'interrogation.

4. Peut-on nommer autrement la décision de l'UNECQ de créer des classes parmi ses membres auteurs, seuls étant membres de plein droit les écrivains représentant les grands genres : poésie, prose de fiction, essai et textes destinés au théâtre ?

5. *L'Agent double. Sur Duras, Gracq, Kundera, etc.*, Bruxelles, éditions Complexe, « Le Regard littéraire », 1989, p. 12 et 13.

d'aborder l'écriture. Seul le poéticien échapperait à cet effet de miroir et encore : son choix même pourrait n'être qu'un masque...

DES (EN)JEUX INTERDITS DE LA MODE

Dans son roman *Un tout petit monde* qu'Umberto Eco présente comme l'invention du « picaresque académique », David Lodge met en scène un forum sur « La fonction de la critique⁶ » dans le cadre d'un colloque universitaire qui réunit à Manhattan le *jet set* littéraire. Tous les poncifs du « campus global⁷ » y passent. Le premier intervenant, l'Anglais Philip Swallow, s'en tient à des généralités : la critique a pour fonction de « seconder la littérature » qui permet « de mieux goûter la vie ou de mieux la supporter » ; son rôle consiste à faire connaître les grands écrivains, au-delà des changements que le temps impose à la langue et aux conventions littéraires ; aussi l'enthousiasme est-il la principale qualité de celui qui la pratique avec, cela va de soi, « la passion des livres » et une solide culture historique, philosophique, littéraire.

Ce portrait d'un émule de Sainte-Beuve est écarté sans hésitation — et sans nuances — par le Français Michel Tardieu. La critique n'a pas à multiplier les lectures des œuvres, lectures toujours fondées sur l'interprétation « inépuisable, subjective, invérifiable, infalsifiable ». Il lui faut plutôt en « découvrir les lois fondamentales », bâtir en somme un savoir transmissible à partir de « principes structuraux profonds et des oppositions binaires » des textes du passé et de ceux à venir : « paradigme et syntagme, métaphore et métonymie, mimésis et diégèse, accentué et non accentué, sujet et objet, culture et nature ».

Les prétentions objectives d'un tel discours à caractère scientifique, comme le révèlent les mots « lois fondamentales » et, *a contrario*, « invérifiable », « infalsifiable⁸ », se devaient d'être dénoncées par l'approche philosophique de l'Allemand Siegfried von Turpitz. Aux yeux de celui-ci, toute tentative de « tirer une définition des propriétés formelles de l'objet littéraire en tant que tel [est] vouée à l'échec, puisque de tels objets d'art ne jouissent [...] que d'une existence virtuelle tant qu'ils ne se réalisent pas dans l'esprit du lecteur ». Déclaration ponctuée d'un dramatique coup de poing sur la table avec, pour l'originalité toujours séductrice, une « main gantée de noir ».

6. Préface de Umberto Eco, traduit de l'anglais par Maurice et Yvonne Couturier (*Small World*, 1984), Paris, Rivages, 1991, 415 p. Le forum dont il s'agit se situe aux pages 88 et suivantes.

7. L'expression est de Maurice Couturier. *Ibid.*, quatrième de couverture.

8. Ces deux notions constitueraient la preuve par neuf (la garantie ?) du caractère scientifique d'une recherche.

Prend alors la parole la belle marxiste Fulvia Morgana, « époustouflante dans une salopette en velours noir », « tee-shirt en lamé argent » et « bandeau [...] parsemé de perles⁹ », pour qui le concept même de littérature, « instrument de l'hégémonie bourgeoise », « réification fétichiste » de valeurs esthétiques élitistes, est périmé. Puis c'est le tour de Morris Zapp, grâce à qui David Lodge décoche une flèche brève mais particulièrement empoisonnée : l'Américain a plus ou moins répété ce qu'il avait dit à un colloque précédent, celui de Rummidge.

Autant d'intervenants, autant de discours fermés, autant de conceptions du métadiscours littéraire qui s'excluent les unes les autres. Suivent quelques questions, tout aussi exclusives et, précise Lodge qui en remet, préparées à l'avance par des congressistes dont la communication n'avait pas été retenue, chacun tenant à faire son petit numéro. De discussion, point, donc rien qui fasse avancer la réflexion commune, jusqu'à la question destinée « à chacun des orateurs » — Que se passerait-il « si tout le monde partageait vos idées ? » — du jeune et naïf poète irlandais Persse McGarrigle. Question scandale reçue par les uns comme idiote, par les autres comme piégée, mais occasion de gloire pour son auteur et que le président Arthur Kingfisher, mandarin reconnu, récupère habilement avant de clore la séance :

Vous suggérez, bien sûr, que ce qui importe dans le domaine de la pratique critique ce n'est pas tant la vérité que la différence. Si tous les autres étaient convaincus du bien-fondé de vos arguments, ils seraient obligés de faire la même chose que vous et il n'y aurait plus aucun plaisir à le faire. C'est à qui perd gagne. C'est bien cela ?

LA CRITIQUE EN PAGAILLE OU LE ROI EST NU

Si j'ai rapporté aussi longuement cette fiction parodique, c'est qu'elle met au jour mieux que ne saurait le faire la plus savante des démonstrations la problématique de la critique actuelle, diverse tant dans ses présupposés que dans sa praxis et trop souvent sourde au discours de l'Autre. Il est significatif aussi que la question révélatrice de la nudité du roi soit le fait d'un poète. Comme si seul l'écrivain pouvait atteindre à la vérité du réel, les autres, critiques ou professeurs, ne s'en approchant que

9. David Lodge fait la description de chacun des intervenants — veste de cuir pour Michel Tardieu, costume de ville pour von Turpitz, veste sport à carreaux pour Morris Zapp — mais il ne s'agit alors que de créer un effet de réel. L'œil qu'il porte sur les vêtements de Fulvia Morgana est plus critique : ils constituent un mélange savant de simplicité et de luxe qui contredit le discours tenu.

partiellement et en autant qu'ils puissent prendre appui sur des béquilles méthodologiques confirmées (structuralisme pour Michel Tardieu ; théorie de la lecture pour Siegfried von Turpitz ; marxisme attardé – néo-marxisme ? – pour Fulvia Morgana) ou tout bonnement s'en passer (critique traditionnelle de Philip Swallow et paresse intellectuelle de Morris Zapp). Réel qu'il ne faut tout de même pas penser univoque : d'où l'empressement d'Arthur Kingfisher à en rester sur la « très bonne question » de Persse McGarrigle.

Une analyse plus fine de cette théorie-fiction bien de son temps – le roman, en anglais, a paru en 1984, au moment où certains écrivains cherchaient encore à faire le pont entre leur écriture et les tendances théoriques devenues « incontournables » de la critique – montrerait que le discours de chacun porte la trace indélébile des idéologies qui le sous-tendent. Résultat : c'est sûrs d'emprunter la voie royale de la science, donc avec autorité, que Michel Tardieu et Siegfried von Turpitz exposent (imposent ?) leur conception de la critique et se situent par rapport à leurs prédécesseurs. Le discours de Fulvia Morgana, pour sa part, frise le credo ; celui de Morris Zapp est inexistant, nié qu'il est par le non-rapport du narrateur. Quant à la longue élucubration de Philip Swallow qui n'apprend rien à personne, elle se déroule correctement mais sans éclat. À la décharge de l'Anglais : il remplace au pied levé un collègue dont on vient tout juste d'apprendre le désistement.

Le roi est nu : la critique se soucierait davantage de construire sa propre fiction, de personnaliser ses interventions et ses découvertes que de mieux montrer comment lire les œuvres, de mieux saisir leur fonctionnement et les liens qu'elles entretiennent les unes avec les autres. Elle jouerait davantage sur (de ?) la « différence » de ses approches, pour reprendre la formulation que David Lodge met dans la bouche d'Arthur Kingfisher, que sur une recherche commune de « vérité ». Différence moins perçue comme une enrichissante source de diversité que comme une occasion d'incompréhension, de conflits, de terrorismes même. Ce qui expliquerait la réaction d'un Julien Gracq qu'exaspéraient selon Mertens « toutes les formes totalitaires et impérialistes de l'exégèse contemporaines, [...] ukases et mises à l'index que pratiquent si volontiers les inquisiteurs d'aujourd'hui et, plus hypocritement, pions, magistères et parasites¹⁰ ». Réaction qui, soit dit en passant, n'est pas sans rappeler les invectives d'un Rabelais défendant l'entrée de l'abbaye de Thélème aux Sorbonnards – « ... hypocrites, bigotz / Vieux matagotz, marmiteux, borsoufléz / Torcoulx, badaux [...]

10. Pierre Mertens, *op. cit.*, p. 57.

Clers, basauchiens, mangeurs de populaire / Officiaulx, scribes et pharisiens / Juges anciens... » — de son époque.

Que conclure de cette fable-charge contre la critique contemporaine où seul l'écrivain a le beau rôle malgré la naïveté prêtée à Persse McGarrigle, naïveté que nuance à peine la précision de sa jeunesse ? Que le métadiscours littéraire n'a pas sa raison d'être ? De la glose médiévale à la moderne analyse structurale en passant par la critique-lecture traditionnelle, il a pourtant fait ses preuves... Que la critique multiplie ses points aveugles lorsqu'elle utilise une rhétorique univoque et missionnaire ? Cela va de soi, et de soi que tendre à la vérité en littérature est sottise et pure utopie. Que l'institution de la critique a pris le pas sur la critique elle-même et qu'il est temps de redonner la parole à l'écrivain, mieux placé que le critique professionnel — journaliste ou professeur — pour aller à l'essentiel de l'œuvre ? Le bon sens à première vue, mais... Que le pouvoir de la mode existe dans le domaine des choses de l'esprit et qu'il est alors incommensurable ? Qui oserait le nier ? Ou, plus joyeusement, que le rire fait le bonheur de l'homme...

Toutes ces conclusions-questions ont leur mérite. Celle que l'ancien professeur que je suis retient, pragmatique, est plus modeste : Qui gagne et qui perd — dans le maintien des malentendus créés par une telle situation dont le moins que l'on puisse dire est qu'elle rappelle la tour de Babel ? Y gagnent sans doute certains individus ou groupes qui, grâce à ces ambiguïtés, se bâtissent une réputation de novateurs, de chefs de file, alors qu'ils se contentent souvent de réutiliser le déjà-nommé entré dans l'oubli collectif ; quelques écrivains peut-être aussi qui autrement demeureraient inconnus. Rarement la critique, dont il importerait pourtant de préciser les aires d'activité, variables selon ses intentions, les principes qui les informent, ses lieux de parole. Certainement pas les étudiants, lecteurs privilégiés de l'œuvre et relève désignée du métadiscours littéraire, que l'on initie très tôt à distinguer les possibles des différents types d'approche du texte mais pas toujours les contraintes, les limites relatives. Seul est protégé le lecteur profane qui, sûr de n'y rien comprendre, se place lui-même en marge de l'agitation : une fois son gourou choisi, il se laisse paresseusement guider — confort intellectuel garanti — au fil de ses lectures quotidiennes. Protection par le vide et fuite en avant qui sont loin d'être à l'honneur de la critique...

Mais qu'est-ce que la critique ? Et ne suis-je pas entrée de plain-pied dans l'ambiguïté existentielle qui la caractérise de plus en plus, en la traitant depuis le début de ma réflexion comme un tout indissociable ? Indépendamment de la variété des approches — stylistique, psychanalytique, sociologique, pragmatique, etc., et la liste demeure ouverte —, la critique au sens large

de métadiscours littéraire couvre au moins deux domaines : celui de la critique proprement dite, entendue comme lecture, et celui de la poétique, dont le rôle est de tenter de découvrir les lois qui régissent les différentes formes qu'emprunte le texte, de nommer ces formes et d'expliquer les phénomènes qu'elles déclenchent. Malgré l'opposition de leur point de vue (subjectif/objectif), la poétique est le domaine en somme des Siegfried von Turpitz et Michel Tardieu de notre fiction, la pratique de leurs collègues relevant plutôt de la critique proprement dite. David Lodge rappelle ainsi que l'enseignement dont l'objet est la littérature se partage, et la plupart du temps de façon sauvage, entre ces deux formes de critique. D'où les fréquentes occasions de conflit.

On en comprendra facilement la raison : cohabitent deux types de discours qui paraissent se repousser. Alors que toute lecture est singulière par définition — n'implique-t-elle pas l'investissement d'un sujet-lecteur dans le décodage d'un texte spécifique, unique ? — la poétique se réclame d'une certaine universalité des phénomènes. Elle porte généralement sur un ensemble de textes, moins pour les lire que pour les appréhender dans leurs ressemblances et leurs différences, que pour en établir et éventuellement en moduler un modèle théorique. Si d'Aristote à Hegel, la question des genres a constitué son objet d'étude par excellence, son champ d'action ne cesse de nos jours de s'élargir. C'est ainsi qu'elle tend de plus en plus à examiner la dynamique installée par les procédés d'écriture plutôt que de s'en tenir à ces procédés eux-mêmes ; qu'elle tend en fait à devenir une théorie des effets. Signe qu'elle a eu raison de rompre avec l'approche historiciste et positiviste du début du siècle, approche dont le réductionnisme constituait un frein important.

OU CRITIQUE ET ÉCRITURE SE REJOIGNENT

Le réductionnisme d'une certaine poétique a longtemps servi — et sert malheureusement encore — de plaque tournante aux méfiances et impérialismes de toutes sortes qui cachent mal la peur engendrée chez les uns comme chez les autres par une méconnaissance du travail de chacun. Crainte de ne plus être en mesure de « suivre » pour la critique proprement dite et refus d'un vocabulaire qui, non toujours sans raison d'ailleurs, lui paraît obtus et abusivement utilisé ; rejet par la poétique de toute subjectivité, accusations de pensée magique et de piétinement des connaissances ; faible intérêt sinon désintérêt absolu du côté des écrivains. Méfiances et impérialismes à l'origine d'incompréhensions d'autant plus dommageables qu'elles élèvent des murs et établissent des hiérarchies pernicieuses entre chacune des parties. Comme si faire autre chose ou faire autrement, c'était nécessairement faire mieux ou moins bien ! Comme si

les ghettos intellectuels avaient la moindre chance d'être productifs !

Aussi est-il devenu impérieux de mettre au point un métadiscours au deuxième degré, un méta-métadiscours *généreux* qui tente l'examen des relations poétique/critique/écriture. Sans un tel discours, il deviendra de plus en plus difficile de distinguer les responsabilités et les enjeux. Non qu'il y ait lieu de contrôler l'interaction de certaines formes de discours – ce serait détruire les forces vives de l'institution littéraire – mais parce que les passages d'un discours à l'autre étant très fréquents, il importe, ne serait-ce que pour l'efficacité de l'enseignement, de connaître, de *comprendre* le pourquoi, le comment, les aboutissants du phénomène.

Si c'était tout bêtement que poétique/critique/écriture forment une dynamique au service « d'une seule et même cause », comme l'écrit Mertens dont j'élargis la réflexion à l'ensemble du métadiscours littéraire ? Une seule et même cause, la littérature, exploration du Je, de l'Autre, de la société et ses institutions, du temps, de l'espace ; en bref, de l'Univers, microcosme et macrocosme intégrés. Et j'ajoute : ils disposent tous trois d'un moyen commun, la création d'un objet langagier. Ne varient que le mode d'implication du Je qui écrit, le point de départ de son écriture, l'apport plus ou moins grand de l'imaginaire, la distance installée par rapport au texte produit, la destination de ce texte. En somme, tout ce qui différencie l'écriture qui s'invente de celles qui en traitent directement (la critique) ou indirectement (la poétique).

L'écriture qui s'invente relève de l'art. Elle n'a aucune autre contrainte que ce qu'on a nommé l'horizon d'attente du lecteur éventuel, c'est-à-dire la frontière existentielle lisibilité/non-lisibilité. Les événements, réels ou imaginaires, les émotions, les mots constituent sa matière première. Son creuset : le Je avec sa nature et sa culture. L'œuvre, résultat du travail de ce Je, devient à la fois matière première du critique – intermédiaire obligé, après l'éditeur, de l'entrée dans l'institution littéraire – et artefact parmi d'autres aux mains du poéticien qui, en scientifique qu'il est, l'utilisera pour lancer, confirmer ou infirmer une hypothèse.

Cette œuvre, le critique la lira avec plus ou moins de plaisir et à travers le filtre de sa propre manière d'être au monde, de la conception qu'il se fait également de la forme littéraire à laquelle elle se rattache. Et qu'on l'admette ou non, à l'instar de son collègue poéticien, le critique-lecteur sera forcé d'emprunter une approche systématique de type scientifique, la seule capable d'assurer une distance suffisante avec l'objet à l'étude, la seule également qui soit susceptible de contribuer à l'édification d'un savoir sur la littérature.

L'obligation faite au critique de contribuer à l'édification d'un savoir littéraire — obligation que signalait déjà en 1957 le Northrop Frye d'*Anatomie de la critique*¹¹ — ne l'amène pas automatiquement à théoriser ses découvertes. Son champ d'action se concentrant d'abord sur le sens, la portée, la valeur de l'œuvre soumise à son attention, il a la liberté d'en abandonner les généralisations théoriques au poéticien. Cela dit, le jugement du critique ne s'exercera de manière efficace que s'il possède une vaste expérience culturelle, avec un ensemble de connaissances cohérent et souple, un bagage conceptuel dont les lignes de force rejoignent sa¹² conception de la littérature. Et il n'atteindra vraiment l'œuvre — et son lectorat — que si son écriture se fait recherche ; que s'il rejoint ainsi l'art même de l'écrivain ; que s'il se rapproche enfin de l'image qu'à l'article « Critique » du *Dictionnaire philosophique*, Voltaire se fait de lui :

Un excellent critique serait un artiste qui aurait beaucoup de science et de goût, sans préjugé et sans envie.

*
* *

Définition utopique ? Le conditionnel peut le donner à penser. Il situe en tout cas la barre bien haut : le critique, un *artiste*, rien de moins. Et le souhait de Voltaire serait toujours partagé, si l'on en croit l'idée fort répandue de nos jours que l'écrivain est le meilleur des critiques. Idée, faut-il le préciser, répandue surtout chez les écrivains, qu'elle sert sans doute un peu. « Je me rends compte une fois de plus qu'il n'y a de véritable critique que parmi les créateurs », d'écrire Marguerite Yourcenar à Gabriel Marcel ; et à l'amie Jeanne Carayon :

Je me dis parfois que seuls les poètes font de la critique qui va au cœur du sujet [...] ; la plupart des autres tombent dans

11. *Anatomy of Criticism*, Princeton University Press. Traduction française aux éditions Gallimard, 1969. Cf. l'« Introduction polémique », p. 30-32 et p. 19. Northrop Frye y dénonce « les généralités sonores des commentaires, les réflexions inutiles, les éloquentes péroraïsons, conséquence inévitable des grands survols sans points de repère ni lignes directrices ». Les listes aussi et classements de toutes sortes, « les appréciations aventurées, sentimentales ou préconçues et tous les menus tuyaux et potins littéraires qui s'efforcent, dans une bourse imaginaire, de faire monter ou descendre le cours des valeurs poétiques ». Seule lui paraît recevable l'« analyse systématique, dont la caractéristique essentielle est une progression continue », qu'on donne ou non à celle-ci le qualificatif de « systématique », de « progressive », ou de « scientifique ».

12. Je dis bien *sa* conception de la littérature, celle-ci étant le résultat d'une subjectivité plus ou moins influencée tant par son époque que par l'histoire. Le poéticien, pour sa part, poursuit une réflexion amorcée par Aristote et qui cherche à transcender le temps en plus d'inscrire la littérature dans l'ensemble du discours humain.

de limitantes formules, et il semble que ce qui est au centre même de l'écrit leur échappe¹³.

Notons toutefois les nuances très yourcenariennes : la présence du « Je », le « il semble que », le caractère mouvant que confèrent à l'opinion exprimée les mots « une fois de plus » et « parfois ». Comme si Marguerite Yourcenar mesurait les risques d'une déclaration de principe sur un sujet complexe et auquel elle n'a pas suffisamment réfléchi.

Une telle conception de la critique présente des risques, en effet, et d'autant plus lorsqu'elle débouche, comme c'est trop souvent le cas, sur une sorte de marginalisation de l'enseignement perçu au mieux comme un pis-aller, au pire, comme un obstacle à la création. N'est-ce pas justement la position de Marguerite Yourcenar, qui avoue ne pas parvenir à concilier son « métier de professeur » – dont elle reconnaît tièdement qu'il n'est « point dépourvu d'intérêt intellectuel et humain¹⁴ » – et son « métier d'écrivain » qui constitue sa vie même ?

Point de vue qui confirme qu'écrivain et critique poursuivent une même quête mais des projets différents. Le métier d'écrivain, centripète, exige la solitude, le repli presque schizophrénique sur soi ; celui de critique, et davantage encore celui de professeur, s'appuie au contraire sur un fort désir de partage : il est centrifuge. Aussi le passage de l'écriture à la critique n'est-il souvent pour l'écrivain, c'est un truisme de le dire, qu'une autre manière de s'exprimer, de se définir. Avec toutes les limites qu'une telle situation peut entraîner tant dans le choix des œuvres recensées que dans la façon de le faire. Le fait que quelques rares individus parmi les plus grands – Vladimir Maïakovski, Philippe Jaccottet, Paul Zumthor, pour ne nommer que ceux-là – soient capables d'embrasser avec succès tout le champ littéraire, écriture, critique, poétique, ne modifie pas vraiment le fond du problème.

Alors que l'écrivain-critique « double la mise » à la recherche de « son propre fantôme » quand il passe par l'œuvre autre, le critique, pour sa part, prétend ne parler que d'elle, tout au moins parler d'elle d'abord, d'elle surtout. Serait-ce que l'œuvre autre lui fournisse un stimulus nécessaire, une clé indispensable à sa propre connaissance ? Il ne saurait se dire que

13. *Lettres à ses amis et quelques autres*, Paris, Gallimard, 1995, p. 201 et 464.

14. *Ibid.*, p. 85-86. Dans une lettre à Joseph Breitbach, Marguerite Yourcenar rappelle avoir pu, grâce à Grace Frick, « renoncer temporairement à [son] travail de professeur ». Travail dont elle écrit qu'il n'est « point complètement dépourvu d'intérêt intellectuel ou humain, mais qui s'accorde, du moins pour moi, assez mal avec le métier d'écrivain ». Notons encore ici la nuance apportée par le « du moins pour moi ».

par lecture interposée... Se pourrait-il aussi que même le poéticien, qui cultive pourtant la distance maximale avec son objet d'étude, se serve de ce dernier comme catalyseur d'un exigeante quête de soi ? Qu'il dissimule la recherche angoissante de « son ombre perdue » derrière de savantes constructions de l'esprit ? Que ce soit sa manière à lui d'occulter les compromettants reflets de l'écriture ?

Des réponses à ces questions, en supposant qu'elles soient possibles, provoqueraient peut-être un retour à la définition XVIII^e siècle de l'écrivain :

Écrivain [...] ne se dit que de ceux qui ont donné des ouvrages de belles lettres, ou du moins il ne se dit que par rapport au style¹⁵

définition que le temps présent a eu tendance à réduire pour la ramener au seul auteur de poésie ou de fiction. Bien que restrictive (le « ne se dit que »), elle couvrait pourtant tout le domaine des « belles lettres », plutôt large à l'époque, et c'est la notion de forme qui constituait son plancher d'utilisation. Était écrivain qui, indépendamment du sujet traité, arrivait à cerner dans une langue élégante, précise, créatrice une pensée et des émotions originales, à les faire naître, en quelque sorte, au fil de l'écriture. Et, par voie de conséquence, à se mettre soi-même au monde.

Retour heureux s'il devait resituer l'écriture dans le rôle exigeant de quête de savoir que lui prête Deleuze, pour qui c'est justement « sur ce qu'on ne sait pas, ou qu'on sait mal [...] qu'on imagine avoir quelque chose à dire » :

On n'écrit qu'à la pointe extrême qui sépare notre savoir et notre ignorance ET QUI FAIT PASSER L'UN DANS L'AUTRE¹⁶.

Quête de savoir : quête de soi. Existe-t-il en effet un savoir obtenu par l'écriture qui ne façonne le Je de celui, de celle qui écrit ? Quel que soit le mode choisi...

15. Article « Écrivain » de l'*Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* de Diderot et d'Alembert.

16. *Différence et répétition*, Paris, P.U.F., « Bibliothèque de philosophie contemporaine », 2^e éd., 1972, p. 4.