

L'agent simple

Françoise Gaillard

Volume 33, numéro 1, printemps 1997

Les écrivains-critiques : des agents doubles ?

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/036051ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/036051ar>

[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

Gaillard, F. (1997). L'agent simple. *Études françaises*, 33(1), 37–44.
<https://doi.org/10.7202/036051ar>

Résumé de l'article

En tentant de répondre à la question « pourquoi les écrivains sont-ils de bons critiques ? », Françoise Gaillard montre que leurs textes critiques participent de la même passion, des mêmes choix, du même engagement que leurs textes de fiction. L'écrivain critique n'est pas un agent double, le langage par contre l'est ; voilà pourquoi il est possible de cumuler ces deux activités qui paraissent contradictoires.

L'agent simple

FRANÇOISE GAILLARD

*C'est un peu comme si j'étais mon propre
Bouvard et Pécuchet.*

Roland Barthes, à propos du
Roland Barthes par Roland Barthes,
(Seuil, 1975).

Agent double ? L'écrivain qui passe dans le camp, sinon adverse du moins institutionnellement et statutairement opposé, de la critique journalistique ou essayistique le serait-il ? La question a été posée. Agent double. Je dois avouer que je n'aime pas beaucoup cette expression dont Pierre Mertens fit le titre d'un brillant recueil d'essais critiques. Je ne l'aime pas car il entre dans son spectre sémantique autant de duplicité que de dualité. Qu'est-ce, en effet, qu'un agent double ? Inutile d'aller chercher dans notre mémoire de lecteurs de romans d'espionnage, la réponse nous est fournie par Pierre Mertens lui-même, en quatrième de couverture de l'ouvrage que j'évoquais. Un agent double, à l'en croire, c'est quelqu'un qui « se met au service de camps apparemment antagonistes ». On ne peut pas mieux dire que c'est une sorte de traître — de traître à toutes les causes qu'il prétend servir. Et cela ne va pas sans poser problème, car dans la littérature dont ce genre de personnage est le héros, un tel double jeu est le signe d'une totale absence de croyance en des causes ou en des principes, par cynisme ou par nihilisme, ou encore par une sorte d'intelligence supérieure de la vanité des enjeux qui se drapent dans les plis pompeux des mots tels que « causes » ou « principes ». Peu importe le reste. La diversité des motivations de l'agent double ne change rien au profond athéisme que son attitude suppose.

Mais l'écrivain qui se fait critique dans un élan d'admiration ou de haine, de révérence ou d'envie, de fascination ou de frustration ou, plus simplement et plus sereinement, de connivence et de complicité, il agit, lui, par passion — par passion de

la littérature, de la sienne comme de celle des autres. Aucun « athéisme » chez lui. Au contraire : un sens aigu de la sacralité de la chose littéraire.

Certes, si l'on s'en tient à la séparation quasi institutionnalisée des fonctions, il change bien de casquette, comme le maître Jacques de la comédie, mais ce faisant, il ne sert qu'une seule cause : celle de la littérature. Tout ce que l'on peut dire de lui, et c'est à son honneur, c'est qu'il la sert *doublement*. Pas en cuisinier et en cocher, non ! Plutôt en cuisinier et en gourmet ; car en s'installant critique, l'écrivain ne quitte pas le domaine de son activité propre. La sagesse populaire veut que l'on ne puisse être au four et au moulin, simultanément cela est sans aucun doute vrai, mais successivement ? Qui sait si les boulangers ne feraient pas les meilleurs meuniers pour être confrontés aux problèmes que leur pose la farine dans le pétrissage, dans le levage ?

C'est en quelque sorte en cuisinier qui connaît les difficultés de son art que l'écrivain goûte la sauce des autres et en perçoit les secrets, là où l'amateur n'éprouve que du plaisir. C'est en lisant quelques-unes des lignes que Marcel Proust a consacrées à l'étude du style de Flaubert que l'on peut mesurer la révolution esthétique accomplie par cette écriture que des critiques de profession jugeaient à la limite de l'incorrection. On se souvient que, sans doute irrité par les remarques grammairiennes et cuistres d'Albert Thibaudet, Proust refeuillette pour les lecteurs de la NRF les premières pages de *L'Éducation sentimentale*. Il s'arrête au tout début. Une phrase le retient. Elle n'offre, à première vue, rien de remarquable : « La colline qui suivait à droite le cours de la Seine s'abaissa, et il en surgit une autre, plus proche, sur la rive opposée. Des arbres la couronnaient » etc¹.

Telle est la vue que l'on a des berges de la Seine quand on se trouve, comme Frédéric, sur un bateau qui remonte le cours du fleuve. Un instituteur un peu exigeant pourrait écrire dans la marge de la copie : « manque de pittoresque ; les verbes sont plats ; l'expression est sèche... » Mais Proust, lui, a compris la raison de cette apparente platitude et l'étonnant effet de sens qu'elle produit :

Le rendu de sa vision, sans, dans l'intervalle, un mot d'esprit ou un trait de sensibilité, voilà en effet ce qui importe de plus en plus à Flaubert, au fur et à mesure qu'il dégage mieux sa personnalité et devient Flaubert. Dans *L'Éducation sentimentale*, la révolution est accomplie ; ce qui jusqu'à Flaubert était action devient impression. Les choses ont autant de vie que

1. Marcel Proust, « À propos du style de Flaubert », article publié dans la NRF en janvier 1920 et repris dans *Chronique*, Paris, Gallimard, 1928.

les hommes, car c'est le raisonnement qui après assigne à tout phénomène visuel des causes extérieures, mais dans l'impression première que nous recevons, cette cause n'est pas impliquée².

Tout Flaubert est là, dans cet impressionnisme qui travaille à dissocier les effets (visuels ou d'une manière générale, perceptifs) des causes. On se souvient de l'écrivain qui au cours de la rédaction de son livre ne cessait de se plaindre, comme s'il était aveugle à la « révolution », pour parler comme Proust, qui était en train de s'accomplir : « Les causes sont montrées, les résultats aussi, mais l'enchaînement de la cause à l'effet ne l'est point. Voici le vice du livre...³ » Ce n'est pas seulement une vision nouvelle qui s'invente avec Flaubert, c'est un champ d'investigation neuf qui s'ouvre à la littérature, à la littérature telle que la conçoit Proust : l'exploration de l'hétérogénéité entre les impressions perçues et les effets émotionnels produits. Tout Proust est donc là, dans ces quelques remarques à caractère apparemment purement stylistique. Des années plus tard, et dans des conditions que les hasards de l'histoire ont rendu moins sereines, Jean-Paul Sartre, lui aussi, feuillette plus qu'il ne lit *L'Éducation sentimentale*. Il est alors standardiste aux armées, et il tient ce journal intime qui a paru depuis peu sous le titre de *Carnets de la drôle de guerre*. « Que c'est maladroit, et antipathique », ne peut-il s'empêcher de noter. « Ses descriptions ne peignent pas. La phrase est lourde et embarrassée... Platitude des verbes... » Ce dernier aspect de l'écriture de Flaubert l'irrite plus que tout autre. Sartre y revient : « Je note ici quelques exemples de la faiblesse du verbe chez Flaubert...⁴ » Suivent les exemples annoncés. Ils mettent tous en évidence une très nette propension de Flaubert à privilégier les verbes ou les tournures passives. Le jugement d'ensemble sur le roman est, comme on peut s'y attendre, cruel :

Le pire défaut de *L'Éducation sentimentale*, c'est que ce livre peut être lu par un téléphoniste de central, qui lit une phrase, s'arrête, y revient, etc. Il n'y a aucun courant qui risque d'être coupé. J'imagine au contraire que la lecture ininterrompue doit être d'un ennui intolérable. Chaque phrase s'isole et il faut du mal pour se désengluier d'elle et passer à la phrase suivante⁵.

Cette condamnation sans appel doit-elle être mise au compte d'une totale incompréhension ? Sartre est-il passé à côté

2. *Ibid.*

3. *Ibid.*

4. Jean Paul Sartre, *Les Cahiers de la drôle de guerre*, Paris, Gallimard, 1983, p. 129.

5. *Ibid.* p. 130.

de Flaubert ? Non, d'une certaine manière tout Flaubert est bien dans ce qu'il dit : dans ces phrases qui s'isolent, dans ces verbes auxquels il est confié la tâche quasi impossible de traduire l'inaction. Mais tout Sartre aussi est là, dans l'impatience et l'agacement du philosophe qui fondera la liberté dans le projet et l'action. Agent double, donc, l'écrivain qui s'improvise critique ? Juge et partie serait en toute logique plus juste, mais juge, l'écrivain ne l'est, comme on vient de le voir, qu'en fonction de la partie qu'il est lui-même en train de jouer. Et c'est pour cette raison, qui devrait l'invalider si l'activité critique prétendait à une quelconque forme de vérité objective, que la critique d'écrivain rencontre au plus juste la littérature.

Le commun des lecteurs le sent d'instinct. Il ne se pose, lui, aucune de ces impertinentes questions sur la valeur de vérité des propos tenus auxquelles l'institution universitaire a longtemps sommé la critique de répondre. Roland Barthes, aux temps offensifs de « la nouvelle critique », avait dénoncé l'illusion d'une telle conception de la vérité dans un essai à caractère de manifeste, dont le titre en dit long : *Critique et vérité*⁶.

Ce qu'il attend, au contraire, ce lecteur ordinaire, c'est que l'écrivain qui prend la plume pour juger d'une œuvre se montre partial, injuste, excessif dans l'admiration comme dans la détestation. En fait, il attend surtout qu'il se montre « lui », c'est-à-dire l'écrivain qu'il connaît ou croit connaître. Et de ce point de vue l'écrivain qui se fait momentanément critique, ne le déçoit pas. C'est bien lui, qu'il s'appelle Proust ou Sartre, qui écrit. C'est bien le même Proust que celui qui, dans la *Recherche*, confie à la littérature le soin d'y voir clair dans l'émotion suscitée par la vue du reflet rose d'un nuage sur une mare à Tansonville ; c'est bien le même Sartre que celui qui cherchera dans le roman « les chemins de la liberté », ce sont bien eux qui nous parlent de Flaubert. Et la vérité sur Flaubert à laquelle l'un comme l'autre parviennent est d'autant plus forte, d'autant plus juste, pourrait-on dire, que ce n'est pas seulement celle d'un point de vue critique, mais celle qui émane du plus profond d'une vérité qui est celle de leur engagement dans l'écriture. Sans avoir nécessairement la claire conscience que c'est de cela, et de cela seul qu'il s'agit, le lecteur ne s'y trompe pourtant pas. Il sait non seulement que c'est toujours au même écrivain qu'il a affaire, quand, au sortir de la lecture de son œuvre littéraire, il s'aventure dans ses écrits critiques, mais il sait aussi qu'une double découverte l'attend. Il va pénétrer tout à la fois la nature de l'engagement dans la littérature de cet écrivain devenu essayiste, et celle de l'auteur auquel l'essai qu'il lit est consacré.

6. Roland Barthes, *Critique et vérité*, Paris, Seuil, 1966.

Pour parler comme Roland Barthes, la vérité qui se révèle à lui, c'est celle d'une morale de l'écriture qui est bien autre chose que ce que recouvrent les mots de « style » ou « d'esthétique ». Or c'est cette morale de l'écriture qui fait la grandeur de la grande œuvre. Mais cette vérité-là est certainement plus immédiatement accessible à ceux qui font partie de la même communauté « morale » : *les écrivains*.

Certes, l'idée communément admise, sans que l'on juge utile de s'en expliquer, que les meilleurs critiques sont des écrivains peut à première vue tenir à de « mauvaises » raisons. Les mauvaises raisons en question pouvant être le transfert de prestige et d'intérêt que suscite une œuvre sur tout ce qui émane de la plume de son auteur, jusqu'aux légendaires notes de blanchisserie. Proust analysant le style de Flaubert ou Sartre nous communiquant sous la forme d'une sorte d'explication de texte son ennui à la lecture de *L'Éducation sentimentale* nous passionnent l'un et l'autre, qu'ils nous irritent ou nous enchantent. À cela rien d'étonnant dira-t-on, puisque justement c'est Proust, puisque justement c'est Sartre ! Mais cette assertion sans appel qui fait reposer tout notre intérêt sur une attitude fétichiste à l'égard des écrivains aimés ou admirés ne rend nullement compte de ce que signifie « *c'est Proust* » ou « *c'est Sartre* », propositions qu'il faudrait, pour les comprendre, traduire en un « *c'est toujours Proust* » ou « *c'est toujours Sartre* ». Nulle identité factuelle n'est visée par de tels énoncés, mais une identité d'ordre presque éthique, ce que nous avons appelé une « morale de l'écriture », et qui est aussi une certaine et même attitude à l'égard du langage. Être le même pour un écrivain, c'est cela, et rien d'autre. Roland Barthes n'a eu de cesse que de le faire admettre à l'institution universitaire. Mais le sens commun nous en avait donné l'intuition. Pour lui, le meilleur critique était l'écrivain. Les travaux de Roland Barthes, ainsi que sa « double pratique » de l'écriture, nous permettent peut-être d'étayer cette évidence. Le meilleur critique est l'écrivain, parce que, précisément, ne se dédoublant pas, l'écrivain ne s'impose aucun interdit sur le langage ; que ce soit dans l'écriture critique ou dans son travail littéraire, sa liberté et son engagement à l'égard du langage restent les mêmes.

Dans ses articles ou ses essais critiques comme dans son travail d'écriture fictionnelle, l'écriture s'installe de la même façon dans le langage, elle s'installe dans l'inconfort productif du dédoublement du langage. Car l'agent double dans cette affaire, c'est le langage. C'est lui le traître à une cause, celle du sens unique que prétend servir la critique classique. En matière de langage, la duplicité s'appelle symbolie. Et cela Roland Barthes l'a très vite compris. Dès *Critique et vérité*, il insiste, « Pour être subversive, la nouvelle critique n'a pas besoin de juger, il

lui suffit de parler du langage, au lieu de s'en servir⁷ ». Parler du langage pour lui, ce n'est pas seulement en manifester la duplicité, c'est aussi, et de la même façon que pour l'écrivain, y loger son dire. Parler du langage, c'est parler au sein du langage et donc reconnaître sa nature symbolique en même temps que la nature linguistique du symbole, bref, c'est *passer du côté des écrivains*.

« Écrire, dit encore Roland Barthes, c'est engager un rapport difficile avec notre propre langage. » Le critique qui s'expose doublement au risque que lui fait courir la duplicité du langage, *écrit*. Il est de plein droit écrivain car il fait cause commune avec celui à qui l'on réserve traditionnellement ce titre. À l'heure où la prise de conscience sur le dédoublement du langage affecte la paroi discursive elle-même, la distinction entre écrivain et critique (je ne parle pas ici des « écrivains », non touchés, eux, par cette prise de conscience) n'est plus du tout claire sans pour autant que les postures se confondent. Car en matière d'écriture, on sait que l'important n'est pas la prétention de statut, mais, pour reprendre la belle expression de Roland Barthes, l'« intention d'être ». Être écrivain à l'âge de la nouvelle critique, ce n'est pas une question de posture, mais une affaire de morale, de morale du langage.

« Est écrivain celui pour qui le langage fait problème, qui en éprouve la profondeur, non l'instrumentalité ou la beauté. » Est donc écrivain le critique qui engage sa lecture comme son écriture à une responsabilité de la forme, conscient qu'une seule et même vérité se cherche, commune à toute parole, qu'elle soit fictive, poétique ou discursive, parce qu'il sait désormais qu'elle est la vérité de la parole même. Pour Roland Barthes, de même que le langage est la matière même de la littérature — ce que, prétend-il, les écrivains n'ont cessé de reconnaître —, de même le langage est la matière même du discours critique. Alors le critique ne serait plus un agent double mais un agent du redoublement de la symbolique langagière ? Non, je ne crois pas que l'on puisse interpréter ainsi la pensée barthésienne. Ce qu'il cherche à affirmer, c'est qu'il y a une même prise de risque dans la parole critique et dans la parole littéraire. Et l'acceptation de ce risque, qui va jusqu'à la solitude du langage critique, a bouleversé tout le champ des sciences humaines. Roland Barthes en veut pour exemple Jacques Lacan, dont il nous dit qu'il a substitué « à l'abstraction traditionnelle des concepts une expansion totale dans le champ de la parole de façon qu'elle ne sépare plus l'exemple de l'idée et soit elle-même vérité⁸ ».

7. *Ibid.* p. 14.

8. *Ibid.* p. 48.

Mais le meilleur exemple, c'est encore Roland Barthes lui-même, ce qui justifie l'entreprise du *Roland Barthes par Roland Barthes*, œuvre non de dédoublement, mais témoignage de profonde unicité de l'écriture, disons première et seconde, puisque l'on ne peut pas à proprement parler d'une écriture littéraire sur laquelle viendrait se greffer une écriture critique. L'unicité d'une écriture totalement engagée dans son rapport au langage, *et si c'était cela la littérature ?*

Pour moi, il ne fait pas de doute qu'est poétique tout discours dans lequel le mot induit l'idée. Poétique est donc la parole de Jacques Lacan. Poétique, au même titre, est donc l'écriture de Roland Barthes. Cette écriture où le mot emporte dans le sillage de son charme toute une réflexion. Ce charme, le mot ne le doit ni aux associations phoniques qu'il permet, ni à la rareté sémantique qui excite l'esprit, non, il le doit à l'envie toute sensuelle, tout érotique qu'il donne de faire un bout de chemin avec lui. « Le mot m'emporte selon cette idée que je vais faire quelque chose avec lui : c'est le frémissement d'un faire futur, quelque chose comme un appétit. Ce désir ébranle tout le tableau immobile du langage. » Ce mot dont le désir qu'il suscite ne tient pas aux perspectives qu'il ouvre (littéraires par ses assonances musicales, critiques par ses résonances intellectuelles) mais à une affinité substantielle avec l'imaginaire corporel où se forment les goûts et des dégoûts, ce mot a une réalité charnelle. C'est ce qui en fait un opérateur d'écriture. Tout le corps, siège pour Roland Barthes de l'imaginaire, s'y trouve engagé... Et l'œuvre de Roland Barthes, considérée comme une œuvre théorique et critique, s'avère l'une des plus subtiles et des plus retorses mises en scène de l'imaginaire. Une écriture d'écrivain somme toute, ou plutôt, pour mettre un terme à une distinction que l'exemple de Roland Barthes abolit, une écriture tout : *une écriture*.

Usant du langage selon la vérité de la parole, Roland Barthes est un écrivain. Le voilà donc autorisé à dévoiler les ressorts de sa poétique : un imaginaire qui transite et cristallise dans le mot. « [...] j'ai des idées à même la langue⁹ », nous avoue-t-il. Mais ce faisant il déjoue le piège de l'agent double dans lequel on pourrait l'enfermer. Car la leçon de sa poétique est qu'écrire est un verbe intransitif qui ne requiert qu'un seul impératif, l'engagement total dans la langue, à la cuisine comme à table. Pour qui a épousé la cause de la langue, il n'y a pas de séparation des rôles, il n'y a pas d'opposition des camps, il n'y a pas de place pour des agents doubles, car la guerre froide est terminée.

9. Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, 1975, p. 88. Les italiques sont de Barthes.

Meilleurs critiques ? Oui les écrivains le sont, parce que la responsabilité à l'égard de la langue leur est devenue une seconde nature.