

L'esthétisation de la parole critique : lieu commun, rupture épistémique ou dérive ?

Robert Dion et Frances Fortier

Volume 36, numéro 1, 2000

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/036177ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/036177ar>

[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

Dion, R. & Fortier, F. (2000). L'esthétisation de la parole critique : lieu commun, rupture épistémique ou dérive ? *Études françaises*, 36(1), 165–177.
<https://doi.org/10.7202/036177ar>

Résumé de l'article

Prenant acte de l'esthétisation de la critique littéraire contemporaine sous l'influence des diktats postmodernes — esthétisation qui se matérialise notamment par une juxtaposition du divers, une fragmentation du sujet, une fictionnalisation du savoir et un ludisme de réécriture —, le présent article pose les questions suivantes : peut-on imaginer que la légitimité d'une certaine critique « avancée » tienne à sa récupération, assumée ou ironique, de la valeur littéraire, désormais déclassée en tant qu'élitiste, naïvement idéologique ? La critique est-elle en train de se substituer à la littérature ?

L'esthétisation de la parole critique : lieu commun, rupture épistémique ou dérive¹ ?

ROBERT DION

FRANCES FORTIER

La question de la légitimité culturelle, qui, tout compte fait, se trouve au fondement de la critique et du commentaire, peut certes être pensée selon une logique oppositionnelle où il s'agit d'examiner les conflits de domination et les processus de distinction. Dans cette perspective, la critique littéraire, et son rapport à la littérature, devient le lieu privilégié d'une interrogation axiologique qui vise à faire émerger les valeurs ayant présidé à l'instauration de classements et de hiérarchies significatives, constamment reconduites. Peut-on aborder la chose autrement et saisir les manifestations de la *dérive* d'une activité critique plus que jamais attentive à la déconstruction de ses procédures interprétatives, relever les traces d'une échappée hors des catégories binaires du type « pratique dominante/pratique dominée » ?

Quoique tentée de se libérer de ses attaches théoriques, de son ancrage national et de sa fonction de légitimation, la critique littéraire contemporaine, dans sa fraction qui se veut « avancée », n'aurait pas perdu pour autant tout repère axiologique. À partir des valeurs consensuelles proposées par la *doxa* postmoderne, à savoir le syncrétisme culturel et le métissage sous toutes ses formes (Lüsebrink, Scarpetta), la critique propose de nouveaux repères identitaires (L'Hérault, Simon) et dépoliarise les clivages entre le réel et le fictif (Nepveu), la littérature et la culture (Ricard), le marginal et le canonique (Bleton, Saint-Jacques).

1. Une version préliminaire de cet article a fait l'objet d'une communication lors d'un colloque international sur *La légitimité culturelle*, colloque tenu à Québec en septembre 1997 dans le cadre de la Foire internationale du livre en sciences humaines.

La dissolution du littéraire — qui perd sous l'éclairage postmoderne une spécificité jamais vraiment acquise — s'inverse dans l'attitude « narcissique » de la critique, qui se prend désormais pour objet, se libère graduellement de son rapport à la théorie et aspire à une esthétisation de sa parole.

Dans une synthèse récente que nous signons avec Nicole Fortin, nous posons en ces termes les jalons d'une évolution de la pratique critique québécoise depuis 1968 :

Après la théoricienne décennie 1970, les années 1980 semblent marquer, déjà, un léger changement de cap, bien sûr progressif : le structuralisme et ses avatars, dont la sémiotique littéraire et la narratologie, semblent en effet commencer de battre en retraite [...], remis en cause en même temps que la croyance en une éventuelle « science de la littérature ». Lié à la prise de conscience du caractère utopique d'une telle science, le reflux de la sémiotique et, plus généralement, des méthodes d'inspiration linguistique et logique, tient également jusqu'à un certain point à leur banalisation [...]. Le recul des méthodes, des « grilles » d'analyse « pures et dures » n'est donc pas à comprendre comme une *tabula rasa* ni comme un retour du pendule vers une subjectivité totalement décomplexée, mais plutôt comme un émoussement de leur caractère polémique [...], comme une contestation de la rigidité et de la lourdeur de leurs procédures, comme une acclimatation de leurs avancées les plus fécondes à l'entreprise de lecture et de relecture du corpus québécois².

Nous avons aussi examiné les dispositifs énonciatifs mis en œuvre dans 145 articles de critique publiés au Québec en 1990³. Parallèlement aux mutations épistémiques, et subordonnés à la valorisation du subjectif, s'élaborent des formulaires critiques dont la complexité des mécanismes énonciatifs, les stratégies ludiques et les hybridations génériques signalent un détournement du pacte critique. De fait, à titre d'activité interprétative, la critique continue de proposer une lecture plus ou moins subjective, plus ou moins affirmée, qui tend à l'inscription d'un savoir ; du point de vue énonciatif, elle persiste à déterminer un ensemble de rapports — entre le sujet et l'objet, le signataire et le lecteur, l'œuvre et ses commentaires — ordonnés autour d'une stratégie argumentative qui s'oriente vers un enjeu véridictoire ; il semble pourtant que des distorsions significatives se produisent sur chacun des axes d'un tel pacte, distorsions qui viennent remettre en cause son fonde-

2. Robert Dion et Nicole Fortin, « La critique (1968-1996) », dans Réginald Hamel (dir.), *Panorama de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Guérin, 1997, p. 538.

3. Frances Fortier, « Le pacte critique postmoderne. De quelques figures énonciatives de la critique littéraire québécoise de l'année 1990 », *Études littéraires* (à paraître).

ment rhétorique. Comment envisager, par exemple, les nombreuses insertions fictionnelles qui jouent du rapport à la référence, qu'il s'agisse du commentaire d'un ouvrage imaginaire, de l'attribution fictive de citations ou de la convocation de personnages romanesques comme interprétants de la réalité⁴ ? Comment lire la juxtaposition du divers, qui met à plat toute forme de distinction et crée des séries disparates, mariant le « sublime et le déplaisant », puisant aux métaphores botanique, technique et philosophique ? Que dire encore de la mise en scène d'un sujet fragmenté qui enjoint au lecteur de ne pas adhérer à son propos ou le convie à la résolution de l'énigme ? Ces formes, et bien d'autres — dont le ludisme, qui couvre tout le spectre de l'ironie mélancolique jusqu'à la parodie narquoise —, suggèrent sinon un déni de la posture critique, à tout le moins un détournement du pacte, *a priori* sérieux, qui lie l'analyste et son lecteur. Comme s'il s'agissait non plus de décoder le sens de l'œuvre, mais de revendiquer une tonalité interprétative et d'inscrire le commentaire à titre d'objet discursif, parmi d'autres objets, réels ou inventés, et parmi d'autres discours, prononcés ou virtuels ; comme s'il s'agissait de plaider pour le baroque. En imbriquant plages narratives, dialogues de théâtre, inscriptions épistolaires et réflexions théoriques, la critique littéraire se fait, ostensiblement et comme jamais, écriture.

Pourrait-on, dès lors, imaginer que la légitimité d'une certaine critique — son seuil de positivité, dirait Foucault — tienne aujourd'hui à sa récupération, assumée ou ironique, de la valeur littéraire, désormais déclassée en tant qu'élitiste, naïvement idéologique, voire *classique* ? En des termes plus crus : la critique est-elle en train de se substituer à la littérature ?

Il va sans dire qu'une critique tout particulièrement consciente de sa diction comme de son travail de réélaboration de l'œuvre littéraire ne constitue pas un *idéal-type* du discours contemporain, mais concentre un certain nombre de traits qui se retrouvent, habituellement en moins grande densité, dans la plupart des textes d'après 1985. De sorte que les exemples analysés dans ces pages, s'ils ne se révèlent pas *typiques* de la critique actuelle, sont néanmoins *représentatifs* de préférences discursives qui se dégagent nettement de l'ensemble du corpus.

4. De tels effets se retrouvent aussi chez les écrivains pratiquant la « théorie-fiction » ou le « roman-essai » ; pensons entre autres à Victor-Lévy Beaulieu lecteur de Melville ou de Ferron.

Le consensus postmoderne

Avant d'affirmer l'esthétisation du dire critique, il convient d'examiner les éléments du consensus implicite qui gère les conceptions de la culture, de la littérature et de la critique contemporaines. La configuration interculturelle contemporaine, dite « postmoderne », se caractérise par la porosité de ses schémas identitaires, par la prolifération de ses paradigmes interprétatifs et par l'impureté formelle de ses productions esthétiques. La conception unitaire de la culture, qui fondait encore récemment la réflexion sur la littérature, est détournée au profit de la reconnaissance de son caractère pluriel. Paradoxalement, l'ambition totalisante, refusée aux cultures « nationales », se voit admise, et légitimée, à l'échelle de la planète, pour autant qu'elle prenne la forme de la reconnaissance des chevauchements interculturels. Thématisé dans les œuvres, le métissage devient un foyer d'interprétation obligé de la critique, qui se fait un devoir de reconnaître les jeux polyphoniques et intertextuels, les croisements génériques, l'imbrication du vrai et du faux, et de porter attention aux franges « mineures » du littéraire. Le découpage du corpus autour de questions non strictement littéraires — qu'il s'agisse de l'américanité, du féminisme, de l'exotisme ou de la condition migrante — permet l'intégration de savoirs culturels, historiques, identitaires ou philosophiques. Friande d'altérité, la critique littéraire puise en outre les éléments de sa réflexion dans un répertoire discursif décloisonné, traversant les âges, les cultures et les registres, pour délibérément « transgresser l'autonomie souvent revendiquée de la littérature et des discours qui s'y greffent⁵ ». Cette bibliothèque élargie déjoue les paradigmes constitués, dénie toute pertinence à la sélection, comme en font foi les procédures de fusion, de sériation et de juxtaposition, qui assument allègrement le contradictoire, la différence ou la dérive. La formation de nouveaux amalgames où la fiction le dispute à l'essai perturbe l'enjeu véridictoire du pacte critique ; le discours critique n'est dorénavant tenu ni à la vérité, ni à la démonstration. Soutenu par une posture énonciative qui revendique cette liberté nouvelle, ce discours inscrit nettement sa visée performative en créant, dans et par le langage, la réalité de son objet.

Bref, en incarnant le « culte de l'invention de soi », la mise en scène de la subjectivité et la théâtralisation de son trajet herméneutique plaçant l'acte de lecture au centre de la dynamique critique. Par ce moyen,

5. Hans-Jürgen Lüsebrink, « La perception de l'Autre. Jalons pour une critique littéraire intellectuelle », *Tangence*, n° 51, mai 1996, p. 66.

la prétendue « transparence » du sujet lisant est dénoncée ; le critique apparaît dorénavant tel un architecte esquissant des interprétations diversifiées (qu'il s'approprie ou fait dialoguer entre elles), construisant des rapports inusités, des séries inattendues, cultivant la rupture ou, à l'inverse, niant le discontinu. C'est ainsi que l'esthétisation du commentaire fait dériver la transmission du savoir vers une mise en scène systématique du doute, de la mécompréhension, de la surinterprétation. Du coup, le procès axiologique tend à se déplacer de l'objet d'étude vers la facture de la glose : il ne s'agit plus de renverser ou de confirmer le canon, c'est-à-dire de produire la valeur du texte lu, mais d'élaborer celle de sa propre prise de parole en la signalant comme dérivante, dé-placée. Rusée, la critique ne s'exerce plus sous la gouverne d'une stratégie agonique ou simplement cognitive ; elle se réclame plutôt d'un alliage des registres narratif et argumentatif qui, abolissant les clivages et récupérant paradoxes et paralogismes, a pour résultat de conforter une position délibérément distanciée.

L'esthétisation de la parole critique

Dans la mesure où la postmodernité propose un nivellement des hiérarchies ou encore favorise la coexistence d'éléments issus de niveaux hiérarchiquement différenciés (depuis la « haute culture » jusqu'à la culture populaire), elle rend caduque la fonction judicative de la critique. Celle-ci se dérobe à tout jugement de valeur, proposant de nouveaux quadrillages de l'objet littéraire — quadrillages qui, en le soustrayant à l'empire de la poétique et de l'esthétique, se trouvent du même coup à l'effacer, tout au moins comme objet spécifique et historicisé. Rien d'étonnant, dès lors, à ce que l'étiollement du littéraire soit compensé par l'attitude autosuffisante de la critique, qui, récupérant pour elle-même la valeur littéraire, s'autonomise par le geste qui l'engage dans la voie de l'esthétisation.

Mais qu'en est-il, concrètement, de cette esthétisation ? Nous voudrions ici en donner trois exemples, puisés dans le corpus québécois entre 1985 et 1992. La *terminus a quo* de notre périodisation correspond au moment où, sous l'impulsion de plusieurs phénomènes concomitants — émergence d'une critique féministe remettant en cause le sujet neutre et universel des démarches structuralo-sémiotiques, développement d'une sociocritique attentive aux déterminations sociales de la recherche en sciences pures et en sciences humaines, transformation des esthétiques littéraires sous l'influence du postmodernisme anglo-

saxon, retour à un nouveau lyrisme et, plus largement, à des esthétiques néo-classiques —, la critique en rabat de ses prétentions à une perspective essentiellement scientifique et positive, et revient à des positions paradoxalement plus *littéraires*, c'est-à-dire déterminées par des modes stylistiques et subjectifs empruntés au « type » même en instance de dissolution.

L'article de Ginette Michaud publié dans *Études françaises* en 1985-1986 et intitulé « Récits postmodernes ?⁶ » est particulièrement significatif du début de la période envisagée. Déjà le titre, qui exprime l'intention de « garder le postmodernisme comme question » (RP, 70), indexe une double méfiance, d'abord vis-à-vis du concept de postmodernité en soi et ensuite, selon une perspective elle-même postmoderne, à l'égard de tout concept positif. Dans un geste discrètement provocateur, Michaud renverse l'optique attendue : sa façon de poser le problème implique que « ce n'est pas le postmodernisme qui trouve [...] à s'illustrer de manière avantageuse dans les récits de Poulin, ce sont plutôt ces fictions qui peuvent nous dire quelque chose de précis sur le postmodernisme » (RP, 70) ; autrement dit, le savoir ne provient pas avant tout de la théorie mais de l'œuvre, qui en « sait » davantage que les théories censées en rendre compte. Dès lors, on ne s'étonnera pas que l'article de Michaud prenne sur les deux romans de Jacques Poulin à l'étude, *Les grandes marées* et *Volkswagen Blues*, le point de vue que ceux-ci adoptent sur le monde. À des récits qui se consacrent à l'infinité, à des micro-situations, l'analyse fait correspondre une lecture soucieuse de l'accidentel, de l'hapax ; car « [e]n prêtant une attention un tant soit peu précise, pour ne pas dire "maniaque", à certains détails, le lecteur est assuré d'être reconduit tout naturellement — et sans douleur — vers la question postmoderne » (RP, 72)⁷. Remarquons dans cette dernière phrase un léger flou syntaxique qui, pour involontaire qu'il soit, n'en est pas moins révélateur et produit un effet que nous serions nous-mêmes tentés de qualifier de postmoderne : le gérondif « en prêtant », qui devrait normalement renvoyer à une opération de Michaud elle-même (puisque c'est elle qui va prêter attention aux détails, voire s'y « abîmer », pour reprendre ses propres termes), délègue

6. Ginette Michaud, « Récits postmodernes ? », *Études françaises*, vol. XXI, n° 3, hiver 1985-1986, p. 67-88. Les références à cet article se font désormais entre parenthèses dans le texte à l'aide du sigle RP, suivi du numéro de la page.

7. On a affaire ici, nous semble-t-il, à un antistructuralisme, l'effet de grossissement d'une parcelle (d'un « détail » au sens pictural) de la surface textuelle détournant de l'étude de l'armature de l'ensemble des récits.

cette tâche au lecteur, causant ainsi une translation des instances tout à fait symptomatique des jeux énonciatifs qui caractérisent l'ensemble de l'article.

C'est sans aucun doute sur le plan énonciatif que se produit l'esthétisation du dire critique chez Michaud. Celle-ci construit en effet une véritable « scène énonciative » où le critique n'est qu'un actant — amusé souvent — parmi d'autres. Dès le premier paragraphe, elle imagine des lecteurs penchés sur son épaule, les uns bienveillants, les autres sceptiques, et rapporte en style direct leurs paroles supposées, ou alors les fait parler à travers son discours (RP, 67). Ailleurs, elle se représente sous l'aspect d'un *nous* pluriel (RP, 69) et de ses dérivés (« le nôtre », « notre vie quotidienne » — RP, 69) ; parfois, elle interpelle le (ou les) lecteur(s) par le vocable générique qui en cerne l'action fondamentale (« un avertissement que le lecteur postmoderne ferait bien de garder en mémoire » — RP, 75) ou par le pronom *vous* (« Que vous soyez anti, néo, pré ou postmoderne n'a que peu d'importance » — RP, 68), qui désigne autant une altérité réelle qu'un interlocuteur rhétorique. Elle met également en scène les critiques qui, constate-t-elle, renoncent la plupart du temps à interpréter les romans en apparence si limpides de Poulin — quand ils ne succombent pas à la « naïveté rouée » de ces textes (RP, 70).

Bref, Michaud transmute sa lecture des textes de Poulin en lectures multiples et l'inscrit dans une série de possibilités : la lecture du *je*, première⁸ ou seconde ; les lectures concurrentes ; les lectures réelles ou virtuelles ; etc. Loin de chercher à réduire la diversité, l'auteure s'emploie à la faire miroiter : non seulement fait-elle place, parallèlement à son analyse — ferme et convaincante —, à plusieurs autres lectures, certaines à peine esquissées, d'autres réfutées, d'autres encore envisagées en tant que pistes prometteuses, mais elle propose diverses interprétations du brouillage des codes dans *Volkswagen Blues* selon qu'elle s'adresse à un interlocuteur « moderniste » ou « postmoderniste » (RP, 83). De manière générale, elle renonce à imprimer à son étude une ligne directrice qui, de proposition en proposition, conduirait inéluctablement à la conclusion pour au contraire présenter les facettes de l'objet, insister sur l'accumulation des signes et des significations, célébrer, « à la manière de la critique postmoderne » (RP, 70), le désordre et le divers.

Le second exemple d'esthétisation de la critique contemporaine est le compte rendu du premier tome des *Œuvres complètes* de Raymond

8. On trouve cette référence à une première lecture : « [...] j'ai cru lors de ma première lecture à un défi et je me suis comportée en lectrice postmoderne exemplaire : je suis allée chercher une loupe pour le déchiffrer ! » (1985-1986 : 80).

Queneau par Pierre Popovic qui a paru dans *Spirale* sous le titre de « Chère Zazie⁹ » et sous la signature de Tonton Gabriel¹⁰. Fait intéressant, l'intitulé n'en désigne pas le contenu, se bornant à installer un rapport d'adresse à une allocutaire dont on sait, d'entrée de jeu, qu'elle est fictive : d'où la fictivité corrélatrice du locuteur, ce Tonton Gabriel qui, comme Zazie, appartient à l'univers romanesque de Queneau.

Dans cette recension qui, par son lieu de publication aussi bien qu'en vertu de son sous-titre (si l'on peut ainsi nommer la notice bibliographique du livre commenté), se donnerait normalement pour un métadiscours à visée judicative, l'attente est tout de suite déjouée, et « Chère Zazie », à l'instar de l'œuvre quenallienne selon Tonton Gabriel (ou Pierre Popovic), pourrait aussi être lue, dans la perspective des travaux de Habermas invoqués en conclusion, « comme une tentative singulière de reconnecter les unes aux autres, sous la caution d'une éthique poétique, les sphères du savoir séparées par la modernité » (CZ, 24). De fait, tout en parlant de Queneau, le compte rendu parle ostensiblement de lui-même, de sa fabrique autant que de son parti pris épistémologique, parti pris en l'occurrence *littéraire* qui le situe lui aussi au delà de ce que la modernité a dissocié. Trait caractéristique de la critique dite postmoderne, l'insertion fictionnelle d'un personnage interprète et de son allocutaire convoque le savoir de la fiction et, ce faisant, constitue une première entorse au pacte critique, en principe réfractaire à tout ce qui ne relève pas de l'argumentatif.

Outre la forme épistolaire, ce qui d'emblée frappe le lecteur de Tonton Gabriel, ce sont ses qualités de pasticheur de Queneau ; ne citons que ce seul passage :

Je lus d'un trait, bien que certaines notes m'endormissent et que divers détails m'harassent [...]. Toute lecture conduit à cette question queneau cœurs en chœur corneront désormais à la régalaide : mais doukiritdon-touça ? (CZ, 24)

Ce qui frappe aussi, c'est l'hétérogénéité des ressources discursives et stylistiques employées. Du descriptif, on passe sans transition au narratif et à l'argumentatif, et inversement ; l'argot le dispute à l'idiolecte quenallien — marqué entre autres par le recours au vocabulaire et à la syntaxe populaires, à la graphie phonétique, au calembour — et à la

9. Pierre Popovic [Tonton Gabriel], « Chère Zazie », *Spirale*, n° 98 été 1990, p. 24. Les références à cet article se feront dorénavant entre parenthèses dans le texte à l'aide du sigle CZ, suivi du numéro de la page.

10. Seul le pseudonyme, emprunté à *Zazie dans le métro*, figure au bas du compte rendu ; on apprend qu'il s'agit de Pierre Popovic à la lecture de la table des matières, où seul apparaît, à la suite du titre, le véritable nom de l'auteur.

langue spécialisée de la critique. Déjà chez Queneau, le mélange des genres est un donné fondamental ; car « [l]oin de reconduire comme telle l'opposition du roman et de la poésie, qui est l'un des conflits institutionnels majeurs de la littérature moderne, Queneau les mêle l'un à l'autre, posant qu'un bon roman est un poème qui s'est évadé de ses mesures et que tout poème contient un roman en puissance » (CZ, 24). Il en va de même, quoique sur un autre plan, chez Tonton Gabriel, figure en abyme à l'origine d'une discursivité en abyme, qui tantôt fusionne les matériaux épars du cocktail discursif quenallien et du discours critique, tantôt les alterne jusqu'à créer des poches de pure critique et d'autres de pur Queneau. L'absence de règles et de régularités en ce qui a trait au dosage des éléments discursifs et stylistiques utilisés ne contribue pas peu à la surprise que produit le texte, qui se relance — « rebondit », comme dit Tonton Gabriel à la suite des commentateurs sportifs — dans une direction puis dans l'autre. Par moments on a l'impression qu'un pseudo-Queneau lit Queneau, parfois on sent qu'il y a un critique à la barre, parfois enfin on ne sait plus vraiment qui parle. De l'ensemble du compte rendu, on pourrait en somme dire qu'il favorise les points de vue obliques, indirects : l'auteur réel passe par le canal de Tonton Gabriel, et la poésie de Queneau est lue par des personnages de son univers romanesque.

Notre dernier exemple est l'étude d'Anne Élane Cliche ayant pour titre « D'un sujet en souffrance ou la transmission antiphonée¹¹ ». Par rapport à l'idée qu'on se fait d'un article « classique », ce texte présente plusieurs anomalies. La plus spectaculaire est celle qui consiste à rédiger deux débuts, dont nous livrons ici des extraits :

1)

— *Je me souviens.*

Cela vous rappelle-t-il quelque chose ?

— *Je me souviens.*

Supposez que cet énoncé, je le laisse un moment résonner seul ; comme le mot d'ordre d'une nation, par exemple, ou sa devise.

— *Je me souviens.*

Est-ce là prologue, promesse, annonce ou simplement la première phrase d'un dévoilement... qui vient... qui va venir ?

[...]

Comment interpréter cet énoncé qui insiste, tourne à l'obsession et appelle, semble-t-il, le déploiement de rien ? (DSS, 77)

11. Anne Élane Cliche, « D'un sujet en souffrance ou la transmission antiphonée », *Protée*, vol. XX, n° 1, hiver 1992, p. 77-83. Les références à cet article se feront dorénavant entre parenthèses dans le texte à l'aide du sigle DSS, suivi du numéro de la page.

2)

J'aurais pu aussi commencer par un rêve. Par exemple, celui-ci :

Quelqu'un s'avance vers moi — je ne vois pas son visage — et me parle. Tout de cette parole est oublié. Pourtant, au fur et à mesure qu'elle m'arrive, une déformation de mon corps commence à s'accomplir suivant le déplacement d'une sensation étrange qui n'est peut-être que celle produite par le passage d'un ordre à l'autre (du bras, à la jambe, au torse) de ce qui m'est adressé. Derrière moi, sous l'aplat d'un mur, l'ombre projetée des deux corps dessine la figure mouvante de cette transmission. (DSS, 78)

Dans le premier exemple, Cliche invente un dialogue à teneur quasi sarrautienne — lancinant échange qu'on dirait prélevé sur un discours plus vaste, plus enfoui — où le sujet critique, scindé entre un *je* neutre et un *vous* singulier, tient les deux parties, édifie ce qui est à interpréter (le *Je me souviens*) tout autant que l'interprétation même, posant l'un et l'autre comme fondement à l'analyse de *L'antiphonaire* d'Hubert Aquin, texte pour l'heure, et jusque tard dans l'article, laissé dans l'ombre¹². En second lieu, le récit de rêve, *topos* de la démarche psychanalytique, constitue un recommencement du texte, sa reprise au conditionnel ; il incarne l'une de ses possibilités, sa version narrativisée.

Après un astérisque (DSS, 78), qui isole dialogue et récit de rêve de la suite de l'étude, confirmant du coup leur caractère de prologue, l'article reprend en annonçant, au futur, ce que nous venons de lire : « Ainsi, il y aura deux commencements à ce texte » (DSS, 78). On retrouve ici les procédés que Cliche relève pour sa part dans le roman d'Aquin, *l'éclipse* et *l'ellipse* (DSS, 79), qui bouleversent le temps en jouant de la mémoire, prennent à rebours les lois de la consécution par l'inversion de l'avant et de l'après : de là une autoréflexivité par anticipation, pour ainsi dire. Le double (re-)commencement, que tout concourt pourtant à détacher du reste — l'astérisque, certes, mais aussi une façon spécifique de peser sur les mots et de les figer par l'utilisation de l'italique, une manière insistante d'indiquer que le prologue est « arraché » à un autre enchaînement que celui de l'étude que nous lisons (DSS, 78) —, est sans cesse réactivé à titre d'élément « objectif » du texte d'Aquin, de construction sémantique qui aurait statut de preuve¹³. On lit d'ailleurs en conclusion : « Il y a donc chez Aquin le fantasme d'un sujet juridi-

12. Il n'est que suggéré par le mot « antiphonée » dans le titre. Dans l'ensemble, on peut dire que l'ancrage de l'analyse dans le texte d'Aquin est plutôt faible, tout au moins dans le premier tiers.

13. Faut-il voir dans ce prologue et dans l'utilisation qui en est faite l'une de ces anamorphoses dont Cliche nous dit qu'elles représentent le principe de la fiction aquinienne ? Difficile à dire, même si l'hypothèse est séduisante.

que qui signerait enfin la performance du rien tel qu'il s'annonce dans le "je me souviens" proféré par la nation¹⁴ » (DSS, 83) ; et plus bas : « Un deuil du texte est ainsi porté à même le corpus qu'il charrie. Et le rêve que j'inventais au début de ces pages était déjà la traduction de cela : le surgissement de la Loi sans visage comme défiguration qui ne me parle que de l'oubli » (DSS, 83). On discerne ici sans peine la circularité du procédé rhétorique, son aspect tautologique non pas inconscient, dissimulé, mais au contraire revendiqué. Comme dans un récit, et d'autant plus que le caractère fictif des deux débuts est exhibé et que la fin est déjà dans le début, l'article se boucle par une résolution du procès narratif, par une sanction positive des parcours scripturaire (dans la mesure où dialogue et récit fictifs relèvent manifestement d'une « écriture ») et herméneutique. L'adhésion à l'œuvre est ici portée à son paroxysme et l'écriture, assumant son caractère de fantasme, double celle d'Aquin, inscrivant « la souffrance comme Loi de la lecture » (DSS, 83).

Statut de l'esthétisation de la critique

Les exemples que nous venons d'évoquer déploient les procédés du littéraire. La mise en récit de la lecture, le recours au pastiche, l'inscription de sujets fictifs, le mélange des registres accusent un souci du *dire* qui s'exprime sur tous les plans et non plus sur le seul plan du style.

S'agit-il pour autant d'une *dérive*, c'est-à-dire d'une neutralisation des hiérarchies, d'une hypostase de la relativité, d'une égalisation des ordres discursifs ? Plus ou moins, selon les cas. Si Ginette Michaud construit deux interprétations, met en scène deux lectures — l'une moderne, l'autre postmoderne —, elle maintient néanmoins une trajectoire herméneutique suffisamment nette pour que son lecteur sache, en fin de compte, à quelle enseigne elle loge. Pierre Popovic-Tonton Gabriel, pour sa part, recourt aussi au dédoublement, non pas cette fois par le maintien de deux axes de lecture, mais par l'inscription incontestablement ludique de deux postures, celle du critique et celle du créateur. Quant à l'article d'Anne Élane Cliche, ses deux débuts fictifs, autre figure du double, sont à l'origine de deux possibilités de lecture qui seront exploitées tout au long, structurant le commentaire de *L'antiphonaire* sans toutefois que rien ne vienne dissiper la fondamen-

14. Plus tôt dans le texte, on trouve cet autre exemple du même phénomène : « Car la mémoire se fonde sur l'oubli du sujet dont le *Je me souviens* a révélé la place » (DSS, 78).

tale indécidabilité et du roman et de la glose. C'est sans doute dans ce dernier cas que la dérive trouve son expression la plus fidèle, puisque que le caractère indécidable de la lecture met en péril la transmission même du savoir au profit d'une ambiguïté par ailleurs garante, en vertu des lois de la polysémie et de la polyphonie, de la teneur littéraire du texte.

L'utilisation de procédés littéraires doit-elle être envisagée aussi comme une rupture épistémique? Certes, de tout temps, la critique s'est réclamée de son appartenance à la littérature; qu'on pense seulement aux cas de Sainte-Beuve et de Proust en France, ou de Jean Éthier-Blais au Québec. Il s'agissait cependant d'une critique essayiste, qui n'aspirait pas, à l'instar de l'«école» structuralo-sémiotique par exemple, à sortir de la littérature et du discours littéraire pour mieux en parler. Ce qui semble avoir changé ces dernières décennies, et cela est patent dans l'échantillon analysé ici, c'est que, d'une part, l'esthétisation a gagné le monde universitaire et que, d'autre part, elle ne se borne plus au seul terrain du beau style, ni surtout à la fameuse trilogie du beau, du bien et du vrai (au tout indissociable de l'esthétique, de la morale et de la vérité), mais qu'elle disloque les rapports entre ces trois impératifs classiques, comme l'a fait la littérature bien avant elle. La cohérence qu'elle refuse aux œuvres, elle se la refuse en outre à elle-même. Par sa remise en cause de toutes les figures d'unité, tant subjective qu'interprétative, elle court le risque du discrédit; mais elle joue avec ce risque, pousse l'expérimentation de la fragmentation à ses extrêmes limites, au point que les procédés qu'elle utilise pour se gagner une légitimité littéraire menacent sa légitimité cognitive. Il s'agirait en somme d'une critique considérée, pour ainsi dire, comme une taumachie.

Il reste que parler de l'esthétisation de la critique est sans doute un lieu commun. Ou peut-être est-ce plutôt l'inscription d'un lieu commun, selon lequel la lecture *est* écriture. Mais si littérature et critique ne s'opposent plus dans les textes — la critique empruntant à la littérature et la littérature à la critique —, les agents, eux, sont en revanche engagés dans une lutte pour la légitimité. Dans la période en cause, il s'agit en quelque sorte, pour le critique, de battre l'écrivain sur son terrain en conférant à sa glose les signes extérieurs de la littérarité. Ainsi, le critique tend à confisquer à l'écrivain le discours légitime sur la littérature en s'appuyant sur sa double maîtrise des discours de la théorie et de la littérature. Le risque de dévalorisation cognitive que fait encourir à la critique le processus d'esthétisation est largement

compensé par le profit symbolique escompté en raison du cumul des deux statuts de critique et de créateur. On remarque d'ailleurs que chez plusieurs critiques créateurs (par exemple, Pierre Ouellet, Michel van Schendel, Anne Élane Cliche), il n'y a plus de distinction stylistique majeure entre leur production critique et leur production littéraire, preuve s'il en est de la porosité entre les deux fonctions et les deux pratiques. Une telle posture, on s'en doute, redessine autrement le lieu commun de la littérature et de la critique. Écriture et savoir, diction et interprétation, désormais confondus, affirment, paradoxalement, la suprématie du littéraire, qui retrouve, en quelque sorte et de manière latérale, son droit à penser le monde.