Document généré le 13 août 2025 08:37

L'Inconvénient

L'INCONVÉNIENT
littérature, arts et société

Plaidoyer pour une distance critique
Entretien avec David Dorais

Alain Roy et Mathieu Bélisle

Numéro 72, printemps 2018

URI : https://id.erudit.org/iderudit/88218ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

L'Inconvénient

ISSN

1492-1197 (imprimé)
2369-2359 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Roy, A. & Bélisle, M. (2018). Plaidoyer pour une distance critique : entretien avec David Dorais. *L'Inconvénient*, (72), 53–56.

Tous droits réservés © L'Inconvénient, 2018

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

PLAIDOYER POUR UNE DISTANCE CRITIQUE

Entretien avec David Dorais

Propos recueillis par Alain Roy et Mathieu Bélisle

Dans *Que peut la critique littéraire ?*, un essai stimulant paru l'automne dernier aux éditions de L'instant même, David Dorais présente une radiographie du type de critique littéraire qui s'est peu à peu imposé dans nos médias – la *critique de proximité* – et quelques antidotes pour y remédier.

Vous écrivez, dans l'introduction de votre essai, que celui-ci est né de votre insatisfaction face à un certain type de critique littéraire qui se pratique de plus en plus couramment dans les médias québécois, un type de critique que vous appelez la « critique de proximité ». Pourriez-vous nous rappeler ses traits principaux ?

La critique de proximité présente quatre traits qui, chacun pris isolément, ne posent pas nécessairement problème. C'est l'accumulation de ces traits, en constituant un certain type d'approche, qui devient problématique.

Le premier trait est celui du *réalisme*, le fait qu'on accorde une plus-value aux œuvres basées sur des faits réels, vécus par l'auteur, à une « histoire vraie », un « vrai voyage », un « vrai deuil ». Comme si, à l'inverse, les œuvres de fiction ou l'invention littéraire présentaient une valeur moindre.

Le deuxième trait est celui de l'*émotivité*. La critique de proximité recherche des « œuvres bouleversantes », des « œuvres coups de poing », des « œuvres qui décoiffent ». Ces expressions fréquemment utilisées en sont venues à former des syntagmes figés dans le lexique de la critique de proximité. Pour celle-ci, le plus grand effet que puisse produire une œuvre littéraire est le bouleversement émotif. Curieusement, l'expression « ça fait réfléchir » est couramment employée pour dire exactement le contraire, pour dire qu'une œuvre nous émeut ou qu'elle nous touche, et non qu'elle nous a bouleversé sur le plan des idées.

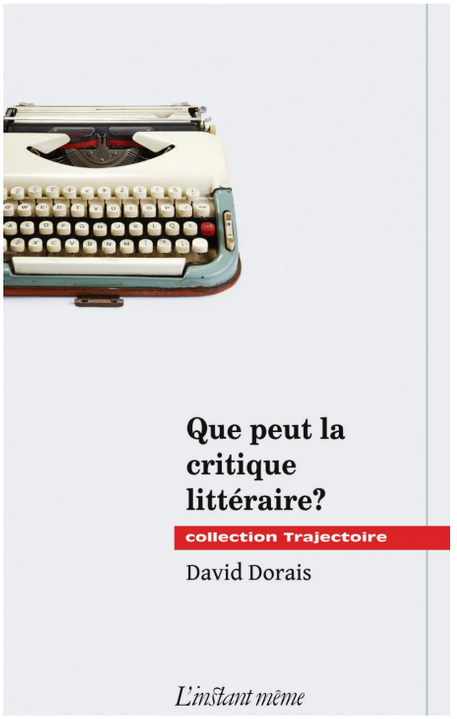
Le troisième trait est celui de la *thématique*. C'est sans doute le trait le plus difficile à éviter parce qu'il est naturel de vouloir savoir « de quoi parlent » les œuvres. Le problème vient du fait que les thèmes repérés sont généralement présentés comme allant de soi. On dira ainsi que telle œuvre parle de la vie, de la mort, de l'amour, du courage, etc. On procède à un étiquetage rapide et on fait comme si la question du sens de l'œuvre était réglée. Cette façon de faire tire souvent les œuvres vers des problématiques sociales très terre à terre et donc forcément réductrices : le sort de nos aînés, l'intimidation, le drame de l'adolescence, le vieillissement, la pauvreté, la prostitution… Le repérage thématique cherche à rendre le contenu des œuvres aisément accessible ou digestible.

Le quatrième trait de la critique de proximité est son *optimisme*. Cette forme de critique éprouve une sorte de malaise à l'endroit des œuvres, disons, plus cyniques ou pessimistes, car elle est portée par le désir d'être constructive. Elle cherche à assigner aux œuvres une fonction utilitaire, elle veut que celles-ci « servent à quelque chose » : augmenter nos connaissances générales, nous faire éprouver des émotions pour être « plus vivants ». L'utilitarisme est une visée commune aux quatre traits de la critique de proximité.

Ce que montre bien votre essai, c'est que la critique de proximité n'est pas du tout neutre. Ses présupposés agissent comme une sorte de filtre, en écartant les œuvres qui ne cadrent pas avec sa vision édifiante de la littérature. Les œuvres littéraires « difficiles » ou moralement ambiguës « sont reçues avec embarras par les critiques », écrivez-vous.

Oui, et cela pose deux types de problèmes. D'une part, on risque d'écarter des œuvres qui ne cadrent pas avec ce mode de lecture qui est, soulignons-le, foncièrement arbitraire. S'il peut convenir à certaines œuvres, il ne convient pas du tout à d'autres. Or la critique de proximité occupe une place si

importante dans les médias qu'elle se trouve à écarter d'autres modes de lecture et finit par passer pour le mode de lecture naturel des œuvres, comme si tout livre devait être abordé de cette manière. Et cela nous empêche de voir qu'il existe aussi d'autres manières de lire. D'autre part, la critique de proximité court le risque de mal recevoir les œuvres qui ne conviennent pas à ses critères, lorsqu'elle consent à s'y intéresser. Par exemple, devant une telle œuvre elle pourra dire : « Ce livre n'est pas bouleversant », alors qu'il ne cherche pas du tout à l'être ! Ou encore : « Ce livre n'est pas constructif », alors qu'il ne cherche pas non plus à l'être !



Il s'agit donc d'une grille de lecture assez rigide, qui n'arrive pas à s'adapter ou à s'ouvrir à des formes différentes. Mais faudrait-il distinguer une critique plus « populaire » – celle qui se pratique à la télé ou à la radio, où il s'agit de résumer un livre dans un clip de soixante secondes – et une critique « haut de gamme » qui se veut plus sérieuse ? Y a-t-il une différence de manière entre ces deux formes de critique ou la critique de proximité s'étend-elle à tous les registres ?

Je crois que le modèle de la critique de proximité s'observe dans toutes ces strates. On le rencontre évidemment beaucoup plus souvent dans le contexte de la critique non professionnelle ou impressionniste. Mais c'est un modèle qui sévit très largement, presque partout, même lorsqu'il se présente sous des dehors plus subtils. Les critères qu'utilise la critique de proximité sont comme l'air que nous respirons et les critiques se rabattent naturellement sur eux, sans se rendre compte de ce choix qu'ils font, parce que cette forme de critique s'est imposée comme la façon naturelle d'aborder les œuvres. C'est un cadre de lecture qui ne se voit pas lui-même, qui est invisible à ses propres yeux.

La critique de proximité cherchant à relier le lecteur « à ce qu'il connaît et admet déjà », écrivez-vous, peut-on en conclure qu'elle trahit l'essence même des œuvres littéraires, lesquelles ont plutôt pour but de nous amener à voir le monde d'une manière inédite ?

Tout à fait. La critique de proximité cherche à apprivoiser ou à dompter les œuvres qui ébranlent notre vision du monde, ou même simplement notre rapport à la langue en montrant que le langage peut être utilisé de nouvelles manières. Elle cherche à les faire entrer dans son moule et à gommer tout ce qui ne correspond pas à ses attentes. Elle mène donc un véritable processus de formatage au détriment des œuvres qui auraient la possibilité de nous faire voir le monde d'une manière différente. Je pense ici à toutes ces œuvres qui contiennent des échappées vers le surnaturel et qui nous poussent à remettre en question notre rapport à la réalité. Par exemple, chez Dany Laferrière, le vaudou crée une brèche au sein du réel : tout à coup, on ne se trouve plus dans le monde qu'on croyait connaître, on se demande si tel personnage qu'on croyait être un homme normal ne serait pas plutôt une divinité. Or la critique de proximité ne parle étonnamment jamais de cet aspect pourtant capital de l'œuvre de Laferrière : elle préfère s'intéresser au personnage de la grand-mère, au retour du romancier dans son village natal.

À quoi peut-on attribuer ce phénomène ? La critique de proximité adhère-t-elle à une vision de la littérature déjà contenue dans des œuvres ? Les œuvres fondatrices de la littérature québécoise seraient-elles en elles-mêmes des « œuvres de proximité » ? Ou est-elle issue de sources culturelles plus larges ?

Je crois que la critique de proximité s'inscrit dans le courant général de la pensée postmoderne, dont les traits principaux sont le rejet de l'autorité, la relativité des points de vue fondés sur l'expérience individuelle. On pourrait remonter aussi jusqu'au mouvement romantique qui, comme on le sait, accordait une grande importance à l'émotion, au bouleversement émotif, à l'expérience unique et intime de chacun. La critique de proximité est-elle plus présente au Québec qu'ailleurs ? Dans son ouvrage sur les littératures de l'exiguïté, François Paré a montré que celles-ci sont souvent plus consensuelles, plus bienveillantes face aux œuvres. Ces littératures tendent à mettre de côté les critères d'évaluation esthétique qui briseraient l'harmonie recherchée et menaceraient la valeur accordée aux œuvres. Pour les milieux littéraires franco-canadiens, la littérature québécoise fait figure de monument ; mais on observe, au Québec aussi, une impression de fragilité qui nous conduit à être plus cléments face aux œuvres publiées. Ce phénomène serait aussi très présent dans le milieu du cinéma, qui est si petit et fragile que des critiques négatives peuvent difficilement y voir le jour.

Un des effets les plus pernicieux de la critique de proximité, c'est qu'elle peut amener de jeunes auteurs – et même des auteurs moins jeunes – à se mouler à ses attentes, autrement dit à produire des œuvres conçues de telle sorte qu'elles seront favorablement accueillies par elle. On peut certes se dire que des auteurs qui se prêtent à ce jeu n'auraient probablement pas été en mesure de produire

des œuvres de qualité et que la perte n'est donc pas bien grande, mais une telle dynamique a tout de même comme effet de favoriser l'emprise de la critique de proximité, qui peut ainsi s'appuyer sur un corpus d'œuvres créées pour elle, ce qui lui permet de se dédouaner de ses présupposés en les retrouvant comme par hasard dans les œuvres qu'elle sollicite.

Absolument. C'est le principe du narcissisme au sens strict. Contrairement à une perception répandue, Narcisse n'éprouve pas de plaisir à se voir *lui-même*. Il est réellement charmé par l'image du garçon qu'il aperçoit dans l'eau, sans réaliser que ce garçon, c'est lui-même. Il croit voir quelqu'un d'autre, alors qu'il voit sa propre image. Par une sorte de détour, l'être narcissique retrouve à l'extérieur de lui ce qui constitue une projection de soi. On observe donc, effectivement, un système qui s'entretient lui-même, qui élimine de son champ de perception tout ce qui ne lui convient pas.

Nous avons évoqué jusqu'à maintenant le volet critique de votre essai. Or celui-ci propose également des pistes de solution. Vous montrez notamment comment une critique attentive au *style* et à l'*imaginaire* de chaque auteur peut échapper aux lacunes de la critique de proximité. Vous écrivez : « Les choses se présentent comme si l'esthétique constituait un impensable de notre critique littéraire. »

La critique de proximité manifeste une forme de cécité à l'endroit des critères langagiers. C'est comme si elle avait du mal à percevoir la dimension proprement artistique de la littérature, parce que son matériau – le langage – nous est familier du simple fait de la parole. Comme la plupart des gens ne passent pas leurs journées à peindre ou à jouer de la musique, on conçoit facilement qu'il faut une formation appropriée pour pratiquer ces arts. Le matériau même de la littérature étant le langage que « tout le monde parle », celui-ci semble plus près de nous, et on perd alors de vue la dimension proprement esthétique de la langue. Or la langue littéraire n'est pas la langue de communication. Elle relève du domaine artistique. Ce ne sont pas « juste des mots », comme ceux que nous disons tous les jours. Cette dimension esthétique ou stylistique est donc fréquemment négligée, plus encore, me semble-t-il, que celle de l'imaginaire. La langue littéraire demande une attention, une sensibilité particulières auxquelles les étudiants sont peu formés au cours de leurs études.

Les pages que vous consacrez à la question du style sont probablement les plus fortes de votre essai, lorsque vous donnez des exemples de réussites chez des écrivains comme Nelly Arcan, Ook Chung, Ying Chen, Martine Desjardins, Catherine Mavrikakis, Dominique Fortier, Dany Laferrière et Perrine Leblanc. Vous présentez des analyses très fines illustrant leur travail d'écriture. En ce sens, votre essai peut se lire comme une défense et une illustration de l'art de la critique.

Oui, on pourrait dire que l'ouvrage comporte une dimension exemplaire, que ce soit pour des lecteurs ou pour de jeunes auteurs. Si je peux me permettre cette comparaison, lire un roman en compagnie d'un critique attentif, c'est comme regarder un match sportif avec un passionné capable de nous en révéler toutes les subtilités ; le critique attentif aide à nous faire apprécier les réussites qui sans cela passeraient inaperçues à cause de cet impensable, de cette cécité à l'endroit des critères esthétiques, alors que les auteurs ont beaucoup travaillé en ce sens et méritent d'être lus dans cette optique. À cet égard, oui, on peut dire que l'essai possède une dimension pédagogique.

Dans un beau passage où vous évoquez la nouvelle de Henry James intitulée « L'image dans le tapis », vous décrivez l'espèce de relation idéale qui unit le grand écrivain et le grand critique, « une sorte de jeu de cache-cache ou de chasse au trésor où l'un met en action toutes ses capacités pour dénicher les richesses dissimulées par l'autre ». Le grand critique serait donc celui qui se montre à la hauteur de l'œuvre lue, et qui possède une finesse et une sagacité suffisantes pour s'attaquer à des œuvres riches et complexes.

Il s'agit effectivement de la situation idéale où l'écrivain et le critique font preuve d'autorité, de part et d'autre. L'écrivain cherche à faire une œuvre de maître, un chef-d'œuvre, lequel présente une face plus accessible, mais aussi une face plus profonde que seuls les meilleurs lecteurs ou critiques pourront apprécier. Du côté de la critique, il est important que des voix fassent autorité et se montrent à la hauteur des œuvres produites, que de fins lecteurs puissent faire montre d'une imagination critique. Les bons écrivains mettent dans leurs livres toutes sortes de choses subtiles, et ce, même s'ils savent que peu de lecteurs les remarqueront. Cela n'est peut-être pas « démocratique », mais ce n'est pas pour autant du snobisme. Le snobisme, cela consiste à vouloir se distinguer *contre*. Or, lorsque nous parlons de relever le niveau de la critique, il s'agit de se distinguer *pour* le bénéfice de quelque chose, soit, dans le cas qui nous intéresse, l'art ou la beauté, des valeurs qui méritent qu'on fasse des efforts pour les atteindre.

Pourtant, dans la vie courante, nous recherchons partout la qualité. Nous consultons des guides pour acheter la bonne auto, nous feuilletons *Protégez-vous* pour acheter le bon frigo, nous lisons des critiques pour acheter les bons vins. Mais, pour les œuvres littéraires, c'est comme si nous éprouvions un malaise à évaluer leur mérite.

Tout à fait. Il s'agit du respect dû à une bonne pratique. Un guide de l'auto n'a pas à se montrer tendre envers les constructeurs. Si un critique relève des fautes esthétiques, tout le monde en profite : les lecteurs en profitent, l'auteur en profite…

Dans un deuxième temps…

Oui, dans un premier temps, son égo peut être égratigné. Mais l'auteur en bénéficie aussi dans la mesure où la présence de critiques exigeants est un avertissement qui le poussera à se dépasser. S'il produit un citron, il se le fera dire. Et cela pousse aussi les éditeurs à bien faire leur travail, à ne pas laisser passer des facilités.

Il semble qu'au Québec, la critique se plaise tout particulièrement à encenser les premiers livres, comme si elle adhérait à l'idéal romantique du génie spontané. Chaque année naissent deux ou trois « révélations », qui disparaissent ensuite du radar. La liste des finalistes aux Prix du Gouverneur général accorde une place étonnante aux jeunes, au point que l'on dirait parfois des prix de la relève, alors que d'autres cultures récompensent au contraire la durée.

Il semble qu'on accorde en effet une sorte de prime à la jeunesse. La carrière de l'écrivain québécois suit souvent cette courbe type : elle part d'en haut, puis décline tranquillement, sauf pour de rares exceptions. Cette courbe descendante reflète la valorisation de la jeunesse en Occident. Le public, les médias veulent des œuvres qui « fassent jeune ». On attribue une sorte de dimension mythique à la jeunesse comme réservoir d'énergie vitale.

Selon une conception assez répandue de nos jours, les écrivains devraient refuser tous les modèles dominants, subvertir toutes les règles d'écriture. Ce qui pourrait nous amener à conclure qu'il n'y a plus de règles, plus aucun modèle qui tiennent. Au Québec, le seul concept de l'histoire littéraire récente qui puisse se rattacher au style, c'est peut-être ce qu'on a appelé « l'école de la *chainsaw* ». Or cette école manifeste une sorte de dédain ou de mépris du style. C'est la virilité qui se plaît à malmener la langue : « Je la brasse, la magane, je tchoppe des phrases à la hache. » C'est une esthétique du refus de l'esthétique. Or l'un des grands mérites de votre essai est de montrer que des règles ou modèles tiennent toujours et que la tâche des écrivains consiste surtout à ruser avec ceux-ci en y introduisant des éléments de nouveauté.

S'il existe une norme esthétique, alors l'écrivain peut s'insérer dans une dialectique avec celle-ci, choisir de la contester ou non, l'intégrer en la subvertissant de l'intérieur. Mais cela devient impossible avec la critique de proximité qui se présente comme étant « naturelle ». L'écrivain ne peut entrer en relation avec un cadre qui est donné comme allant de soi. S'il n'est pas conscient des critères implicites qui définissent ce cadre, il sera amené presque naturellement à s'y mouler. Curieusement, la critique de proximité, qui se veut ouverte et réceptive, réduit en fait le champ des possibles. Elle n'arrive pas à se penser comme un modèle parmi d'autres. Les limites n'étant pas définies, les auteurs se voient aspirés dans son paysage ; ils ne peuvent entrer en dialogue avec des critères non formulés.

Au fond, la critique de proximité est « naturelle » en ce que ses critères sont ceux qui exigent le moins de culture possible. Avec le réalisme, on est dans la réalité immédiate. Avec l'émotion, on est dans le sentiment brut. Le thème, c'est le sujet qui se dessine au premier regard. L'optimisme, c'est la logique de la survie. Cette forme de critique est donc *naturelle* au sens philosophique, par opposition à une critique *culturelle*. Car la culture, par essence, est ce qui s'oppose à la nature.

Exactement. On cherche à évacuer tout conflit, à réconcilier la nature et la culture, et même à les superposer. L'œuvre accessible, c'est celle qui, au fond, exige le moins de culture, le moins de préalables. La critique de proximité ne cherche pas à situer les œuvres dans le cadre de filiations, de réseaux d'influences. Elle ne cherche pas à culturaliser notre lecture. Elle cherche à la naturaliser, à la rendre plus directe, plus soluble dans le déjà connu.

Que répondez-vous à ceux qui disent que les critiques, dans les médias généralistes, n'ont pas assez de temps pour pratiquer leur métier correctement ? Qu'ils doivent produire leurs articles dans la précipitation, sans pouvoir mûrir leurs lectures, et qu'ils n'ont pas suffisamment d'espace pour développer leur propos ?

Il est vrai qu'on observe une certaine précarité dans le milieu de la critique. Il existe aussi une difficulté propre à la critique littéraire. Un critique de cinéma peut visionner un film en une heure et demie, un critique de musique peut écouter un album en soixante minutes. Un livre bref peut se lire en deux ou trois heures, mais un livre plus volumineux demandera beaucoup plus de temps. Les œuvres littéraires sont plus exigeantes à cet égard. Sauf que je ne vois pas en quoi cela déterminerait le type de critères utilisés dans l'évaluation des œuvres. Avoir plus de temps pour rédiger un article ne change rien au choix même des critères qui fondent le jugement. Ce qui compte, avant toute chose, c'est l'œil du critique, la nature du regard qu'il porte sur l'objet.

Un critique peut donc avoir un jugement sûr et rapide.

Oui, rapide et qui s'exprime en peu de mots.

Eh bien, il nous reste à souhaiter que votre essai produira les effets escomptés. Il nous a d'ailleurs semblé que certains critiques avaient commencé à s'intéresser davantage au style. Peut-être que votre ouvrage y est pour quelque chose… ■