

## Les critiques savent-ils écrire ?

David Turgeon

---

Number 273, Fall 2020

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/94601ac>

[See table of contents](#)

---

Publisher(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (print)

1923-3213 (digital)

[Explore this journal](#)

---

Cite this article

Turgeon, D. (2020). Les critiques savent-ils écrire ? *Spirale*, (273), 6–9.

# LES CRITIQUES SAVENT-ILS ÉCRIRE ?

Qui critique la critique accepte de mettre le pied dans le plat (Genette parlait d'un exercice «*délicat, et en principe prohibé*»), alors autant braver frontalement le tabou : je ne sais pas si les critiques savent écrire. Je ne doute pas qu'ils savent lire. Mais écrire ?

Cette question m'oblige à une posture peu valorisante. C'est qu'il est arrivé que mes livres fussent le sujet du travail des critiques ; critiquer en retour ce travail me fera passer pour ingrat, frustré, orgueilleux, mauvais coucheur, et *cætera*.

Il y a d'ailleurs un motif tout à fait raisonnable à s'interdire de critiquer la critique : on ne se moque pas du fou du roi ; on ne dézingue pas le rare contre-pouvoir dont nous disposons ; et la critique est, entre autres choses, un contre-pouvoir capable de dire impunément, lorsque c'est nécessaire, que le roi est nu. J'aimerais donc qu'on imagine (mais je n'oblige personne à me croire) que j'écris ici non comme un romancier aigri (ce qu'il m'arrive d'être, ainsi qu'à chacun), mais comme quelqu'un que l'activité critique intéresse, et pour qui elle est digne d'être prise au sérieux. Quelqu'un à qui, au demeurant, il est arrivé autrefois de pratiquer ladite activité...

## CINQ PERSONNAGES DE CRITIQUE

La licence que je demande ici est d'autant plus justifiée, ce me semble, qu'il n'est pas vrai que la critique soit toujours une activité isolée de la création ; Paulhan le faisait autrefois remarquer : «*Observez [...] Valéry, Proust, Gide, Claudel, Joyce, Breton, Sartre, et les autres : une bonne moitié de leur œuvre se dépense à prouver qu'ils ont eu raison d'écrire l'autre moitié*<sup>1</sup>. » Or ces systèmes critiques ne valent sans doute, continue Paulhan, que pour l'analyse de l'œuvre à laquelle ils sont rattachés. D'un auteur à l'autre, tout est à refaire. Et c'est peut-être ici le premier point sur lequel il faut s'arrêter :

sur le caractère arbitraire de certaines grilles de lecture. Un critique pour qui le roman français du XIX<sup>e</sup> siècle représente l'apex de la littérature sera imperméable au style journaliste du XXI<sup>e</sup> ; tel autre qui, au contraire, ne jure que par la prose postmoderne (à fragmentation, comme certaines bombes) se gaussera de l'innocuité fleurie d'un retour au grand style ; tel autre encore qui n'a à l'œil que le *Great American Novel* trouvera bien faiblardes ces autofictions féminines (faiblardes car féminines, même si jamais ce ne sera dit comme ça) ; et ainsi de suite. Notons entre parenthèses que l'idéal épousé par ces confortables grilles de lecture est assez invariablement *viriliste*. D'un côté, la puissance de l'œuvre dressée bien haut ; de l'autre, l'œuvrette qui se tortille comme elle peut entre les mailles du filet. C'est peut-être une loi du genre. Mais ce n'est peut-être rien d'autre qu'un procédé commode : un poncif et une banalité.

Chaque critique a bien évidemment droit à ses préférences, qui constituent sa réserve fantasmagique, son horizon idéal ; mais ces préférences ne le dispensent pas de faire preuve d'ingéniosité lorsque l'œuvre paraît dépasser les capacités de ses outils. À terme, un critique qui ne sait voir chaque œuvre qu'à l'aune d'un étalon unique, employant semaine après semaine les mêmes tournures prévisibles, finit par ressembler à ces romanciers qui racontent toujours peu ou prou *la même histoire, de la même manière*.

On peut donc s'interroger sur la capacité d'émancipation du critique par rapport à ses grilles de lecture ; mais aussi, par ailleurs, sur l'attitude générale du critique vis-à-vis son propre travail : ce que le critique considère comme sa « mission ». Ces attitudes sont, chez Jean Paulhan, au nombre de cinq<sup>2</sup> – et représentent aussi, à leur manière, des clichés d'écriture. D'abord, ce critique qui «*ne cherche qu'à plier son âme à celle du créateur qu'il étudie*» : peu importe dans quelle direction

## QUELS CLICHÉS INCARNONS-NOUS QUAND NOUS FAISONS DE LA CRITIQUE? ET SURTOUT, SOMMES-NOUS CONSCIENTS D'INCARNER CES CLICHÉS – OU EN SOMMES-NOUS LES DUPES ?

va l'œuvre, il la défend, il y trouve inépuisablement son plaisir. Le deuxième est son jumeau inverse, qui « *ne croit pas que la littérature soit faite pour s'amuser* » : l'œuvre est valable en ce qu'elle dispense des leçons graves et douloureuses ; même l'ennui qu'on y prend est roboratif. Le troisième spécimen lui ressemble un peu, mais ses fins se veulent utilitaires : l'œuvre doit illustrer, voire prouver, une thèse qui n'a rien à voir avec la littérature : la nécessité de l'ordre ou de la révolution, par exemple, l'existence de Dieu ou son inexistence (c'est tout comme).

Le quatrième de ces messieurs (bien sûr que ce sont des messieurs), « critique savant », fait mine de s'intéresser à la littérature, mais lit en réalité tout autre chose : s'il est freudien, il déniche dans l'œuvre littéraire « *chagrins et plaisirs de la vie utérine, masturbations, amours incestueuses* » ; s'il est sociologue, il y trouve « *la ruse de classe, la machine à vapeur, la puissance des trusts* ». Ce dernier personnage – qui habite certes plutôt les couloirs de l'université que les pages littéraires du *Devoir* – est fort habile, et ses ouvrages ne manquent généralement pas d'intérêt ; le problème est que sa lecture des œuvres sera toujours orientée. Je ne peux ici m'empêcher de citer Michel Charles : « *On imagine mal une "méthode" psychanalytique qui, appliquée à l'aveugle [...], en viendrait à un réseau de significations non libidinales du texte étudié (mais arriverait, par exemple, à une formulation en termes de lutte des classes)*<sup>3</sup>. » Il n'y a pas plus monogame qu'un herméneute une fois qu'il a épousé sa grille.

Cette dissection faite, que reste-t-il au pauvre critique ? La sagesse lui commanderait d'abandonner ses lourds préceptes (ces préceptes qui disent que toute œuvre, en général, « doit » plaire, déplaire, démontrer, signifier, dévoiler, *et cætera*), et chercher plutôt *dans l'œuvre* ses principes propres, ce qu'elle essaie d'être – et alors voir si elle y parvient. C'est le cinquième

et dernier personnage dessiné par Paulhan, et celui-là n'est finalement pas plus avisé que les autres : chercher à juger si le « dessein » d'un écrivain a oui ou non été réalisé dans son œuvre revient à affirmer que « *Delly l'emporte sur Balzac, et Crébillon fils sur Rousseau* » (remplacez ici par les noms que vous voulez).

On pourrait rester longtemps avec Paulhan mais – ses lecteurs le savent – c'est un auteur qui remue beaucoup d'idées, mais ne donne jamais de réponses. On pourrait aussi se rassurer, dire que ce ne sont que caricatures. Mais le propre d'une caricature est que, pour peu qu'on ne soit pas complètement dépourvu d'humour, on finit par s'y reconnaître. Quels clichés incarnons-nous quand nous faisons de la critique ? Et surtout, sommes-nous conscients d'incarner ces clichés – ou en sommes-nous les dupes ?

Personne n'échappe aux clichés, constat banal qui appelle soit une réponse fataliste (ignorer le cliché au risque de se vautrer dedans sans faire exprès), soit une réponse terroriste (éviter le cliché à tout prix au risque de l'hermétisme ou de la sécheresse), soit encore – vous me voyez venir – une réponse rhétorique : le cliché est un outil, l'essentiel est d'apprendre à s'en servir. Les critiques sont d'ailleurs les premiers à reconnaître cet état de fait chez les autres, eux qui sont prompts à dénicher chez le romancier naïf le manque de maîtrise de ses procédés : c'est connu, le « mauvais » écrivain n'utilise pas les clichés, il est utilisé par eux.

Or ce type de jugement peut tout aussi bien s'appliquer à la prose critique.

## LA CRITIQUE COMME PROSE

C'est que la critique, malgré toutes ses volontés de surplomb, reste un texte comme les autres, susceptible d'être analysé ou jugé comme tel. Là est encore le parti pris de Florian Pennanech dans un ouvrage récent, *Poétique de la critique littéraire*, dont le but avoué est « *de faire une typologie des opérations par lesquelles un texte en commente un autre, de montrer par quels procédés un commentaire critique s'écrit à partir d'un autre, ou plus exactement en invente un autre à partir duquel il affirme s'écrire*<sup>4</sup> ». En soi, cette typologie ne suppose aucun jugement : elle ne vise qu'à décrire des procédés d'écriture. Donner un nom à ces procédés revient à les faire exister, à faire entendre qu'en dépit de leur apparente évidence ils ne tombent pas du ciel.

L'intérêt de la typologie de Pennanech est qu'elle traite la critique comme un genre à part entière, disposant de ses propres opérations qui ne sont pas celles du roman ou de la poésie. Une critique n'a pas à être ce qu'il n'est pas : sa première activité n'est donc pas de raconter une histoire ou de générer une image, mais, dit Pennanech, de *prédiquer* : d'affirmer quelque chose à propos d'un sujet. La prédication est l'opération la plus simple du critique, qui relève *grosso modo* de l'octroi d'une caractéristique (normalement à l'aide du verbe être) à l'objet critiqué. Dire d'un livre qu'il est un roman (ou qu'il n'est pas un roman) est une prédication ; dire du livre qu'il est un ratage ou un chef-d'œuvre l'est également ; lui décerner, en fin de course, trois étoiles et demie est aussi une opération prédictive. On comprend par ces exemples que les prédictions ne sont pas déjà *dans* l'objet critiqué, ainsi que le laisse presque toujours entendre la voix critique ; c'est le texte critique qui les instaure.

Une deuxième opération, déjà plus complexe, est la *référation*, par laquelle le critique construit quelque chose comme un contexte d'existence du texte. Cette opération est employée chaque fois que le critique parle de l'auteur ou de l'éditeur d'un texte, ce qui revient à dire qu'il construit (le critique ne fait, pour Pennanech, que construire – voilà une bonne nouvelle) des figures d'auteur ou d'éditeur : l'auteur est prolifique, ou alors

il est trop rare ; il fait partie d'une école ou d'un mouvement, ou alors il est seul en son genre ; son éditeur est prestigieux, ou alors il publie n'importe quoi ; son roman est le fruit d'un long mûrissement, ou alors il est issu d'une seule pièce. La référation crée ainsi de petits récits qui racontent de quelle manière l'objet critiqué en est venu à exister dans l'univers du critique. Aucun de ces récits n'est déjà dans l'œuvre ; ici encore, c'est le texte critique qui les engendre.

Les trois opérations suivantes sont plus complexes à isoler car les unes vont rarement sans les autres. La *partition* consiste à construire une structure qu'on prétendra inhérente à l'objet critiqué : c'est ainsi qu'on présentera telle trame de roman comme « linéaire », « fragmentée », « elliptique » ; on dira encore qu'il manque quelque chose au texte, ou que quelque chose (parfois le texte en entier) est en trop. Par l'*aspectualisation*, c'est une facette (un *aspect*) quelconque du texte – forme, contenu, ou autre chose – qui est mise en valeur par le critique. « C'est un roman de personnages » ; « c'est un poème qui colle au réel ». On dira encore de tel passage (et ici, c'est à la fois d'aspectualisation et de partition qu'il est question) qu'il est « significatif », qu'il contient « la clef » du texte. Enfin, la *substitution* consiste à récrire, d'une manière ou d'une autre, le texte : dire ce qu'il n'est pas ou ce qu'il aurait dû être ; imaginer ce qu'un autre auteur en aurait fait ; supputer ce qui lui manque ; déterminer où l'éditeur aurait dû couper. Toutes ces opérations vont, je l'ai dit, le plus souvent de pair, c'est pourquoi Pennanech termine son recensement en évoquant, de façon plus générale, la *combinaison* en tant que dernière opération critique, qui les contient toutes.

En elle-même, cette typologie ne fait que nommer des procédés, et ne dit rien de la qualité de telle écriture critique. Mais, parce qu'elle fait de la critique la matière d'une poétique, elle invite à la lire de manière... critique. Pennanech analyse ainsi les travaux de Georges Poulet en soulignant à quel point ceux-ci tendent à recourir, quel qu'en soit l'objet, aux mêmes procédés récurrents : dans les textes de Poulet, « *les objets sont interchangeables, les procédés métatextuels surdéterminant les résultats de l'enquête*<sup>5</sup> ». Il y a une « recette Poulet » (désolé)

qui donne lieu à une certaine prévisibilité de l'écriture. À l'inverse, le lecteur de Pennanech ne pourra s'empêcher de remarquer la présence, dans quasiment tous les chapitres de son ouvrage, de Jean-Pierre Richard, qui se voit implicitement dépeint comme un maître rompu à toutes les opérations rhétoriques. De l'auteur de *L'espace proustien* (Poulet) à celui de *Proust et le monde sensible* (Richard), l'écriture critique ne prend pas du tout les mêmes chemins – et certains de ces chemins sont moins « attendus » que d'autres.

Plus généralement, l'ouvrage de Pennanech a ceci de salutaire qu'il nous aide à reconnaître, chez les critiques que l'on aime lire (et sans égard aux opinions qu'ils professent), l'ingéniosité – et même parfois l'élégance – dont ils font preuve dans le maniement de leurs opérations critiques. Et inversement, on ne peut s'empêcher, à la lecture de certains de leurs collègues moins doués, de constater le ressassement, semaine après semaine, de quelques procédés simples – prédication, référentiation, une touche de substitution. Dans cette distinction se tient l'essentiel de ce que j'entends par « savoir écrire » : non nécessairement la possession virtuose de toute la gamme des procédés critiques, mais enfin certainement pas leur recyclage prévisible et paresseux. Quelque chose, donc, comme une liberté et une aisance dans l'usage de ses outils.

Bien sûr, un critique aurait beau jeu de m'opposer *in fine* qu'il ne fait pas, quant à lui, « usage » de « procédés » ou d'« opérations ». Le critique, c'est bien connu, ne fait qu'*écrire ce qu'il pense*, sans recourir à la moindre rhétorique (bouh ! le vilain mot). Or cette objection ne ferait que révéler une dernière duperie, celle-là presque tragique, qui voudrait que l'écriture critique réponde à un modèle socratique (recherche de la vérité) plutôt qu'à un modèle rhétorique (exercice de persuasion).

De maïeuticien, le critique tomberait donc au niveau de sophiste. Serait-ce un déclassement ? Le poète aussi aime faire croire qu'il n'est qu'un canal par lequel la vérité brute est inexplicablement accouchée sous forme de mots ; mais chacun sait qu'il est, comme tout écrivain, une « personne du métier ». L'ouvrage du critique n'est ni plus ni moins mystérieux que celui du poète ; et la critique « bien écrite », s'il faut le dire ainsi, est simplement une critique *juste* – dans le double sens de *justice* et de *justesse* –, bref une critique qui sait qu'elle est une critique. Constat à la fois simple et compliqué, qu'on pourrait généraliser à toutes les proses, critiques ou non : « savoir écrire » ne signifie au fond rien d'autre que savoir que l'on écrit.

1 – Jean Paulhan, *Petite préface à toute critique*, Paris, Minuit, 1951, p. 13.

2 – *Ibid.*, p. 16-19.

3 – Michel Charles, *Introduction à l'étude des textes*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1995, p. 46.

4 – Florian Pennanech, *Poétique de la critique littéraire*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2019, p. 14.

5 – *Ibid.*, p. 238.