Figures du critique-écrivain (XIXe-XXIe siècles). Sous la direction d'ELINA ABSALYAMOVA, LAURENCE VAN NUIJS et VALÉRIE STIÉNON. Rennes, PUR, « Interférences », 2019. Un vol. de 329 p.

Si le terme *critique*, par son étymologie, renvoie à un geste clarificateur de séparation et de classement, cerner les contours du critique – journaliste, universitaire, vulgarisateur, polémiste, essayiste, théoricien… – est loin d'être évident. La tâche s'avère encore plus complexe lorsqu'on se penche sur le statut et les pratiques des critiques-écrivains, figures hybrides rendant souvent inopérante la partition entre discours et métadiscours. Où classer les écrits métatechniques de Ponge, la critique laboratoire de Barthes, les fictions métacritiques de Bayard ou encore les explications de textes insérées dans les autofictions de Doubrovsky ? C'est à ces interactions entre théorie et création et à la démultiplication de la figure auctoriale qu'elles engendrent que s'attache l'ouvrage collectif dirigé par Elina Absalyamova, Laurence van Nuijs et Valérie Stiénon. L'empan chronologique choisi (XIXe-XXIe siècles) permet de retracer l'évolution des relations entre le critique et l'écrivain, ces deux « rivaux mimétiques » (Philippe Chardin et Marjorie Rousseau, *L'Écrivain et son critique*, 2014), du XIXe siècle, moment de consécration et d'autonomisation de la critique, à nos jours. Les études réunies dans le volume sont très majoritairement monographiques – quatorze sur dix-huit –, sans doute parce qu'il existe une infinité de manières de concevoir et d'investir le statut de critique-écrivain, en fonction des lieux, des époques, des supports de diffusion et bien entendu des trajectoires des auteurs dans le champ littéraire. L'approche diachronique, souvent privilégiée dans les contributions, se révèle indispensable pour voir comment, au sein d'un même parcours, le partage entre discours et métadiscours est amené à évoluer.

Intitulée « Modèles et contre-modèles du critique-écrivain », la première section du volume nous rappelle combien *le* et *la* critique sont avant tout affaire de discours et de représentations, souvent réversibles et contradictoires. Brigitte Diaz, qui brosse un panorama des images associées au critique tout au long du XIXe siècle – images produites à la fois par l'opinion, les écrivains et les critiques eux-mêmes –, montre que coexistent à la même époque deux visions antithétiques de la critique, « sainte » ou « prostituée ». Discipline noble, ambitieuse et désintéressée *versus* pratique opportuniste, calomnieuse et parasitaire : cette opposition manichéenne, qui traverse tout le siècle, éclaire sensiblement la « guerre fratricide » que se livrent les critiques-écrivains et les écrivains-critiques. La figure du critique arbitraire, corrompu et inféodé aux puissances médiatiques (la presse, les éditeurs) sert de repoussoir à nombre d'écrivains comme Stendhal, Flaubert ou Sand, désireux de créer une autre critique, littéraire et créative, avec de nouveaux supports de diffusion, plus indépendants. Ces tensions, souvent fructueuses, entre critique et littérature, se retrouvent parfois au sein d'une même trajectoire, à en juger par le parcours de Sainte-Beuve, inventeur de la critique, qui fait l'objet de trois études monographiques dans l'ouvrage. C'est comme un « ratage fécond » que Jean-Pierre Bertrand présente l'expérience avortée d'écrivain de Sainte-Beuve. Paradoxalement, c'est cet échec littéraire qui lui a permis non seulement de (re)naître comme critique mais aussi de donner une véritable légitimité à cette discipline, en la faisant entrer dans la sphère littéraire.

La reconnaissance de la valeur de la critique passe effectivement par sa littérarisation, laquelle implique pour les écrivains-critiques de se démarquer à la fois de la critique journalistique et de la critique universitaire. Par exemple, la posture chevaleresque qu'adopte Barbey d'Aurevilly le conduit, assez logiquement, à renvoyer dos à dos la critique universitaire, pédante et académique, et la critique journalistique, conformiste et frivole. Pierre Glaudes énumère les traits distinctifs du « chouan littéraire » auquel s'identifie l'aristocrate : goût pour les paradoxes, rejet de la tiédeur bourgeoise au profit de l'irrévérence, défense des valeurs inspirées de la morale chrétienne et art de la conversation, « une conversation d'homme d'esprit et de moraliste ». Quand elle ne s'adosse pas aux repoussoirs commodes que constituent la

critique professorale et la critique publiciste, la définition du critique-écrivain se construit à travers des figures modèles. En témoigne le portrait élogieux de Félix Fénéon, « découvreur hétéroclite » d'écrivains et d'artistes, que Jean Paulhan fait paraître dans *Confluence* en 1943. Plus qu'une hagiographie, le texte de l'auteur des *Fleurs de Tarbes* est à lire comme un manifeste pour une critique créative, curieuse, attentive à son époque et refusant l'expertise cloisonnée. L'étude qui clôt la première section de l'ouvrage porte sur le cas singulier de Maurice Blanchot qui, tout en condamnant lui aussi le journalisme et l'université, brouille les frontières entre lecteur, auteur et critique. Aux antipodes des formes institutionnalisées de critique, qui ajoutent du commentaire à du texte, le critique, pour Blanchot, n'est pas un lecteur spécialisé mais un « auteur à rebours », qui, sans disparaître totalement, accepte de s'effacer pour « laisser parler la profondeur de l'œuvre ».

La deuxième section traite plus précisément de « l'institution de la critique », qui devient au XIXe siècle un rouage essentiel dans le processus de consécration ou de disqualification des œuvres littéraires. José-Luis Diaz revient sur les transformations du champ littéraire qui ont contribué à faire émerger la figure du critique-écrivain à partir de 1830. Les dispositifs éditoriaux et l'essor de la presse périodique s'accompagnent d'une diversification des professions, des supports et des rubriques, allant des causeries aux portraits, en passant par les dialogues, les biographies et les physionomies littéraires. Mais parce que l'instance suprême de légitimation reste la littérature, les écrivains tentés par la critique vont puiser dans l'imaginaire de la poésie pour promouvoir une critique créative, démarche significative du « tournant artiste » (Bernard Vouilloux) que prend la littérature dans la seconde moitié du XIXe siècle. « Déportée vers la poésie », la critique conquiert ses lettres de noblesse et cesse d'être une activité ancillaire, même si les écrivains qui la pratiquent – Musset, Hugo, Gautier… – ne se privent pas de la déprécier et de blâmer son caractère superficiel et vénal.

En va-t-il de même du côté des femmes écrivains-critiques ? Les quatre itinéraires hybrides (Daniel Stern, Thérèse Bentzon, George Sand, Amélie Bosquet) que sélectionne Laetitia Hanin font ressortir certaines spécificités de la critique au féminin. L'énonciation masculine, l'attention portée à une littérature de l'ailleurs et à des écrivains méconnus ou encore la projection dans des figures de médiatrices ou de traductrices illustrent la légitimité problématique de la femme dans le champ critique au XIXe siècle. Comment ne pas voir dans la solidarité affichée d'Amélie Bosquet à l'égard d'écrivains inconnus un écho à sa propre situation d'autrice « provinciale sans voix » ? La perspective diachronique choisie pour retracer ces quatre parcours de femmes critiques-écrivains montre à quel point les orientations et les postures critiques des autrices sont tributaires de leur carrière littéraire. Par exemple, l'émancipation progressive du critique Daniel Stern, pseudonyme de la romancière et essayiste Marie d'Agoult, s'éclaire à l'aune de la reconnaissance de l'autrice dans le champ littéraire à partir de 1840. L'interdépendance entre littérature et critique ressort tout particulièrement dans l'étude que Stéphanie Bernier consacre à la collection de recueils critiques « Les Jugements », qui, dans le milieu canadien-français des années trente, a largement contribué à l'édification d'une littérature nationale. La forme recueil donne lieu à une « superposition des instances policières » : l'éditeur Albert Lévesque, police de la police littéraire, sélectionne les manuscrits des critiques qui, en accédant au statut de critique-écrivain, pourront exercer leur fonction de législateur littéraire. Le critique-écrivain qui figure sur le catalogue des « Jugements », collection portée sur la métacritique, pourra ainsi voir son œuvre d'écrivain et/ou de critique commentée, dédoublement qui vient encore complexifier le statut de cette figure hybride du monde des lettres.

Même quand l'œuvre du critique-écrivain s'affirme *contre* les logiques institutionnelles, force est de constater qu'elle se construit au sein même de ces institutions. C'est le paradoxe que soulève Charles Coustille à propos de Péguy. Par un geste « anti » qui lui est familier, ce *mécontemporain*, qui se démarque de la presse et de l'université – milieux qu'il a très souvent

côtoyés en tant que journaliste et thésard – se ménage par ce mouvement même de rejet un espace de création pour faire œuvre. La séparation entre activités journalistiques, universitaires et littéraires se révèle d'ailleurs peu pertinente chez Péguy, dont la postérité a retenu essentiellement le statut d'*écrivain*. Cette question de la réception se voit aussi abordée par Juliette Drigny à propos de Julia Kristeva, dont l'image caricaturale de froide théoricienne occulte le retour progressif du sujet dans sa production. La période allant de 1965 à 1982 permet de montrer ce « cheminement de la théorie à la littérature », au cours duquel la figure auctoriale du critique-écrivain exerce une attraction de plus en plus forte sur l'autrice, qui recourt par exemple à la dramatisation dans ses essais.

Amorcée dans les deux premières parties de l'ouvrage, avec les exhortations et les pointes satiriques de Barbey, les dialogues fictifs de Sand ou le ressassement de Péguy, la « Poétique du métadiscours » est examinée plus spécifiquement dans la troisième section. Anthony Glinoer procède par exemple à l'examen des notices nécrologiques consacrées à Gustave Planche, critique à la *Revue des Deux Mondes*. Parce qu'il s'agit d'une forme très codifiée « où les réserves et les critiques doivent être voilées, sinon évitées », ces notices nécrologiques tranchent avec les jugements formulés en privé par ses contemporains, blâmant l'intransigeance et le dogmatisme du « père Planche ». Geste fonctionnel mais aussi poétique, la critique ne se contente pas de mobiliser un ensemble de procédés rhétoriques, elle investit des genres et des supports. Dans un recueil hétérogène comme *Aux Fontaines du désir* (1927), où Montherlant mêle impressions de voyage, réflexions philosophiques et hommages littéraires à Barrès et à Rolland, les textes critiques de l'auteur, volontiers subjectivistes et désinvoltes, sont réorientés dans une perspective autobiographique. L'analyse de Jean-François Domenget, pointant les effets de lecture induits par la forme recueil, gagnerait d'ailleurs à être confrontée à l'étude, déjà mentionnée, de Stéphanie Bernier sur les recueils des « Jugements ». Dans le cas du recueil monographique de Montherlant, « concerté dans ses moindres détails », la sélection et l'agencement de textes critiques antérieurs visent à parfaire l'autoportrait d'un homme de tradition soucieux d'imposer sa marque de fabrique ; dans le cas de la collection franco-canadienne, les choix éditoriaux qui président à la composition des recueils polyphoniques sont propices à une lecture métacritique, confrontant les approches au sein d'un même volume.

Si le critique-écrivain évalue et commente la production de ses pairs, il se retrouve parfois à gloser son propre travail. Les écrits métatechniques de Ponge offrent un cas intéressant d'autocommentaire chez un écrivain qui refuse de séparer ses « moments lyriques » et ses « moments critiques ». Le corpus sélectionné par Laurent Demoulin fait apparaître une propension à la contradiction, totalement assumée par l'auteur du *Parti pris des choses*, oscillant entre orgueil et modestie, revendication d'originalité et attirance pour la banalité. Les contradictions pongiennes, qui ont pu décrédibiliser l'auteur ou au contraire conduire ses défenseurs à tenter de les résoudre, sont pour Laurent Demoulin le principe dynamique sur lequel repose l'œuvre, rétive à toute forme de dogmatisme.

Le refus de cloisonner texte et métatexte s'exprime chez Serge Doubrovsky non par la contradiction mais par la pratique et la théorisation de l'autofiction, genre spéculaire et fragmentaire sur lequel s'ouvre la quatrième et dernière section de l'ouvrage. Les quatre autofictions sur lesquelles s'appuie Yan Hamel mettent en évidence les échanges, souvent vertigineux, entre critique, écriture et carrière universitaire chez un auteur qui refuse d'être « fiché ». La trajectoire de Serge Doubrovsky est marquée par une inversion des rapports de légitimation entre les textes critiques et l'écriture autofictionnelle, initiée en 1977 avec *Fils*. Si l'auteur envisage au départ de mettre à profit sa notoriété de critique pour faire reconnaître sa production littéraire, celle-ci s'autonomise progressivement des écrits théoriques antérieurs pour devenir un levier de consécration pour le critique et l'universitaire. Cette inversion n'est-elle pas la preuve qu'en France le prestige de l'écrivain reste bien supérieur à celui du critique ?

À l'instar de Serge Doubrovsky, Pierre Forest établit un lien de continuité entre sa pratique autofictionnelle et ses écrits théoriques, si ce n'est que dans son cas, c'est l'expérience du deuil qui cause l'irruption soudaine de la littérature, et plus précisément de l'écriture du moi, dans son parcours d'universitaire. L'écrivain convoque la métaphore du tressage pour traduire l'intrication de ces deux pratiques, intrication ayant un impact direct sur son activité de critique, qui prend un virage clairement littéraire.

L'intégration du je et du réel dans la critique de Philippe Forest est un point de contact avec la démarche de Perec, qui, au début des années 60, dans ses « ébauches d'élaborations théoriques » (Claude Burgelin), défend une conception *réaliste* de la littérature. La saisie perecquienne du réel, note Tonia Raus, passe à la fois par l'autobiographie et par l'intertextualité, plus exactement le « réalisme citationnel », inscrivant l'auteur dans une filiation. Si la fiction prend nettement le pas sur la théorie dans le parcours de ce « penseur-artisan », la réflexivité est toujours intégrée au processus de création. Dans des proportions inverses, la critique inventive et ludique de Pierre Bayard brouille elle aussi les frontières entre théorie littéraire et fiction. Reprenant la structure de l'enquête policière, l'auteur de *Qui a tué Roger Ackroyd ?* et de *L'Affaire du chien des Baskerville* est un « critique-récrivain » – formule heureuse de Jacques Dubois – qui rectifie les classiques, corrige nos habitudes de lecture et bouscule nos commentaires formatés. Les démonstrations à la fois humoristiques et rigoureuses de Pierre Bayard, qui est « d'abord un critique – de l'espèce professeur de littérature », ne sont-elles pas aussi une habile ruse pédagogique pour aborder avec son lecteur des questions de méthode d'analyse littéraire ? Le cas de Pierre Bayard comme ceux de Serge Doubrovsky, de Péguy ou de Sainte-Beuve montre d'ailleurs que le statut bifide du *critique-écrivain* annoncé dans le titre de l'ouvrage d'Elina Absalyamova, de Laurence van Nuijs et de Valérie Stiénon est en réalité très souvent un statut trifide d'écrivain, de critique et d'enseignant.

MARIE SOREL