

CERNER LES FIGURES DU CRITIQUE-ÉCRIVAIN : QUELQUES RÉFLEXIONS TRANSVERSALES

Elina ABSALYAMOVA, Laurence VAN NUIJS et Valérie STIÉNON

« Autrefois séparés par le mythe usé du “superbe créateur et de l’humble serviteur, tous deux nécessaires, chacun à leur place, etc.”, l’écrivain et le critique se rejoignent dans la même condition difficile, face au même objet : le langage¹. »

Du XIX^e siècle à nos jours, la combinaison chez de nombreux auteurs de l’écriture de création et d’une pratique de critique littéraire est un phénomène bien connu mais peu examiné en tant que tel. Pour reprendre la tripartition de la critique inspirée d’Albert Thibaudet, cela vaut tout autant pour des auteurs s’étant orientés vers la critique journalistique, que pour ceux qui ont investi la critique d’auteur ou pratiqué la critique savante et la théorie. À ces pratiques mêlées correspondent des statuts hybrides, variés et mouvants. Que l’on pense aux figures de Sainte-Beuve, Jean-Paul Sartre, Roland Barthes, François Nourissier ou encore Julia Kristeva : leurs œuvres signalent toutes une partition plus ou moins explicite entre une production majeure ou principale et une œuvre « résiduelle », partage qui ne recoupe pas nécessairement la distinction entre création et méta-discours. C’est de ce constat qu’est issu le présent volume, à la suite du colloque international « Figures du critique-écrivain : formes et pratiques du discours méta-littéraire » organisé au Palais des académies de Bruxelles les 11, 12 et 13 juin 2014.

1. Roland BARTHES, *Critique et vérité*, in *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Éditions du Seuil, 2002, p. 782.

Les contours de la critique

Les manières qu'ont les auteurs de concevoir leur rapport à la critique et à la création sont multiples et susceptibles d'être négociées, confirmées voire inversées au cours de l'élaboration d'une œuvre. La question engage également leurs réceptions successives : pourquoi la postérité a-t-elle retenu comme critiques des auteurs qui ont par ailleurs investi ou approché une production spécifiquement littéraire ? À l'inverse, pourquoi certains auteurs sont-ils perçus comme des écrivains en dépit de leur abondante production critique ? Les classements par l'histoire interagissent avec des catégories intériorisées qui fonctionnent comme modèles ou anti-modèles, de la critique prostituée, fustigée de Balzac à Paul Morand, à la critique comme laboratoire chez Michel Butor, ou encore de la critique « professorale », reprochée à Sartre par les Hussards, à la critique « décalée » d'un Pierre Bayard. Au vu de la diversité des rapports revendiqués, perçus et imaginés entre la critique et la création, nous avons fait le choix de désigner notre objet par une expression volontairement englobante et générale, celle des *figures* du critique-écrivain, où « figures » peut s'entendre au triple sens identitaire, postural et rhétorique, et le couple « critique-écrivain » se retourner à maintes reprises en « écrivain-critique ».

Récemment, un grand nombre d'études ont été dédiées à la critique littéraire sous ses différentes formes, particulièrement lorsqu'elle est pratiquée par les écrivains². Ces travaux mettent en évidence la manière dont les écrivains ont eux-mêmes énoncé les règles et les critères d'évaluation des œuvres, ou se sont employés à construire une histoire distincte de l'histoire littéraire savante et institutionnelle. Ces formes de critique, qui revendiquent leur partialité, se sont volontiers pensées comme des alternatives³ à une critique perçue comme froide et normative, celle des journalistes ou des universitaires. Plusieurs études se centrent sur les fonctions, l'avenir ou encore la « crise » de la critique⁴. D'autres ont considéré des genres

2. Voir Lise GAUVIN (dir.), « Les écrivains-critiques : des agents doubles », *Études françaises*, vol. 33, n° 1, 1997 ; Philippe BAUDORRE et Caroline CASSEVILLE (dir.), « Les grands écrivains critiques littéraires : Mauriac et les autres », *Les Nouveaux Cahiers François Mauriac*, n° 17, 2009 ; Marie-Paule BERRANGER (dir.), « L'écrivain critique », *Revue des sciences humaines*, n° 306, 2012 ; Vincent DEBAENE, Jean-Louis JEANNELLE, Marielle MACÉ et Michel MURAT (dir.), *L'Histoire littéraire des écrivains*, Paris, PUPS, coll. « Lettres françaises », 2013.

3. Bruno CURATOLO (dir.), *Les Écrivains auteurs de l'histoire littéraire*, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, 2007 ; Bruno CURATOLO (dir.), *Les écrivains théoriciens de la littérature (1920-1945)*, Fabula, colloques en ligne, mai 2013, [<http://www.fabula.org/colloques/sommaire1811.php>], page consultée le 21 septembre 2018.

4. Voir par exemple Frances FORTIER (dir.), « La critique littéraire », *Études littéraires*, vol. 30, n° 3, 1998, [<http://www.erudit.org/revue/etudlitt/1998/v30/n3/>], page consultée le

et des pratiques spécifiques à des idéologies et à des supports investis, ou à des périodes restreintes⁵. D'autres travaux encore portent sur les rapports tendus que les écrivains entretiennent avec la critique, cette dernière semblant évoluer d'une fonction déplorable au XIX^e siècle à une discipline dont on regrette la disparition au début du XXI^e siècle⁶. Enfin, la tendance à réinscrire la littérature dans un continuum de pratiques invite à complexifier la figure de l'écrivain, dont tous les textes ne sont pas nécessairement considérés comme « littéraires » et qui peut exercer une autre profession parallèlement à l'écriture⁷.

L'examen des nombreuses manières dont se sont négociés pendant plus de deux siècles les rapports entre critique et création présuppose un détour par cette autre question : qu'est-ce que la critique littéraire ? Si l'étymologie *krinein* ramène au sens premier du terme, à savoir l'action de séparer ou de discerner, plusieurs sens spécifiques se greffent sur cette acception de la critique conçue comme un art de la nuance ou une « capacité d'éclairer le réel par des distinctions toujours nouvelles⁸ » : le jugement, l'explication, la compréhension ou encore le commentaire. À cet égard, la lexicologie est révélatrice de la fonction que l'on prête à la critique, volontiers désignée par des termes aux connotations prédéterminées, opposant par exemple l'inventeur à l'appréciateur, ou le professionnel à l'amateur. Pourtant, à y regarder de près, le critique est souvent non pas tant celui qui a pour fonction de juger de manière avisée, que celui dont on conteste la revendication au jugement : en d'autres termes, il devrait endosser ce rôle, mais n'a comme rôle

21 septembre 2018 ; Sébastien LAURENT (dir.), « Puissance et impuissance de la critique », *Mil neuf cent. Revue d'histoire intellectuelle*, n° 26, 2008 ; « Critiques de la critique », *Les Temps Modernes*, n° 672, 2013/1.

5. Voir notamment « La critique de droite », *RHLF*, n° 3, 2005 ; Bruno CURATOLO, Jacques POIRIER, Patrice ALLAIN et Yves THOMAS (dir.), *La Chronique littéraire, 1920-1970*, Dijon, EUD, 2006 ; Bruno CURATOLO et Alain SCHAFFNER (dir.), *La Chronique journalistique des écrivains (1880-2000)*, Dijon, EUD, 2010.
6. Voir Julie ANSELMINI et Brigitte DIAZ (dir.), « L'anti-critique des écrivains au XIX^e siècle », *Elseneur*, n° 28, 2013 ; Philippe CHARDIN et Marjorie ROUSSEAU (dir.), *L'Écrivain et son critique : une fratrie problématique*, Paris, Éditions Kimé, coll. « Détours littéraires », 2014.
7. Voir « L'écrivain journaliste », *Littératures contemporaines*, n° 6, Paris, Klincksieck, 1998 ; Lise DUMASY (dir.), *La querelle du roman-feuilleton : littérature, presse et politique, un débat précurseur (1836-1848)*, Grenoble, ELLUG, 1990 ; Marie-Françoise MELMOUX-MONTAUBIN, *L'écrivain-journaliste au XIX^e siècle : un mutant des Lettres*, Saint-Étienne, Éditions des Cahiers intempéstifs, n° 6, 2003 ; Bernard LAHIRE, *La condition littéraire. La double vie des écrivains*, Paris, La Découverte, 2006 ; Guillaume PINSON et Maxime PRÉVOST (dir.), « Penser la littérature par la presse », *Études littéraires*, vol. 40, n° 3, 2009.
8. Voir Laurent JENNY, « État critique », *Les Temps Modernes*, n° 672 : « Critiques de la critique », 2013, p. 61-70.

effectif que celui de susciter l'opposition à sa fonction. L'enjeu est alors de se poser comme juge sans en avoir l'image ou de se ménager des formes hybrides de voix autorisées.

Compliquant davantage le devoir de définition, les dictionnaires séparent habituellement la critique littéraire des autres types de critique (critique théâtrale ou dramatique, critique musicale, critique d'art, critiques philosophique, sociale, historique, philologique)⁹. Cette ramification affaiblit le lien de parenté entre tous ces phénomènes et dissipe l'unité de l'acte critique. Pourtant, la séparation n'est pas aisée à effectuer. Pour ne considérer qu'un exemple, rappelons qu'au XIX^e siècle le terme *littérature* référait aussi au théâtre, pourtant principalement caractérisé par le recours à la scène¹⁰, ce qui a conduit à associer diversement les écrits sur le théâtre, entendu comme spectacle ou performance autant que comme œuvre écrite en vers ou en prose, à la critique littéraire. Dans la variété des types de critique selon leur domaine d'expertise, il convient de relever une distinction cruciale relative aux critères de jugement employés dans chacun de ces domaines : tandis que la philosophie et la science mesurent les modèles et les représentations à l'aune de la vérité, la sphère sociale tend à se rapporter aux valeurs d'équité, de justice, de stabilité et de fonctionnalité, selon des conceptions très variables que partagent plus ou moins les analystes ; enfin, la critique artistique devrait représenter, en référence à la critique philosophique et sociale, l'application des critères du Beau, élaborés par l'esthétique, aux œuvres d'art et aux œuvres littéraires concrètes. C'est du moins ainsi que le classicisme concevait les tâches de la critique. Mais la pratique montre que la critique artistique en général et la critique littéraire en particulier n'envisagent pas toujours les œuvres d'un point de vue exclusivement esthétique et que l'éventail des approches développées au cours de l'histoire est bien plus large, englobant notamment les critères de la critique philosophique et sociale. La spécificité de la critique littéraire est éminemment tributaire de son objet, dont les contours eux-mêmes mouvants¹¹ et l'essence particulière (celle du « fait

9. Hendrik VAN GORP *et al.*, *Dictionnaire des termes littéraires*, Paris, Honoré Champion, 2005 ; Béatrice DIDIER (dir.), *Dictionnaire universel des littératures*, Paris, PUF, 1994 ; Paul ARON, Denis SAINT-JACQUES et Alain VIALA (dir.), *Le Dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF, 2002, en remontant jusqu'à Émile LITTRÉ, *Dictionnaire de la langue française*, Paris, Hachette, 1876.

10. Alain VAILLANT, *L'Histoire littéraire*, Paris, Armand Colin, coll. « U Série Lettres », 2010, p. 114.

11. Tandis que le chercheur américain Adrian Marino soutient la thèse du développement et de la transformation ininterrompus de la notion de la littérature depuis l'Antiquité (Adrian MARINO, *The Biography of « The Idea of Literature » from Antiquity to the Baroque*, Albany [NY], State University of New York Press, 1996), l'opinion que la critique littéraire s'est cristallisée vers la fin du XVIII^e et le début du XIX^e siècle, en parallèle avec le nouveau sens du mot « littérature », est plus répandue. Voir Raphaël MOLHO, *La Critique littéraire en France au XIX^e siècle*, Paris,

littéraire¹² ») apportent davantage d'interrogations que de précisions. La critique littéraire est donc née à la frontière de l'art et du savoir, de la littérature et de la science¹³, frontière encore instable au XIX^e siècle et qui n'a cessé d'évoluer tout au long du XX^e siècle¹⁴. Le profil du critique-écrivain est à la fois produit et acteur de ce processus de réajustements long d'au moins deux cents ans.

La définition de la critique peut aussi être précisée au regard d'une distinction entre topologie et ontologie¹⁵ : se définit-elle par un lieu propre (en deçà ou au-delà de la littérature, mais aussi de l'éthique, de l'histoire, de la science, etc.) ou par une essence (un mieux ou un moins bien que la littérature ou l'un des domaines de pratiques évoqués) ? Il semble que les deux critères doivent être croisés. D'une part, la critique a un (et même *des*) lieu(x), non seulement matériels (genres, supports) mais aussi symboliques (une place dans un champ, un faisceau de possibles énonciatifs et des ressources mythographiques). D'autre part, elle repose sur une réalité spécifique et repérable : il existe des pratiques et des interactions, qui laissent des traces discursives, textuelles et humaines touchant à l'identité et à la sociabilité. Mais cette réalité semble exister en creux, davantage à travers les réactions et les positionnements qu'elle suscite que selon des modalités tangibles, tant elle est loin d'être uniforme et homogène et tant, aussi, elle se nourrit d'implicite et de dimension symbolique. Il importe donc d'être attentif aux points de vue selon lesquels on choisit de l'interroger. Dans cette perspective, on peut dégager au moins quatre acceptions de la critique, selon qu'on la considère comme profession, instance, discours ou fonction. La critique comme *profession* est liée à une rémunération et à une pratique sociale instituée, repérable comme telle. Or, l'exercice « professionnel » de la critique n'interdit ni n'impose la pratique du journalisme, l'enseignement des lettres ou encore l'écriture créative, et les auteurs se révèlent souvent polygraphes. La critique comme *instance*

Buchet/Chastel, coll. « Le Vrai Savoir », 1963, p. 10 ; Robert ESCARPIT, *Le Littéraire et le Social*, Paris, Flammarion, coll. « Science », 1970, p. 259-272 ; Hendrik VAN GORP *et al.*, *op. cit.*, p. 280 ; Jérôme ROGER, *La Critique littéraire*, Paris, Nathan, coll. « 128 littérature », 2001, p. 25.

12. Iouri TYNIANOV, *Formalisme et histoire littéraire*, Lausanne, L'Âge de l'Homme, coll. « Slavica », 1991, p. 212-231.
13. Thomas C. POLLOCK, *The Nature of Literature: Its Relation to Science, Language, and Human Experience*, Princeton (NJ), Princeton University Press, 1942 ; Tzvetan TODOROV, *Théories du symbole*, Paris, Éditions du Seuil, 1977 ; Gérard DELFAU et Anne ROCHE, *Histoire/Littérature : histoire et interprétation du fait littéraire*, Paris, Éditions du Seuil, 1977.
14. Ainsi, Roland Barthes conçoit le structuralisme comme une forme discursive spécifique, plus proche de l'« écriture » que du discours scientifique. Roland BARTHES, *Essais critiques IV*, Paris, Éditions du Seuil, 1984, p. 15-20.
15. La distinction est rappelée dans ce volume par Anca Călin et Alain Milon à partir de Blanchot.

est un rouage institutionnel exerçant un effet de légitimation dans la promotion d'une œuvre¹⁶. Elle constitue un vecteur d'émergence et, selon qu'il s'agit de critique journalistique ou universitaire, peut aussi intervenir comme instance de consécration¹⁷. En tant que telle, elle représente un important levier dont les écrivains sont tentés de se saisir¹⁸. En tant que *discours*, la critique comporte un ensemble de ressources rhétoriques généralement caractérisées par une relation métatextuelle¹⁹ de commentaire et par une dimension évaluative. Ce discours peut être considéré comme un ensemble polyphonique et potentiellement consensuel, mais, bien plus souvent, sa nature agonique rend déterminante la provenance des énoncés : dans la négociation constante de l'*ethos* du critique, être à la fois juge et partie n'est pas toujours préjudiciable et peut même constituer une option avantageuse. Comme *fonction*, la critique assume nécessairement un rôle, qu'on lui fait jouer dans une situation de communication littéraire particulière, plus ou moins explicite. Cette fonction est attribuée, donc particulièrement tributaire des représentations qui s'y attachent. Elle peut être officielle ou officieuse, choisie ou assignée, reconnue ou méprisée, assumée ou contestée.

-
16. Selon la définition que lui donne Jacques DUBOIS, *L'Institution de la littérature*, Bruxelles, Labor, coll. « Espace Nord – Références », 2005 (1978), voir en particulier p. 141-146 (« De la critique aux académies », dans le chapitre iv « Instances de production, instances de légitimation »). La critique participe pleinement de l'institution littéraire, au même titre que les associations d'écrivains ou les groupes littéraires, les jurys des prix littéraires, les bibliothèques et les universités. Pour cette raison, elle constitue un élément important de l'autorégulation du champ littéraire, qui doit principalement s'appréhender sur un mode relationnel, voire interactionnel : « Les conditions de sa pratique comme la complicité avec les mouvements littéraires font donc du critique un agent étroitement intégré à la sphère littéraire, dont la position se définit par le jeu général des relations. Dans l'analyse de sa démarche, on doit plus spécialement faire intervenir les relations privilégiées qu'il entretient avec l'une ou plusieurs des autres instances (école, maison d'édition, organe de presse, université). Cela implique non seulement qu'il n'y a pas de critique indépendante mais encore que les différents discours critiques ne prennent pas place à l'intérieur d'un débat homogène : ils s'entrecroisent tout au plus » (*ibid.*, p. 143).
17. Se pose alors la question de la spécificité de ces médiateurs par rapport à d'autres, tel l'éditeur, lui aussi agent consacrant. L'édition critique et les œuvres complètes peuvent en effet constituer une forme de consécration significative.
18. « Il [le genre de la critique] forcera les plus grands génies à se faire eux-mêmes critiques pour s'expliquer et se défendre », Léon LEVRAULT, *La Critique littéraire*, Paris, Édition Mellottée, coll. « Les genres littéraires », 1930 (1911), p. 114.
19. Pour une définition du métatexte, voir Gérard GENETTE, *Palimpsestes*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », 2003 (1982), p. 11 : « Le troisième type de transcendance textuelle, que je nomme *métatextualité*, est la relation, on dit plus couramment de "commentaire", qui unit un texte à un autre texte dont il parle, sans nécessairement le citer (le convoquer), voire, à la limite, sans le nommer [...]. C'est, par excellence, la relation *critique*. »

Le critique en représentation(s)

Comment étudier cette fonction critique, qui est d'autant plus labile et difficile à maîtriser qu'elle est dans une grande mesure constituée et définie par d'autres ? Une certaine conception de la critique se donne à lire dans le discours des auteurs et de l'histoire littéraire en constitution²⁰, et l'on sait à quel point il est artificiel de séparer discours et pratiques, faits et représentations. D'ailleurs, l'autoréflexivité participant de la modernité conduit la critique à prendre de plus en plus conscience d'elle-même et à mêler méta- et autodiscours. La relation métatextuelle implique un étagement des multiples niveaux du commentaire. Jouant de ce principe, les fictions métacritiques d'un Pierre Bayard s'amuse à produire leur propre exégèse, en prenant pour objet la théorisation de la démarche critique elle-même, ce qui relativise les différences entre faits, discours et représentations, et rappelle qu'ils sont à appréhender conjointement, de manière relationnelle.

C'est dire si la critique est avant tout une affaire de représentations, que celles-ci concernent son rôle, ses représentants, son histoire et son organisation interne, sa place au sein de la littérature et ses rapports à la création. On touche là à un processus récurrent de thématization qui peut aller de l'entreprise de typologie à la fictionnalisation. Une des images le plus souvent répétées au XIX^e siècle est relative à l'impunité et à la cruauté imparable de la critique, qui devient toute-puissante (et surtout arbitraire, son intransigeance étant vue comme abusive et unilatérale), tant elle crée l'opinion, oriente la réception et muselle les auteurs. La typologie élaborée par Balzac dans la *Monographie de la presse parisienne* (1843) est significative à cet égard, dénonçant une « douane pour les idées²¹ » et reprochant de confondre esprit et pensée. Les idées reçues ici moquées sont des lieux communs structurants. Elles engagent tout une axiologie, laquelle permet à qui sait l'interroger d'accéder aux véritables enjeux de débats susceptibles de renseigner sur les prises de position en littérature. On connaît par ailleurs les représentations négatives qui ont accompagné la pratique depuis ses origines : le critique comme « eunuque²² »

20. François-René de Chateaubriand, dans sa préface des *Martyrs* (1809), compte par exemple parmi les premiers à employer la formule « les critiques » pour désigner l'ensemble des personnes s'exprimant sur les œuvres littéraires.

21. Honoré de Balzac, *Monographie de la presse parisienne*, Paris, Bureau central des publications nouvelles, 1843, « Deuxième genre. – Le critique », p. 169 : « Il paraît que de tout temps une injure a paru la meilleure raison de toutes les raisons. Aujourd'hui que tout va se matérialisant, la Critique est devenue une espèce de douane pour les idées, pour les œuvres, pour les entreprises de librairie. Acquitez les droits, vous passez ! »

22. « Il est douloureux de voir un autre s'asseoir au banquet où l'on n'est pas invité, et coucher avec la femme qui n'a pas voulu de vous. Je plains de tout mon cœur le pauvre eunuque obligé

chez Théophile Gautier, les « mouchards²³ » qui n'ont pas pu devenir soldats chez Gustave Flaubert, les « gardiens de cimetière²⁴ » chez Jean-Paul Sartre ou encore les « maquereaux²⁵ » de Pierre Assouline. Transposées au domaine de l'art, les réactions se muent aussi, et très tôt, en interrogations satiriques. Dès son *Salon de 1846*, Charles Baudelaire s'interroge : « À quoi bon la critique ? » Il déplore la puissance de cette institution dont l'utilité même n'est pas prouvée :

À quoi bon ? – Vaste et terrible point d'interrogation, qui saisit la critique au collet dès le premier pas qu'elle veut faire dans son premier chapitre. L'artiste reproche tout d'abord à la critique de ne pouvoir rien enseigner au bourgeois, qui ne veut ni peindre ni rimer, – ni à l'art, puisque c'est de ses entrailles que la critique est sortie. Et pourtant que d'artistes de ce temps-ci doivent à elle seule leur pauvre renommée ! C'est peut-être là le vrai reproche à lui faire²⁶.

La critique savante et universitaire n'est pas en reste. Le reproche qu'elle subit d'être devenue glose de la glose, dans un effet de spécularité infinie et au détriment de son objet de commentaire, trouverait presque son équivalent dans la critique journalistique considérée comme publicité de la publicité. On sait le grief de Julien Gracq, relayé par un critique comme Pierre Jourde²⁷, qui observait combien le « bruit » autour d'un livre devient parfois plus important que le livre lui-même²⁸. Et on peut encore convoquer d'autres modèles dévalorisants de la critique, tels ceux que donne Charles Dantzig dans *À propos des chefs-d'œuvre* : l'« enseignement du chef-d'œuvre aux enfants », qu'il met en rapport avec l'ennui

d'assister aux ébats du grand seigneur », Théophile GAUTIER, préface à *Mademoiselle de Maupin*, Paris, Eugène Renduel, 1835, t. I, p. 25-26.

23. « [O]n fait de la critique quand on ne peut pas faire de l'Art, de même qu'on se met mouchard quand on ne peut pas être soldat », Gustave FLAUBERT, lettre à Louise Colet du 14 octobre 1846, in *Correspondance*, t. 1, Paris, Louis Conard, 1926, p. 377.
24. « Il faut se rappeler que la plupart des critiques sont des hommes qui n'ont pas eu beaucoup de chance et qui, au moment où ils allaient désespérer, ont trouvé une petite place tranquille de gardien de cimetière. Dieu sait si les cimetières sont paisibles : il n'en est pas de plus riant qu'une bibliothèque », Jean-Paul SARTRE, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, coll. « Folio-Essais », 2003 (1948), p. 33.
25. Pierre ASSOULINE, « Haro sur les maquereaux de la littérature », *La République des livres. Le blog de Pierre Assouline*, 10 mars 2008, [<http://passouline.blog.lemonde.fr/2008/03/10/haro-sur-les-maquereaux-de-la-litterature/>].
26. Charles BAUDELAIRE, *Salon de 1846*, in *Œuvres complètes*, t. II : *Curiosités esthétiques*, Paris, Michel Lévy frères, 1868, p. 77-198.
27. Voir Pierre JOURDE, *La Littérature sans estomac*, Paris, Esprit des Péninsules, coll. « Agora », 2002 et Pierre JOURDE, « Comment la critique littéraire s'est suicidée », *Les Temps Modernes*, n° 672, *op. cit.*, p. 35-46.
28. Voir Julien GRACQ, *La Littérature à l'estomac*, Paris, José Corti, 1950.

et la banalité du Lagarde et Michard²⁹, et son « rabâchage³⁰ » aux adultes par les professeurs universitaires.

Ces représentations sont abondamment figurées par les écrivains, y compris dans leurs œuvres de fiction : qu'il suffise d'évoquer Lousteau face à Lucien dans *Illusions perdues*. Le critique universitaire en prend également pour son grade, comme le pédant professeur Brichtot, sorbonnard féru d'étymologie dans *À la recherche du temps perdu*, et les universitaires moqués par *Le Littératron* de Robert Escarpit. De telles images ne valent pas seulement pour elles-mêmes : elles sont données en modèles ou en anti-modèles créant des généalogies critiques imaginées, des filiations et des ruptures assumées, qui engagent des identités et des prises de position. Les mises en abyme du critique en fiction donnent ainsi souvent lieu à des règlements de compte ou à une autocritique médiée. On voit toute l'importance d'aller au-delà des scénographies dramatisant l'antagonisme entre critique et création ou des clichés sur le critique qui ornent les belles pages des anthologies. Il convient d'interroger ces images en rapport avec les lieux communs qui circulent, se fixent, sont réinvestis, comme autant d'indices majeurs de tensions autour de la reconnaissance de la fonction critique.

Les représentations sont aussi affaire d'identité en discours et donc d'*ethos*, cette image de lui-même que produit tout locuteur à travers sa prise de parole. Des rôles aux contours fluctuants sont en jeu dans l'autodéfinition ou la réappropriation de son statut par le critique-écrivain, impliquant deux aspects identitaires, actantiel et pragmatique, dans la mesure où la critique est avant tout une fonction de la parole et de sa performativité. On peut par exemple déceler les postures de l'érudit, du dilettante, du professeur, du lecteur, du spécialiste ou du créateur. Dans sa dimension normative ou médiatrice, le rôle de « critique » peut être pleinement revendiqué, comme c'est le cas chez Gustave Planche qui élabore lui-même, en corrélation avec les représentations collectives, son image de commandeur combattif et cruel.

29. « C'est en effet "comme il faut" qu'était le Lagarde et Michard. Il n'y était pas question de talent, mais de notoriété, ni de pensée, mais d'idées, ni de sensibilité, mais d'utilité. Toute littérature devait pouvoir être transformée en dissertation. Être *expliquée* », Charles DANTZIG, *À propos des chefs-d'œuvre*, Paris, Grasset, p. 193-194.

30. « Voici un professeur parlant de littérature comme il y en a dans chaque pays [...]. Oh, il est intelligent, sans doute, mais dans quelle mesure est-on intelligent quand on réduit la littérature à une explication aussi triviale? Il est professeur, mais il est resté élève. Appliqué, citeur, roulant sur des vieux rails, pas rouillés, non, tellement empruntés et depuis toujours qu'ils brillent comme du neuf » (*ibid.*, p. 200).

Le statut que le critique-écrivain postule pour lui-même prend également forme par rapport à un imaginaire de figures intériorisées. La critique étant la manifestation par excellence de la part collective et réticulaire de toute production culturelle, on mesure à quel point les critiques se jaugent les uns les autres. Le phénomène s'observe particulièrement dans les productions telles que les collections (éditoriales, populaires, anthologiques) et dans la sérialité périodique de la presse. Dans les années 1930, les critiques-écrivains de la collection canadienne « Les Jugements » s'autodéfinissent comme « critiques » et « créateurs » en se positionnant les uns par rapport aux autres. L'identité semble se dire de manière privilégiée par l'entremise d'un *ethos* lui-même constitué de métadiscours, comme si le critique ne pouvait élaborer au mieux son image qu'à travers la nature métatextuelle de son objet de commentaire, qui lui revient en miroir dans une autopromotion volontiers confondue avec l'exercice critique lui-même. Barthes lui-même, alors professeur au Collège de France, admettait se faire l'histrion de grandes figures tutélaires (Gide, Proust, Flaubert) dans l'espoir de copier la posture pour mieux s'appropriier le modèle. Et l'on sait combien le profil du critique-écrivain qu'il a largement contribué à mettre en pratique était favorable à l'abolition de l'alternative entre littérature et critique au bénéfice de l'« écriture³¹ ».

En se réclamant de certains modèles tout en s'opposant à d'autres, le critique-écrivain se donne les moyens de se situer, cherche à se légitimer et fonde sa pratique par un apprentissage symbolique, discursif et rhétorique. Il a donc tout à gagner à s'inscrire dans la dynamique contemporaine de figures auctoriales qui se démultiplient ou travaillent à leur indétermination, comme le manifeste l'énonciateur insituable d'un Pierre Bayard dont l'œuvre met à l'honneur des narrateurs essayistes qui sont aussi des personnages. Pensons également à Serge Doubrovsky, qui accède progressivement au statut d'écrivain par la pratique de l'autofiction à travers laquelle il se met en scène comme un universitaire. Les scénographies auctoriales ont leur histoire et, avec le temps, se complexifient en s'appropriant cette mémoire interne.

Des pratiques en contexte

Au-delà des représentations, et en dialogue complexe avec elles, les modalités de la pratique sont primordiales. Elles impliquent d'examiner comment est

31. Selon Roland Barthes, l'écriture concerne la « confrontation de l'écrivain et de sa société », recouvrant « le choix de l'aire sociale au sein de laquelle l'écrivain décide de situer la Nature de son langage », Roland BARTHES, *Le Degré zéro de l'écriture*, suivi de *Nouveaux Essais critiques*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », 1972 (1953), p. 16-17.

exercée la critique selon ses lieux, ses époques, ses modes de diffusion : entre pairs au cénacle, exposée au plus grand nombre dans les journaux, dispensée en cours universitaires, revendiquée dans un essai personnel, etc. Les pratiques engagent non seulement une conception de la critique, tour à tour considérée comme un « savoir », une « pensée », un « filtre », un « guide », une « médiation », un « jugement », mais aussi une certaine idée de la littérature, envisagée en tant qu'objet à mettre en valeur ou document à exploiter, connaissance à améliorer ou prolonger, actualité dans laquelle orienter le lecteur. Des gestes différents sont concernés selon qu'il s'agit de la critique comme art, comme promotion/disqualification des pairs ou comme exercice d'évaluation : commentaire, analyse, interprétation, orientation de la réception, expression d'un point de vue, consécration, vulgarisation, transmission, etc. Chacun de ces aspects sollicite en parts diverses la fameuse « relation critique » que Jean Starobinski considérait en 1967 comme une « contemplation compréhensive » impliquant un « composé de rigueur méthodologique [...] et de disponibilité réflexive³² », ce qui rappelle le difficile dosage entre surplomb et empathie, distance et écart, révélation sublimatoire ou trahison de l'œuvre.

À l'opposé du stéréotype de la critique en tant que pratique stérile née par défaut ou par dépit d'un renoncement à l'œuvre, on ne peut que constater son fort potentiel créatif et la grande plasticité de ses manifestations en matière de genres, de supports et de types d'énonciation. Elle engendre ou renouvelle, en les revisitant, les œuvres et les formes. On sait par exemple que l'invention de la *cause-rie* s'accompagne chez Sainte-Beuve d'un discours qui signale sa nouveauté, de même que le *portrait* et le *tableau* soutiennent chez lui une méthode. Mentionnons encore les genres de la lettre critique et du manifeste³³, ou encore celui de l'éloge funèbre, pas très éloigné du *toast*, du *trophée* ou du *panthéon*, ces micro-genres susceptibles d'ouvrir plus ou moins grand les portes de la postérité littéraire. Évoquons également la forme éditoriale de la collection d'essais, qui peut aller jusqu'à participer à un projet national. Il y a aussi de nombreuses formes mixtes dont l'hybridité rend caduque une séparation artificielle entre critique et création. Songeons au poème en prose, mélange de poésie et d'écriture journalistique, qui prend chez Mallarmé le nom de « poème critique³⁴ », questionnant

32. Jean STAROBINSKI, *L'Œil vivant II. La relation critique*, Paris, Gallimard, 1970 (éd. revue et augmentée).

33. Claude ABASTADO, « Introduction à l'analyse des manifestes », *Littérature*, n° 39, 1980, p. 3-11.

34. Exercice de libre pensée mis en poème, qu'il définit dans la partie finale faisant suite à la « Bibliographie » de *Divagations* (1897) : « Les cassures du texte, on se tranquilliserait, observent de concorder, avec sens et n'inscrivent d'espace nu que jusqu'à leurs points d'illumination : une forme, peut-être, en sort, actuelle, permettant, à ce qui fut longtemps le poème en prose et notre

le poème et recontextualisant l'article journalistique. Au siècle suivant, on peut encore mentionner les écrits « métatechniques » de Francis Ponge, tels les *Proèmes* (1948) où l'auteur s'explique sur son art tout en le prolongeant.

Dans la dynamique de cette créativité, il faut considérer l'importance croissante d'une forme transversale non catégorisée, celle de la fiction théorique – *friction* théorique même, tant la tension est ici dynamique. Il s'agirait moins d'une exception que d'une tendance majeure, croissante tout au long du xx^e siècle et montrant qu'il existe une inventivité des manières d'intégrer de la théorie à la fiction : la métatextualité augmente au fil de l'œuvre, au point de produire des « théories autochtones de la fiction³⁵ ». Le cas des écrivains-critiques montre clairement que les polémiques passent de l'épitéxte au péritexte et que la critique comme espace de communication métalittéraire tend à s'annexer les péritextes auctoriaux, voire l'œuvre en elle-même³⁶. En parallèle, la part fictionnelle, croissante à mesure que le commentaire se développe, est déjà latente chez des écrivains qui faisaient de la critique d'art un laboratoire d'exercice de leur style, et ce dès l'émergence de la pratique du Salon comme genre métadiscursif. Ces opérations d'écriture vont dans le sens d'une idée chère à Blanchot, manifeste dans *Le Livre à venir* : le critique serait moins un lecteur spécifique qu'un auteur à rebours, et la critique constituerait l'écriture d'un texte possible, ce qui la fait apparaître comme espace de fabrication de l'écriture, permettant de se soustraire à la dimension factuelle.

Faits et représentations s'inscrivent dans un ensemble de données contextuelles qui les orientent significativement sans pour autant les déterminer de manière systématique. Il s'agit donc de penser la fonction critique comme un ensemble de médiations et d'appropriations. Au nombre des paramètres décisifs se comptent l'augmentation du lectorat dans la première moitié du xix^e siècle, la professionnalisation du journalisme, la démocratisation de l'enseignement

recherche, d'aboutir, en tant, si l'on joint mieux les mots, que poème critique. Mobiliser, autour d'une idée, les lueurs diverses de l'esprit, à distance voulue, par phrases [...]. Mille exigences, très singulières, apparaissent à l'usage, dans ce traitement de l'écrit, que je perçois peu à peu : sans doute y a-t-il moyen, là, pour un poète qui par habitude ne pratique pas le vers libre, de montrer, en l'aspect de morceaux compréhensifs et brefs, par la suite, avec expérience, tels rythmes immédiats de pensée ordonnant une prosodie », Stéphane MALLARMÉ, *Divagations*, Paris, Eugène Fasquelle, 1897, p. 369-374.

35. Pour reprendre la formule de Richard SAINT-GELAIS, « Le monde des théories possibles : quelques observations sur les théories autochtones de la fiction », in Françoise LAVOCAT (dir.), *La Théorie littéraire des mondes possibles*, Paris, Éditions du CNRS, 2010, p. 94-114.
36. Voir Marianne BOUCHARDON et Myriam DUFOUR-MAÎTRE, *L'ombre dans l'œuvre : la critique dans l'œuvre littéraire*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Rencontres », 2015.

scolaire puis universitaire, la précarisation actuelle du journalisme culturel soumis toujours davantage à des logiques néolibérales. Le moment médiatique de 1836 est crucial dans cette longue évolution. L'essor de la presse et la constitution du champ médiatique ont libéré les identités discursives et complexifié leurs enjeux, au point de brouiller les spécificités du personnel critique. Par ailleurs, si le siècle rejette à ce point la critique journalistique sans parvenir à s'en affranchir, ce n'est pas seulement en raison de son statut de discours second, mais aussi à cause de l'anathème que la littérature consacrée a jeté sur la presse, qui a pour conséquence que l'écrivain se pense jugé « d'en-bas ».

Un autre moment important est celui du développement de l'histoire littéraire comme discipline et de la généralisation de l'enseignement scolaire à la fin du XIX^e siècle. Cet essor constitue un arrière-fond au développement de l'histoire littéraire des écrivains, histoire « indigène » se concevant par opposition à un récit normatif sur la littérature, perçu comme distancé et monolithique, tout en imaginant pour elle-même un « vrai » rapport à la littérature³⁷.

Enfin, le champ contemporain des sciences humaines est caractérisé par la perte de prestige des études littéraires et la tendance au repli sur des savoirs académiques parcellaires et spécialisés. Dans ce contexte, pour reprendre une opposition de Laurent Jenny, la figure du *critique littéraire*, supposée cultiver un lien vivant à la littérature, serait en déclin par rapport à celle du *critique de la littérature*, pour qui cette dernière fait office de « “document” destiné à étayer une sociologie, une histoire de la vie culturelle ou une éthique³⁸ ». Il ne s'agirait plus tant d'entretenir un rapport d'actualisation avec les œuvres, que de découper dans l'objet littéraire une zone de pertinence en vue de consolider un savoir spécifique, principalement dans une démarche d'instrumentalisation tendant à subordonner la littérature au propos à communiquer.

Notons que la critique est appelée à jouer un nouveau rôle dans le contexte actuel de la culture médiatique, celui de signaler l'existence – et de redessiner les contours – des diverses expressions de la littérature au sein d'un paysage des médias (presse écrite, radio, télévision) constamment changeant³⁹. Dans ce contexte, les

37. Vincent DEBAENE, Jean-Louis JEANNELLE, Marielle MACÉ et Michel MURAT (dir.), *L'Histoire littéraire des écrivains*, op. cit.

38. Laurent JENNY, « État critique », art. cité, p. 67.

39. Voir les réflexions pionnières du GRELIS (Groupe de recherches en linguistique, informatique et sémiotique), *La médiacritique littéraire (radiophonie, télévision)*, Paris, Les Belles Lettres, 1990; Jean PEYTARD, « La médiacritique littéraire à la télévision », *Semen*, n° 5, 1993, mis en ligne le 14 juin 2010, [<http://journals.openedition.org/semen/7843>], paragraphes 7 et 8 : « Étudier la “médiacritique littéraire”, c'est réfléchir à produire des concepts, et une démarche, qui aident à repérer où et comprendre comment un discours second se réalise d'un discours premier.

instances de légitimation, elles-mêmes prises dans une évolution permanente, sont désormais confrontées aux dispositifs techniques et aux impératifs économiques qui façonnent les industries culturelles. Dès lors, les prescripteurs culturels, de même que ceux qui occupent au sein des communautés (de consommateurs, de fans) des positions dominantes d'« influenceurs », pourraient bien devenir les nouveaux critiques de l'ère contemporaine.

Critique et temporalité

Ces configurations, des plus « modernes » au plus actuelles, conduisent à s'interroger sur la temporalité des pratiques du critique-écrivains. Or, s'agissant de métadiscours, on sait que les représentations sont aussi structurantes que les faits eux-mêmes. À cette dialectique fondamentale s'en ajoute une autre : l'évolution des modèles et des valeurs. Cette vectorisation en diachronie et les effets de réappropriation qu'elle permet jouent un rôle dynamique majeur, comme le note Brigitte Diaz :

Dans l'espace littéraire de la modernité la géométrie est variable et les places ne sont pas immuables : selon cette nouvelle donne médiatique, l'anti-critique des écrivains est moins une posture figée qu'un principe dynamique qui les incite à réinventer constamment les formes et les supports de leur pensée critique de la littérature⁴⁰.

Considérer les modalités du partage entre discours et métadiscours, littérature et critique ne suffit donc pas, il s'agit aussi de questionner l'évolution générale de cette bipartition. En France, l'émergence du métadiscours littéraire est consubstantielle à l'apparition de la littérature comme domaine distinct des Belles-Lettres à la fin du XVIII^e siècle. L'interdépendance du critique-écrivain et de l'écrivain-journaliste est dominante au XIX^e siècle, comme l'est au siècle suivant la dynamique des statuts respectifs du critique, de l'essayiste et du théoricien. Tandis qu'une séparation normative et matérielle s'instaure au XIX^e siècle entre « critique universitaire » et « critique journalistique/d'écrivain », on peut déceler ensuite une progression qui va de la dévalorisation d'une pratique seconde et parasitaire, à la promotion d'une écriture participant à la modernité littéraire. En témoigne, sur deux siècles, tout ce qui sépare un Théophile Gautier blâmant le critique-eunuque improductif, d'un Roland Barthes plaçant la fonction de l'écrivain à l'horizon de celle du critique, en vertu d'une production continue du Texte qui unit praticien et commentateur.

Comment « écrire sur » la littérature, dans la presse « écrite » ? Comment « parler et faire parler sur » la littérature à la radio ? Comment « faire 'parler-voir' sur » la littérature à la télévision ? »

40. Brigitte DIAZ, « Présentation », *Elseneur*, n° 28, 2013, p. 12-13.

Si le XIX^e siècle est le moment du sacre de l'écrivain, il est aussi celui de l'affirmation du critique comme censeur et pourvoyeur de reconnaissance littéraire, deux figures faussement antagonistes qui forment les « rivaux mimétiques⁴¹ » d'une même fratrie. N'assiste-t-on pas plutôt à la mise en place d'une dynamique de la critique qui redouble celle du champ littéraire tout en confirmant sa relative autonomie? Rappelons la nomenclature qui voit se multiplier des orientations telles que la critique historique (Brunetière), la dogmatique (Nisard), la fantaisiste (Janin), la scientifique (Taine). Cette prolifération est à la fois l'indice de la vitalité du champ littéraire et le signe que la critique tend à épouser les principales scissions de l'histoire des sciences humaines alors en voie de disciplinarisation. Rappelons aussi que l'anti-critique est employée à l'époque symboliste comme un moyen d'avant-garde pour lutter contre les voies instituées et autorisées⁴². En cela, elle fait pleinement partie du processus de renouvellement des esthétiques. Ces exemples sont moins des indicateurs de routinisation de l'espace de la critique, qui générerait en toute autonomie son personnel et ses valeurs, que le signe de l'interdépendance structurelles des deux champs, l'un légitimant l'autre ou trouvant en lui son fondement.

L'existence même de deux pôles antagonistes procède d'un modèle historiquement situé, renversé ensuite par la modernité qui préfère contempler l'indisociabilité de ces fonctions et pratiques. Les oppositions se réorganisent donc d'un siècle à l'autre pour laisser place, dans la seconde moitié du XX^e siècle – sous les impulsions du Nouveau Roman, du groupe *Tel Quel*, des théoriciens de la réception et de la lecture – à l'indistinction entre critique et création, désormais subsumées par les concepts englobants d'écriture, de *signifiance* ou de *production du texte*, dont le lecteur serait en dernière instance le seul garant et l'unique prescripteur⁴³. De tripartite (écrivain/critique/lecteur), le système devient bipolaire (écrivain/lecteur) mais, loin de disparaître, la fonction critique imprègne alors l'écriture, qui en est tributaire. Comme l'a montré Antoine Compagnon dans une réflexion sur les écrivains-critiques en « agents doubles⁴⁴ », cette association perçue comme féconde s'inscrit elle-même dans une généalogie complexe, dans laquelle une lignée allant de Baudelaire à Valéry et faisant du silence l'essence de la poésie, se croise avec les traditions herméneutiques du soupçon, qui aboutissent à l'idée

41. Philippe CHARDIN et Marjorie ROUSSEAU, « Introduction », in *L'Écrivain et son critique...*, *op. cit.*, p. 7.

42. Yoan VÉRILHAC, « Le critique, l'écrivain : fusion des emplois et redéfinition des rapports dans la jeune critique symboliste », *Elseneur*, n° 28, 2013, p. 137.

43. Philippe CHARDIN et Marjorie ROUSSEAU, « Introduction », art. cité, p. 24.

44. Antoine COMPAGNON, « Suis-je romancier? », *Études françaises*, vol. 33, n° 1, *op. cit.*, p. 65-81.

selon laquelle toute écriture serait fiction, et avec le poststructuralisme développant la notion de *métalangage*, qui veut que la littérature sur la littérature se substitue finalement à son objet premier. Modèles et figures sont même parfois calqués sur des œuvres qui ne se concevaient pas initialement selon les mêmes partages. Ainsi Proust a-t-il été érigé en parangon de la généalogie de l'« écriture » alors que pour lui la distinction entre roman et étude critique était essentielle⁴⁵.

Cette dialectique complexe permet d'envisager comment la dévaluation du critique par l'écrivain fait place à la situation contraire : se poser en critique pour incarner une maîtrise intellectuelle du débat et des enjeux culturels. En somme, on voit se succéder un reproche de non-professionnalisme et une valorisation de la critique créative, mouvement qui s'amorce tôt, vers 1850-1860, en particulier dans des dispositifs se réclamant d'une forme d'artification⁴⁶. L'évolution de la critique procède volontiers par le phagocytage de ses propres catégories antérieures, qui la structuraient tout en s'opposant à elle. Comme l'a noté José-Luis Diaz, la « critique des créateurs » a absorbé sa propre anti-critique, avant que celle-ci n'apparaisse sous une forme nouvelle, celle de la critique théoricienne universitaire des années 1970, qui va à son tour absorber une partie de la critique⁴⁷. Le jeu pendulaire bien connu des courants littéraires reconduit donc ici sa logique. Pour en rendre compte au mieux, il faudrait sans doute déployer la « géographie des circulations critiques⁴⁸ » que propose Laurent Jenny pour mettre au jour la configuration à l'intérieur de laquelle s'inscrivent les différentes pratiques critiques.

Puisque les rapports entre critique et création se conçoivent de manière aussi variée sur les modes de la complémentarité, de l'opposition ou de la réversibilité, il s'agit de réfléchir à une typologie historique des discours et de leurs fonctions dans une perspective d'interconnexion avec les supports et les statuts qui déterminent leurs usages. En les interrogeant dans une visée diachronique, on peut espérer reconnaître autant l'importance structurante que le statut fluctuant de ces partages pour l'imaginaire et l'engagement des auteurs. On touche alors à la nature même de la littérature : le langage. Écrivain et critique partagent le même matériau (les mots), le même code (la langue), les mêmes références (les figures

45. « Pour Proust, un agent double est un écrivain qui ne sait pas ce qu'il veut, un procrastinateur, comme aurait dit Saint-Loup, ou un célibataire de l'art » (*ibid.*, p. 65).

46. Tel est notamment le cas dans les pages de *L'Artiste* ou de la *Revue fantaisiste*, qui portent à élire de nouveaux critiques-poètes comme Paul de Saint-Victor et Hippolyte Babou.

47. C'est le constat que fait José-Luis DIAZ, « La réponse aux anti-critiques. Portrait du critique en créateur, de Baudelaire à Thibaudet (1846-1922) », *Elseneur*, n° 28, 2013, p. 193-212, en particulier dans sa conclusion, p. 211-212.

48. Laurent JENNY, « État critique », art. cité.

et valeurs qui font la littérature), mais ils ont nourri divers rapports d'interaction et d'interdépendance qui sont significatifs. Une réflexion sur les multiples visages du critique-écrivain engage dès lors une archéologie des pratiques, desquelles le champ des lettres continue d'être tributaire.

Présentation des études

La démarche adoptée dans ce volume consiste à questionner, au-delà et en deçà des discours et des représentations, les processus d'attribution des valeurs, d'assignation des identités, de définition des fonctions et de création des postures. Pour ce faire, les études réunies prennent en considération une pratique protéiforme et une légitimation problématique, au fil d'une longue évolution depuis le début du XIX^e siècle, lorsque la critique s'institutionnalise en instance d'évaluation et en discours d'escorte, jusqu'à la réorganisation à laquelle contribue le XXI^e siècle en termes de supports de diffusion, de rapport au public et de spécialisation des pratiques.

Une première partie du volume est consacrée à l'étude des *modèles et contre-modèles* qui engagent l'identité du critique-écrivain. Celle-ci ne répond pas à un schéma déterminé : elle est ajustable à des références, convoquées en cautions ou en repoussoirs. Elle se constitue à travers des postures effectives ou imaginaires, telles celles de théoricien, d'essayiste, de polémiste, de chroniqueur, de poéticien, de sociologue. Positives ou non, les représentations de la critique participent significativement au statut que l'auteur entend donner à sa pratique, conçue entre subordination au discours d'autrui et autonomie du commentaire.

Jean-Pierre Bertrand présente un portrait de Sainte-Beuve en inventeur de la critique littéraire comme discipline, caractérisée par de nouvelles formes génériques et un langage métacritique. Cette invention est mise en rapport avec son parcours littéraire, la critique se substituant peu à peu, dans son cas, à la littérature proprement dite. On voit combien la critique prolonge le roman et la poésie tout en restant inférieure à la création, Sainte-Beuve se concevant lui-même comme un amateur éclairé plutôt que comme un véritable écrivain.

Brigitte Diaz trace un panorama des représentations de la critique générées par les critiques eux-mêmes et par les écrivains tout au long du XIX^e siècle. Ces représentations, dont les effets varient en fonction du type de discours – l'espace de la fiction, la presse, le journal, la correspondance – sont sous-tendues par des thèses sur la critique et la création, parmi lesquelles figurent celles de la réversibilité ou de la distinction entre les deux pratiques. Elles mettent ainsi en lumière les réponses multiples et souvent contradictoires qui ont été données aux questions de la valeur et de la place du critique dans la « famille littérature ».

S'ouvrant sur une citation de Barbey d'Aureville qui se réclame de la conception créatrice de la critique de Denis Diderot, l'étude de Pierre Glaudes propose de considérer Barbey d'Aureville en critique-écrivain. S'opposant à la critique des professeurs comme à celle des journalistes, se rapprochant de modèles étrangers et historiques, Barbey élabore une position de « chouan des lettres, le dernier de son espèce, continuant envers et contre tout ». La revendication de l'idéal d'une critique émanant d'un esprit supérieur, appréciant l'œuvre au regard de la vérité chrétienne, s'accompagne chez lui d'une pratique marquée par une porosité évidente avec la création, par le style comme par l'ouverture à la fiction.

L'imaginaire de la critique est aussi le lieu de nombreux jeux de miroirs, ce que montre Denis Saint-Amand à propos du portrait de Félix Fénéon élaboré par Jean Paulhan dans l'article « F.F. ou le critique », publié en 1943 dans *Confluences*. Au-delà de sa portée hagiographique, l'étude que Paulhan consacre à son modèle lui permet de définir les contours de son propre idéal de l'activité critique. Posant Fénéon en prototype de l'activité critique, ce cas montre combien de telles filiations, si elles ne sont pas toujours clairement revendiquées, s'illustrent également sur le plan formel, axiologique et méthodologique.

Anca Călin et Alain Milon mettent en lumière que la critique est pour Maurice Blanchot non pas le lieu d'expression d'un lecteur spécialisé ou d'un commentateur mais celui d'un auteur à rebours. Blanchot s'oppose à la critique comme jugement de valeur pour mieux revendiquer l'acte critique en tant qu'activité de l'écriture – rejoignant en cela le sens que la notion de « critique » prend dans le champ de la philosophie. La mission du langage étant de mettre la langue en question et d'en faire un espace de réflexion, la critique ne peut se réduire au statut de commentaire journalistique (savoir au jour le jour) ou universitaire (savoir érudit). Elle participe plus fondamentalement à la mission de la littérature et se fait affirmation pure à l'écart de toute valeur.

Une deuxième section du volume est consacrée aux modalités d'*institution de la critique*, c'est-à-dire aux discours et aux valeurs qui lui attribuent une forme de reconnaissance et une visibilité dans le champ des pratiques, et qui font d'elle une instance d'émergence ou de consécration pour les auteurs. Cette reconnaissance peut résulter de l'inscription dans des supports spécifiques ou bénéficier de certaines tribunes de valorisation, notamment de la part de la critique universitaire ou par le biais des prises de position des théoriciens.

José-Luis Diaz réinscrit dans son contexte la genèse de la figure du critique-écrivain à partir des années 1830. Cette histoire est permise par la reconfiguration complète du champ critique et par de nouveaux partages au sein de la pratique de la poésie. Le phénomène, qui épouse les scansionnements de l'ère médiatique naissante,

s'appuie sur une formalisation des structures d'accueil et de diffusion du discours critique dans les rubriques de presse et les dispositifs éditoriaux. Progressivement, la critique trouve ses désignations, ses emblèmes et ses représentants, et l'institutionnalisation du critique-écrivain se réalise à travers l'élaboration de scénographies auctoriales.

Laetitia Hanin interroge les spécificités de l'écriture critique lorsqu'elle est pratiquée par les femmes au XIX^e siècle, à travers les profils de George Sand, Daniel Stern, Amélie Bosquet et Thérèse Bentzon. Leurs écrits critiques présentent un ensemble de caractéristiques à mettre en rapport avec l'illégitimité du geste critique pour les femmes à cette époque : une énonciation généralement masculine, une certaine tendance à se distancier de ses consœurs, une posture de médiateur porté vers les littératures étrangères ou méconnues, ou encore la tentation de formes tenues pour impures. L'étude montre comment chacune des femmes de lettres à la fois entérine et rejoue, notamment en fonction de l'accès de chacune à une certaine notoriété, une image de la critique au féminin.

Dans une analyse mettant en rapport le statut du critique et l'imaginaire de la critique, Stéphanie Bernier explore la collection « Les Jugements », éditée par la librairie d'Action canadienne française d'Albert Lévesque pendant l'entre-deux-guerres, qui a joué un rôle majeur dans l'institutionnalisation des lettres canadiennes. En faisant passer le genre critique au livre, la collection fait accéder la critique à une légitimité nouvelle et contribue à l'émergence de ce nouvel acteur qu'est le critique-écrivain. Parallèlement, la collection donne à voir une conception nouvelle du critique comme créateur se sacrifiant au nom de la cause de la littérature nationale, conception elle-même contestée au sein même de ce support polyphonique.

Plutôt qu'une définition de la critique, l'article de Charles Coustille examine une approche spécifique de l'écriture, celle que Charles Péguy développe dans deux genres traditionnellement associés au commentaire : les écrits journalistiques (les *Cahiers de la quinzaine*) et universitaires (sa thèse de doctorat). Ces deux types d'écrits sont marqués par une prise de distance par rapport aux institutions journalistique et universitaire, et traversés par une recherche formelle et stylistique dont le but est de saisir « l'événement réel de la réalité ». Cette conception de l'écriture fait pencher la prose de Péguy vers la littérature et a pu encourager sa réception comme « écrivain », davantage que comme « publiciste » ou « commentateur ».

Juliette Drigny examine la posture textuelle de théoricienne qu'élabore Julia Kristeva dans la période du groupe *Tel Quel*. Sa pratique s'affiche comme une écriture du savoir, ce que signalent notamment l'effacement énonciatif, l'affranchissement de l'historicisme, la dissolution du style individuel dans le style

collectif et la remise en cause du concept d'auteur. Pour autant, elle se trouve dans un rapport fécond à la création, qui inscrit la posture du théoricien dans la lignée de celle de l'essayiste, comme en témoignent les éléments de dramatisation et de mise en fiction qui marquent ses textes théoriques.

La troisième partie de l'ouvrage examine les *procédés stylistiques et rhétoriques* sur lesquels repose la critique, qui gagne à être envisagée aussi bien comme discours fonctionnel transitif que comme geste poétique déployant ses propres enjeux esthétiques. À travers une analyse ciblée des procédés mobilisés, on accède ainsi au laboratoire de la textualité que constitue la critique en tant que ressource discursive capable de mobiliser certaines spécificités formelles.

Anthony Glinoeer examine la mythographie de l'un des principaux critiques de la *Revue des Deux Mondes* au milieu du XIX^e siècle, Gustave Planche, qui s'y profile comme un « appelé de la Critique », un « défenseur d'une critique libre et personnelle, franc dans tous ses jugements » ou encore le « parangon d'une critique qui s'assume dans son rôle normatif et médiateur ». La réception de cette figure tonitruante et originale est observée au cours des dernières années de sa trajectoire, lorsque sa posture de critique se durcit et suscite une animosité généralisée, ce que montrent encore les notices nécrologiques qui lui ont été consacrées.

Une conception de la critique ne prend pas seulement forme au niveau des représentations, elle se manifeste également à travers l'investissement de genres et de supports. Jean-François Domenget s'intéresse sous cet angle à un représentant majeur de la critique d'auteur, Henry de Montherlant. Le recueil *Aux Fontaines du désir* (1927) montre combien la critique est chez lui intégrée à la création. Lorsque Montherlant consacre des écrits à d'autres écrivains, notamment Maurice Barrès et Romain Rolland, il le fait toujours selon les principes qui régissent sa démarche d'écrivain. L'étude se centre sur la manière dont ces principes traversent le recueil concerné, dans son discours comme dans sa composition, notamment par l'alliance du geste critique et de l'écriture du moi, le dépassement de l'actualité et le souci du style.

Laurent Demoulin s'intéresse aux écrits « métatechniques » de Francis Ponge, ces textes dans lesquels l'auteur « s'explique », en restant fidèle au principe de la contradiction qui régit son œuvre. Ponge intègre en effet le discours de la contrainte en présentant ses écrits comme si les contradictions qu'ils mettent en œuvre lui étaient imposées, ce qui constitue un moteur créatif employé pour se situer et pour commenter son propre parcours. À rebours d'une certaine réception de Ponge, l'étude met en lumière une forme de commentaire qui se fonde sur une méfiance envers les idées, et cela à une époque où la théorie prend souvent le pas sur la création.

Consacrée aux rapports établis entre *critique et création*, la dernière partie du volume concerne des figures emblématiques dont l'activité critique se voit associée explicitement et de manière spécifique à un acte créatif. Faire œuvre signifie alors intégrer le métadiscours à l'écriture, quand il ne s'agit pas de subordonner plus radicalement le texte à son dispositif de commentaire.

Partant du constat de la réception de Sainte-Beuve comme « lundiste » davantage que comme poète et romancier, Dominique Coppée explore la posture complexe d'érudit, de philosophe et de poète qui se dégage du premier ouvrage d'un auteur qui n'avait alors pas encore fait le choix exclusif de la critique : le *Tableau historique et critique de la poésie française et du théâtre français au seizième siècle* (1828). Le conflit originel que se livrent chez Sainte-Beuve la « nécessité critique » et la « tentation poétique » y est examiné à travers le rapport à la figure de Ronsard.

Yan Hamel examine comment se négocient les interactions entre critique universitaire et création autofictionnelle chez le théoricien Serge Doubrovsky. L'œuvre de celui-ci apparaît comme une tentative de renverser un certain cloisonnement des productions critiques et littéraires, selon lequel un critique ne saurait être reconnu pleinement comme écrivain, et inversement. Cette tentative prend la forme d'une accession au statut d'écrivain à partir d'une reconnaissance universitaire, trajectoire que les autofictions successives *Fils*, *Un amour de soi*, *Le Livre brisé* et *L'Après-vivre* tout à la fois induisent et mettent en scène.

Étudiés par Sophie Jaussi, les rapports entre travaux universitaires et écriture autofictionnelle se négocient différemment chez le spécialiste des avant-gardes Philippe Forest. Son passage à la pratique combinée de la critique institutionnelle et de l'écriture de création à la suite du décès de sa fille s'accompagne de la revendication d'une posture d'essayiste. Refusant l'opposition topique entre le créateur et le professeur, Forest recourt à la métaphore des « fils tressés » de l'œuvre pour en désigner les deux versants. Ce faisant, il inscrit au sein de ses travaux sa démarche créatrice dans une longue descendance d'écrivains-critiques, où figure notamment Philippe Sollers.

Tonia Raus analyse les articles de critique que Georges Perec a écrits dans sa jeunesse et qui livrent des ébauches théoriques sur l'état du roman dans les années 1960, en confrontant ces réflexions à l'œuvre personnelle ultérieure. La comparaison met en évidence une continuité de la pensée qui fait du commentaire critique un mode d'emploi de l'œuvre de création. Cela participe d'une inscription originale de l'autobiographie dans la poétique romanesque, elle-même conçue comme une interface réflexive et métatextuelle entre le moi et le réel.

Manifestation emblématique de textes critiques sous-tendus par des principes associés à la création, l'œuvre de Pierre Bayard est mise en lumière dans son originalité et sa singularité par Jacques Dubois. Si ses livres contiennent de nombreuses considérations sur la littérature et ses méthodes d'analyse, et si Pierre Bayard est de toute évidence un critique « de l'espèce professeur de littérature », la critique et la lecture basculent chez lui, par un croisement heureux et subtil du roman avec la théorie, vers des formes d'écriture à part entière, les essais prenant l'allure de récits à énigme et les démonstrations devenant romans à suspense.