

*Au risque du contemporain: la valeur en question*¹

DOMINIQUE RABATÉ
Université Michel de Montaigne-Bordeaux 3
Institut Universitaire de France

1. LES FORMES DU JUGEMENT

Alain Badiou, dans l'un des chapitres de *Petit manuel d'esthétique*² traitant du cinéma, distingue trois modes de discours, trois approches critiques qu'il hiérarchise ainsi: la première, qu'il appelle «jugement indistinct», est la manière de parler d'un film la plus immédiate. Elle repose uniquement sur le goût, sur le plaisir. Elle se résume toujours plus ou moins à un énoncé du type: «cela m'a plu, ou déplu». Ce premier cercle de discours s'inscrit dans «l'indispensable échange des opinions» (p. 128), même si le jugement est promis à l'oubli, à l'éphémère de l'opinion.

Contre ce premier jugement, peut surgir un discours plus argumenté que Badiou nomme «jugement diacritique». Il cherche, lui, à distinguer une singularité: un nom d'auteur, un titre d'oeuvre, un style, voire un trait de style. Le jugement diacritique réagit contre la force d'oubli du premier jugement et veut donc sauver pour mémoire ce qui justement prend relief par son unicité. Mais ce deuxième type de jugement ne fait que dessiner, selon Badiou, une histoire de la critique, de ses valeurs datées. Il reflète «l'idéologie artistique» d'une époque (p. 130). Le philosophe français a, dès lors, beau jeu d'ironiser sur des exemples bien connus: que vaut aujourd'hui le palmarès de Sainte-Beuve? Comment ne pas sourire en pensant qu'à la fin du dix-neuvième siècle, Sully Prudhomme était plus estimé que Mallarmé?

Il faut donc un troisième type de jugement pour éviter ce genre de piège, que Badiou appellera cette fois «axiomatique». Il sera indifférent au jugement

¹ J'ai présenté une première version orale de ce texte lors du Colloque international de Paris-IV: «La littérature contemporaine à l'Université», colloque qui s'est tenu à la Sorbonne les 1er et 2 octobre 1999.

² Voir le chapitre 8 «Les faux mouvements du cinéma», pages 121-136 de ce livre, paru en 1998 dans la collection «L'ordre philosophique» au Seuil.

dans le sens où la question du goût ne le concerne pas. «Que le film soit bien, qu'il ait plu, qu'il ne soit pas commensurable aux objets du jugement indistinct, qu'il faille le distinguer, tout cela est silencieusement supposé dans le simple fait qu'on en parle et n'est nullement le but à atteindre. N'est-ce pas la règle qu'on applique aux oeuvres artistiques établies du passé? S'avise-t-on de trouver significatif que l'*Orestie* d'Eschyle ou *La Comédie humaine* de Balzac vous aient 'bien plu'? Qu'elles soient 'franchement pas mal'? Le jugement indistinct est alors ridicule. Mais tout autant le jugement diacritique» (p. 130). Badiou poursuit ainsi: «On parlera donc du film dans l'engagement inconditionné d'une conviction d'art, non afin de l'établir, mais afin d'en tirer les conséquences». L'attitude axiomatique «demande quels sont pour la pensée les effets de tel ou tel film» (p. 131).

Une telle classification reconduit, en vérité, un geste philosophique bien connu depuis Platon, une hiérarchie toute classique: celle, précisément, qui semble condamner par avance les efforts que pourrait faire une critique du contemporain, en la renvoyant à n'être jamais qu'un symptôme de son époque, un reflet de valeurs vouées à fatalement être renversées par le temps. Le philosophe, se plaçant hors de débats qu'il fait paraître sophistiques, s'abstrait des vraies discussions. A lui, la pensée; aux autres, les arguties vite périmées de la valeur... Il me semble, tout au contraire, qu'une telle tripartition ne peut jouer de façon si rigide, qu'il faut lui rendre, contre la pensée même de Badiou, une certaine circulation interne.

Je garderai donc provisoirement les distinctions de Badiou mais pour les organiser et les accentuer différemment. Le premier jugement me paraît, en effet, déjà gros de potentialités diacritiques. L'énoncé de goût («cela me plaît, cela ne me plaît pas») effectue un premier tri et je crois qu'il faut souligner le rôle de ce premier tamis. Dire «j'aime» ou «je n'aime pas» reste bien un premier seuil capital pour tous ceux qui ont souci de repérer dans le flux des oeuvres celles qui tranchent, ou ressortent.

Je suis, pour ma part, très sensible à l'importance de ces conversations informelles, si vives avec des collègues étrangers, si fréquentes pour moi avec mes frères, mes amis, mes collègues, des libraires etc. Lorsque j'ai enseigné aux Etats-Unis ou en Norvège, j'ai eu très souvent l'occasion de ces échanges où l'on me demandait d'indiquer des titres, des noms d'auteurs qu'il vaudrait la peine de lire. L'ensemble de ces discussions, que nous pratiquons tous, il me semble, permet en effet une première orientation, une indication pour aller chercher dans quelque livre nouveau un plaisir, ou une surprise.

Je me permets d'insister sur ce premier trait: celui qui s'intéresse au contemporain doit nécessairement cultiver ce sens de la nouveauté. Il doit maintenir en éveil sa curiosité pour de nouveaux textes, de nouveaux écrivains. Cet appétit du nouveau n'est certes pas, en soi, une valeur mais il me semble un trait définitoire de l'esprit «moderne», c'est-à-dire pour pasticher la célèbre formule de Baudelaire: témoigner d'un goût du transitoire, de l'éphémère autant que de l'éternel.

A partir de ces premières indications, peut donc se construire un discours qui distingue, qui cherche à dire une singularité. Entre la critique journalistique et la critique universitaire (dont *L'Etat des choses* de Jean-Pierre Richard serait un excellent paradigme), il s'agit d'accentuer un style, une manière, un imaginaire particuliers. Le travail critique, parce qu'il indique une singularité, crée la valeur, en ce sens qu'il soutient une oeuvre, qu'il vise à la promouvoir, à l'isoler. Le jugement diacritique se doit donc d'être un jugement résolument engagé dans ses choix, c'est-à-dire capable d'en expliciter les présupposés. S'il veut échapper à la naïveté idéologique que stigmatise trop facilement Badiou, il doit rester conscient de l'espace virtuellement polémique où il s'inscrit. C'est par exemple ce que fait, exemplairement, Patrick Kéchichian dans *Le Monde des livres*, notamment quand il s'attaque à Christian Bobin ou à Philippe Delerm.

Le jugement diacritique doit donc savoir le *risque du contemporain*, sans lequel aucune pensée ne peut s'élancer. Et je crois que la naïveté n'est pas tant dans le jugement diacritique que dans ce que Badiou nomme le «jugement axiomatique». La définition qu'il en donne fait l'économie de la valeur mais parce qu'elle suppose des critères indiscutables de ce qui fait l'oeuvre d'art. Elle se fonde en vérité sur une pérennisation culturelle qu'elle ne consent pas à interroger. A ce titre, les deux exemples que choisit Badiou: Eschyle et Balzac, sont significatifs. Il s'agit de deux monuments de la culture occidentale, déjà canonisés par des siècles d'herméneutique.

Si le jugement axiomatique doit dire en quoi l'oeuvre participe d'une pensée de l'art spécifique à chaque médium (pensée du cinéma, pensée du roman), je ne vois pas en quoi le jugement diacritique pourrait déjà lui-même échapper à une telle tâche. Souligner la singularité d'un style ou d'une oeuvre ne peut, en effet, se faire que si cette différence spécifique surgit sur fond de traits communs identifiés. En fait, là où le bât blesse dans le raisonnement de Badiou, c'est qu'il contourne purement et simplement la question même de la valeur. S'il suppose la question indigne de la noblesse du jugement axiomatique, ce n'est que parce qu'il se fonde sur un indiscuté de la valeur, qui devient un principe (un «axiome»). Or, toute valeur culturelle est le résultat d'une histoire, que Badiou ne veut pas réinterroger, d'une histoire qui n'est, à mes yeux, jamais indiscutable.

2. DE LA NÉCESSITÉ DE L'OEUVRE

Je dirai donc les choses autrement: ce qui importe à la critique, c'est de dire la nécessité de l'oeuvre. C'est précisément ce geste qui m'a toujours intéressé, et même stimulé, dans le travail de théorie et de commentaire (les deux indiscutablement mêlés) que je mène, depuis que j'ai choisi, il y a presque vingt ans, l'oeuvre de Louis-René des Forêts comme sujet de thèse. C'est justement ce défi de devoir nommer la nécessité —encore discutable— d'une telle oeuvre, qui n'avait pas encore acquis sa notoriété actuelle qui me semblait donner à

mon travail son prix. Il s'agit, dès lors qu'on se fixe un tel but, de construire théoriquement (à l'intérieur d'une théorie de la littérature) les conditions de cette nécessité de l'oeuvre, nécessité qu'il faut montrer comme le moteur de l'oeuvre en même temps qu'elle est l'objet de la reconstruction critique.

Je m'explique: à partir d'un certain moment (moment qui est peut-être venu maintenant pour Louis-René des Forêts), et spécialement dans l'institution scolaire, les «grandes oeuvres» sont données pour telles. Racine ou Proust: il n'y a pas à interroger leur valeur. A l'inverse, pour les oeuvres contemporaines (de même que pour certaines oeuvres du passé, pour les *minores* qu'il faut arracher à l'ombre de l'histoire littéraire officielle), le geste critique est tout autre: il consiste en l'obligation de justifier l'élection de tel ou tel texte, de tel ou tel auteur. La question de la valeur est donc d'emblée pertinente.

Or, ce geste critique redouble, à mon avis, un geste que l'oeuvre doit, elle aussi, accomplir à l'époque moderne —si l'on veut bien définir la modernité comme l'époque de la crise des valeurs instituées, crise qui remet justement en cause le cadre même de ces valeurs. Je reprends très rapidement ici une idée à laquelle je tiens beaucoup et que j'ai développée dans mon dernier livre: *Poétiques de la voix*³. La crise de la rhétorique des genres qui se consomme au dix-neuvième siècle produit la Modernité, mais elle oblige en conséquence chaque oeuvre singulière à refonder la nécessité du genre littéraire qu'elle reprend à son compte. C'est par exemple Flaubert avec *Madame Bovary* critiquant le roman sentimental; Baudelaire ou Rimbaud portant la poésie vers des formes qu'elle n'avait jamais jusque là envisagées.

En ce sens, je suis d'accord avec Pierre Bourdieu quand il affirme, dans *Les Règles de l'art*, que l'analyse scientifique de l'oeuvre doit «porter au jour ce qui rend l'oeuvre d'art nécessaire»⁴. Ce travail est sans doute au coeur de tout commentaire critique véritable. Starobinski l'a effectué magistralement sur Rousseau par exemple. Mais il s'affiche plus évidemment, plus clairement pour tout commentaire qui porte sur le contemporain, car le critique doit dire ce qui justifiera que l'oeuvre puisse durer, doit voir en la nécessité qui la soutient les raisons par lesquelles l'oeuvre excède son époque. En ce sens, le commentaire sur le texte contemporain doit réfléchir, à tous les sens du verbe, la dynamique et la cohérence de l'oeuvre.

3. CONFIGURATIONS

On comprend aussi que le geste critique ne peut se séparer d'une histoire mouvante, qui bouge d'ailleurs autant —si ce n'est plus— par les oeuvres

³ Publié chez José Corti en 1999.

⁴ Page 14 in *Les Règles de l'art* (Seuil, Libre examen, 1992). C'est intentionnellement que je cite ici son livre, qui s'efforce précisément de penser la spécificité de l'oeuvre littéraire moderne, acquise par l'autonomisation du champ littéraire depuis les années 1860.

elles-mêmes que par la critique. L'exemple de Mallarmé peut être ici emblématique: on peut certes ironiser sur la faveur du public envers Sully Prudhomme mais cette ironie doit aller de pair avec une réflexion sur la construction de ce que l'on pourrait appeler «la valeur Mallarmé». A un moment décisif de la Modernité, en creusant l'écart entre écrivain et lecteurs, mais en rayonnant sur un cénacle de disciples, Mallarmé assure son renom. Ce que Mallarmé transforme dans notre conception de la littérature relève aussi bien d'une «idéologie de l'art» (pour reprendre les termes de Badiou) —mais cette idéologie est indissociable de l'art même parce qu'elle a charge de lui donner raison.

L'écart entre les œuvres d'art et la critique a sans doute atteint son point culminant avec la deuxième moitié du dix-neuvième siècle. Cet écart est précisément celui de l'affirmation de l'art moderne. C'est dans l'histoire de la peinture que le divorce est le plus flagrant. Mais il n'y a plus aujourd'hui un tel fossé entre critique «officielle» (je veux dire: celle des journaux, de l'université) et art en train de se faire. Je pense d'ailleurs que cela est dû en partie à la peur de rater un futur grand auteur, au traumatisme de savoir que Sainte-Beuve a pu s'aveugler sur les vrais talents de ses contemporains⁵. Navigant entre deux écueils, d'un côté la méconnaissance d'un contemporain capital, et de l'autre la promotion anxieuse de tout ce qui s'écrit, le critique doit, selon moi, éviter un discours trop constamment singularisant. Je crois qu'il lui incombe de dessiner, pour rendre compte d'œuvres à chaque fois singulières, la cartographie où vient prendre sens et place l'auteur particulier. Eclairer la nécessité d'un texte (d'un texte qui cherche lui-même sa nécessité et en propose des règles de fonctionnement inédites), cela revient, me semble-t-il, à construire une histoire de la forme. Cela revient à tracer des configurations.

Je reviens sur mon exemple personnel. Quand j'ai commencé à travailler sur Louis-René des Forêts, je n'ai pas voulu en faire un objet isolé, peut-être parce que cette œuvre ne l'était à l'époque que trop. Comprendre les textes de des Forêts, c'était pour moi les réinscrire dans un mouvement plus profond, les sortir de leur marginalité fascinante pour en saisir le sens comme tentative littéraire. J'ai ainsi construit ce que j'ai nommé «littérature de l'épuisement»⁶, c'est-à-dire un ensemble de textes occupés chacun à sa manière à épuiser le sujet de l'énonciation textuelle. Un auteur singulier prend ainsi relief dans une mouvance, dans un paysage d'ensemble. Ce que j'appelle «littérature de l'épuisement» est en effet une sorte de programme esthétique qui fait suite à la période des «Grands Modernistes» (Joyce, Proust) et qui définirait ainsi des

⁵ Dans les discussions qui ont eu lieu pendant le colloque de Paris-IV, Antoine Compagnon a joliment appelé «syndrome de Sainte-Beuve» cette anxiété actuelle de ne pas apercevoir, dans tout texte nouveau, le génie à ne pas méconnaître. L'ironie peut ainsi se retourner, et porter sur les effets d'aplatissement ou d'égalisation qui viennent de cette manie contemporaine de tout traiter en fait culturel potentiellement majeur.

⁶ Voir *Vers une littérature de l'épuisement* (Corti, 1991), livre qui est d'une certaine façon le complément ou le pendant de mon livre sur des Forêts: *Louis-René des Forêts: la voix et le volume* (Corti, 1991).

oeuvres aussi différentes que celles de Beckett, Blanchot, Borges, voire Nabokov. Période qui va ainsi des années 1930 aux années 1970.

Une oeuvre particulière oblige ainsi à penser l'histoire où elle est prise. Les textes de des Forêts doivent être lus en rapport avec cette famille d'écriture où ils s'inscrivent, qu'ils dessinent, qu'ils déplacent. Le contemporain donne, par là, sans arrêt à relire ce qui le précède. Si on peut, si on doit hésiter sur les noms propres qui passeront à la postérité, le vrai travail à faire est le dessin aussi exact et attentif que possible, la carte des lignes de force d'une époque. C'est ce que j'ai voulu tenter dans le *Que Sais-je?* que j'ai consacré au roman français du vingtième siècle⁷. Je crois que le catalogue de noms d'auteurs est moins utile que le tracé des configurations littéraires des trente dernières années. Je me permets de prendre un dernier exemple dans mes travaux personnels: je me suis intéressé à Pascal Quignard⁸ (on comprend aisément pourquoi à la suite de des Forêts) avec un double objectif: définir un singularité, un ton —qui est ce que vise toujours le commentaire tint dans un espace de préoccupations communes à d'autres écrivains, comme Pierre Michon ou Gérard Macé, espace qui permet de construire le paradigme de ce qu'on peut appeler la «fiction érudite» des années 1980-1990.

Un peu à la façon dont procède *Le Roman célibataire*⁹, il s'agit de construire théoriquement un ensemble de textes isolés, ou singuliers, en montrant comment ils déclinent tous des variantes de ce paradigme, comment ils le font évoluer. Sur fond de refus communs, avec une conscience aiguë de l'héritage littéraire, spécialement celui de Proust, l'oeuvre de Quignard apparaît ainsi à la fois dans toute sa singularité et comme emblématique d'un statut inédit de la fiction, statut qui cherche ses formes depuis le début des années 1980. Je souscris tout à fait à la déclaration que fait Dominique Viart pour présenter la série «Écritures contemporaines» qu'il dirige chez Minard. Il écrit notamment: «car il ne s'agit pas simplement de signaler une oeuvre à l'attention des lecteurs, ni d'en évaluer la qualité, mais de chercher comment elle s'insère dans un ensemble de questions que la littérature s'adresse à elle-même et destine à son temps»¹⁰.

4. VALEUR OU SYMPTÔME?

Je retrouve ici la question de la valeur. On peut en effet se demander si, dans la perspective que je viens de tracer, c'est vraiment la «valeur» de l'oeuvre

⁷ *Le Roman français depuis 1900*, *Que Sais-je* n° 49, PUF, 1998.

⁸ Voir le chapitre «Mélancolie du roman: la fiction dans l'oeuvre de Quignard», in *Poétiques de la voix*, *op. cit.*

⁹ Voir le livre de Jean-Pierre Bertrand, Michel Biron, Jacques Dubois et Jeannine Pâque qui porte ce titre (Corti, 1996).

¹⁰ Page III du premier volume de cette série, intitulé *Mémoires du récit* (Écritures contemporaines, Les Lettres Modernes, Minard, 1997).

qui importe —même si l'on ajoute que cette «valeur» est toujours à construire, en pensant par exemple à Genette qui refuse catégoriquement d'envisager cette notion suspecte et confuse, idéologiquement déterminée. Faut-il parler plutôt de la qualité de symptôme de l'oeuvre— au sens où elle emblématise une des réponses que la littérature d'une époque peut proposer à son temps?

Substituer le terme de symptôme à celui de valeur ne revient pas à fuir le débat sur ce qui est le plus significatif pour l'art (aussi bien d'une époque que de toute époque). Mais cela indique que le discours critique ne se situe pas dans un code de valeurs figés, qui se proposerait comme une hiérarchie intangible. Lire telle oeuvre comme une oeuvre majeure parce qu'elle est symptomatique des questions et des réponses qu'un moment de l'art appelle (ou qu'un auteur invente en prenant son époque à contre-pied), c'est pour le critique être obligé de construire le modèle de pertinence de ce qu'il accentuera comme «symptôme».

Je retrouve ici la lecture sociologique que Bourdieu propose de Flaubert dans *Les Règles de l'art*. Et je note cette affirmation de la page 15: «Chercher dans la logique du champ littéraire ou du champ artistique, mondes paradoxaux qui sont capables d'inspirer ou d'imposer les 'intérêts' les plus désintéressés, le principe de l'existence de l'oeuvre d'art dans ce qu'elle a de plus historique, mais aussi de transhistorique, c'est traiter cette oeuvre comme signe intentionnel hanté et réglé par quelque chose d'autre, dont elle est le symptôme. C'est supposer qu'il s'y énonce une pulsion expressive que la mise en forme imposée par la nécessité sociale du champ tend à rendre méconnaissable».

La thèse de Bourdieu sur l'autonomisation du champ artistique me paraît en effet capitale. Elle conduit à envisager les conditions d'une histoire des valeurs littéraires qui acquièrent leurs règles propres, dans une transformation décisive de ce processus à partir des années 1860. L'oeuvre littéraire s'émancipe des critères externes et construit, dans son champ spécifique, avec des codes internes, les normes qui décident de sa valeur littéraire, de la valeur littéraire. Au lieu de se conformer à la morale sociale, elle choisit de devenir symptôme d'une crise, d'un malaise.

Par hypothèse, je serais tenté de dire que tout grand texte moderne doit, d'une certaine façon, avoir été symptomatique, et que c'est cela qui fonderait pour l'avenir sa «valeur». Comme signe d'un bouleversement de ce qui était reçu comme dicible, l'oeuvre symptomatique impose une autre distribution du discours. En ce sens, elle s'inscrit bien dans une historicité fondamentale, qui englobe l'histoire des formes proprement dites en même temps qu'une épistémé (ou une archéologie, pour reprendre deux termes chers à Michel Foucault) des possibilités discursives propres à chaque époque.

Ce n'est pas un hasard si un nombre important de procès jalonnent l'histoire de la Modernité littéraire. Flaubert pour *Madame Bovary* et Baudelaire pour les *Fleurs du mal* affrontent les tribunaux. Joyce encourt la censure pour *Ulysse*. La force de scandale de l'oeuvre moderne (force qui peut s'émousser par abus quand on sort de l'époque moderne puis moderniste, *stricto sensu*: il ne suffit

pas de faire scandale, ou d'aller au tribunal pour authentifier la valeur artistique de l'oeuvre...) atteste de la puissance de déplacement du discours littéraire par rapport aux discours socialement dominants. La virulence de Céline serait un autre exemple de ce rapport particulier que l'oeuvre d'art moderne revendique.

Le scandale de *Voyage au bout de la nuit* est de se donner comme «délire» de Bardamu, mais ce délire (le mot est évidemment de Céline) que le roman prend en charge, qui lui impose l'usage provocant de l'argot, est la seule réponse envisageable au délire objectif du monde, après la folie de la Grande Guerre et l'échec historique tant du colonialisme que du capitalisme. La forme même de l'oeuvre est le reflet et la mise en forme d'une autre configuration figurale qui oblige à dire autrement. *Voyage au bout de la nuit* se veut symptôme, au sens où il est conçu comme une machine de guerre dans et contre ce délire. Le roman devient aussi, par là, le symptôme plus global d'une autre idée de la littérature, qu'il impose ou contribue à promouvoir.

Par rapport à cette «époque héroïque» (en un certain sens qui n'exclut pas une légère ironie) qui me semble devoir caractériser le tournant de la Modernité des années 1860 ou la période des Grands Modernistes qui revendiquent leur avance formelle et morale sur les contemporains, une évidente érosion de la force de scandale de la littérature s'est produite. Passés les chocs répétés, il est devenu évident que la société absorbait sans trop de mal tant de provocations et que l'instrument judiciaire n'était pas le plus indiqué. Et c'est bien pour cela qu'il me semble indispensable de bien découper les périodes d'histoire littéraire, car se pose à chaque génération la délicate question de l'héritage vivant dont un écrivain va revendiquer ou congédier la part.

Les écrivains qui suivent les Grands Modernistes seront donc obligés (sauf à répéter puérilement des poses déjà codifiées) à des «solutions» nouvelles — parce que les questions auront bougé par rapport aux réponses données ou proposées par les oeuvres immédiatement antérieures. Il me semble qu'on peut suivre, du côté de Beckett, Michaux, Blanchot ou des Forêts, une autre position de ce qui fait l'essence de la littérature: comme retrait, réduction. Liée à la «littérature de l'épuisement», cette configuration (qui inclurait aussi Kafka ou Borges) est dans le choix de la déflation, du moins sur le plus.

D'autres peuvent comme Emmanuel Hocquard revendiquer leur appartenance à une «modernité négative» qui préfère, à la tartine beurrée et pleine de confiture, une biscotte sèche¹¹. L'humour de circonstance est aussi une façon de refuser le grand sérieux des prestigieux anciens, en suggérant que la création est affaire de «mécanique»¹², de bricolage. On peut aussi mettre en scène une sor-

¹¹ Cet exemple volontairement prosaïque est donné par Emmanuel Hocquard dans *La Bibliothèque de Trieste* (Royoumont, 1988), passionnant exposé des positions théoriques du poète, qui plaide pour la poésie mineure et l'anti-lyrisme.

¹² Je pense au titre: «La mécanique lyrique», que Pierre Alferi et Olivier Cadiot (qui se réclament de la même famille qu'Emmanuel Hocquard) ont donné au premier volume de la *Revue de littérature générale* (POL, 1995) qu'ils avaient codirigé.

te de surenchère qui s'exerce dans et contre la société du spectacle. Anticipant sur les effets médiatiques de son oeuvre, qu'il orchestre et anticipe, l'écrivain exhibe avec une sorte de cynisme la reconnaissance qu'il demande pour un texte trop évidemment symptomatique. Philippe Sollers avec *Femmes* (1983), ou plus récemment Michel Houellebecq avec *Les Particules élémentaires* me semblent avoir choisi cette dernière voie. L'ébranlement des codes discursifs y est à la fois ostensiblement proclamé et pourtant (ou plutôt partant...) nettement plus discutable.

Prendre le risque du contemporain, c'est justement à mon sens, s'engager dans le débat ouvert de ce qui fait valeur(s). Sans renoncer à étalonner ou à juger, le discours critique assume avec modestie son rôle transitoire d'accompagnement. Mais il peut avoir le sentiment de participer à l'élaboration progressive de nouvelles façons de lire, de nouvelles façons de dire. Symptomatique lui-même, le commentaire doit expliciter ses parti-pris, se savoir engagé dans des partages idéologiques ou théoriques. Mais ce sont ces partages qui l'obligent à formuler une idée de la littérature à la fois vouée à la caducité et qui vaut pour toute oeuvre littéraire.

Pour des oeuvres assurées comme pour des textes dont l'actualité rend la postérité forcément incertaine, il faut que le discours critique se risque à donner un état, historiquement daté, d'un paysage toujours en mouvement. La réception de Proust dans notre siècle l'atteste assez. Si l'on s'accorde sur le styliste dans les années vingt, il fait attendre la publication complète, des éditions fiables de *A la recherche du temps perdu* pour que critiques et écrivains prennent la mesure d'une oeuvre qui n'a cessé depuis les années 1950 de prendre la place de l'Oeuvre romanesque avec majuscule. La stature de Gide semble avoir déchu inversement. La valeur d'une oeuvre reste évidemment sujette à réévaluation.

Je dois avouer que cette pensée d'une réévaluation nécessaire tous les vingt ans m'a beaucoup aidé lorsque j'écrivais la partie contemporaine du *Que sais-je?*, *Le Roman français depuis 1900*. L'exercice m'aurait semblé vraiment infaisable si je m'étais dit que je tranchais maintenant pour les siècles des siècles... J'avais bien sûr lu les deux ouvrages qui m'avaient précédé sous le même titre et j'avais été effrayé ou amusé de voir tous ces noms, tous ces titres qui avaient disparu, qui ne me disaient plus rien du tout, sur une distance temporelle si réduite (deux fois vingt ans).

Les noms changeront donc, nécessairement —et cela est signe qu'une littérature est vivante. Mais j'ose espérer que, malgré le changement des noms propres, le paysage que j'ai essayé de décrire donne une idée des questionnements propres à notre époque, et même que, en réfléchissant les options, les choix ou les tentatives d'aujourd'hui, ce petit livre contribue, très discrètement, à sa modeste place, à modeler la conscience que nous prenons des questions comme des réponses. Parce que c'est aussi par la façon particulière dont une époque se formule certains problèmes que les oeuvres de cette époque acquièrent les conditions de leur survie transhistorique.