

Extrait de *L'âge d'or du roman* de **Guy Scarpetta** (Grasset, 1996)

## **INTRODUCTION : POUR LA CRITIQUE**

L'état de la critique dénonce par lui-même  
le degré de culture de toute une littérature.  
Pouchkine

La première idée de ce livre m'est venue, il y a quelques années, à Nice, par une superbe nuit d'été. J'avais été hébergé, pour deux ou trois semaines, dans la villa d'un couple d'amis, sur les hauteurs de Fabron, à l'abri de la cohue estivale ; je disposais d'une chambre, où écrire, - l'accueil était parfait, mes hôtes attentifs, discrets, cultivés : je n'aurais pu imaginer meilleure ambiance, tant affective qu'intellectuelle, pour travailler... Ce soir-là, donc, plusieurs invités étaient rassemblés, sur la terrasse, pour le dîner. La conversation, je ne sais trop comment, vint à porter sur ces périodes miraculeuses, jamais réductibles aux seules conditions historiques, où un art peut connaître un épanouissement fulgurant, non prévu au programme, un moment d'effervescence inventive, de foisonnement, - le Quattrocento florentin, par exemple, en ce qui concerne la peinture, ou l'époque de l'Impressionnisme. Puis, de là, on passa à d'autres arts, à la musique, au roman, - et l'on en arriva, un peu par jeu, à se demander quel pourrait être, dans le même ordre d'appréciation, l'« âge d'or » de la création romanesque. Les avis, bien entendu, étaient partagés : pour les uns, c'était indubitablement le début du XIX<sup>e</sup> siècle, le temps de Balzac, de Stendhal ; d'autres optaient plutôt pour la seconde moitié de ce même XIX<sup>e</sup> siècle, de Flaubert à Dostoïevski ; l'un des convives osa avancer que les années 1920 et 1930, avec Proust, Kafka, Joyce, n'étaient pas mal non plus ; quelqu'un évoqua même le XVIII<sup>e</sup> siècle, et la constellation formée par Sterne, Diderot, Sade, Laclos... Je me taisais. Puis je me suis hasardé, un peu par goût du paradoxe, à soutenir que le véritable âge d'or du roman, à bien y regarder, ce pourrait être... aujourd'hui. Que le meilleur de la création contemporaine, en tout cas, ne me paraissait en rien indigne des périodes qui venaient d'être mentionnées. Ma proposition, de fait, déclencha une réprobation quasi unanime, - accompagnée, même, de certains éclats de rire, comme si j'avais proféré là une stupidité, ou du moins une incongruité. Comme s'il *allait de soi* que l'art romanesque, aujourd'hui, traversait une phase de déclin. J'ai préféré ne pas insister.

Je n'en ai pas moins ruminé pendant quelques jours ce désaveu collectif, et le préjugé dont il témoignait. Au moment de partir, désireux de faire un cadeau à la maîtresse de maison, pour la remercier de son hospitalité, je me suis rendu dans une des librairies de la ville, et je lui ai acheté un petit stock de romans récents, de Carlos Fuentes, Philip Roth, Milan Kundera, Claude Simon, Thomas Bernhard, d'autres encore, - dont une grande partie des livres que je vais aborder dans les pages qui suivent. Plusieurs semaines après, elle me téléphonait, pour me dire le plaisir intense qu'elle avait pris à ces lectures ; et pour m'affirmer, dans la foulée, qu'elle comprenait beaucoup mieux, désormais, l'opinion que j'avais émise lors de ce dîner, et même qu'elle n'était pas loin de la partager ; mais qu'au fond il fallait comprendre la réaction des convives : car personne, pas même dans la presse, ne se chargeait vraiment aujourd'hui d'opérer un tri dans la masse (pour l'essentiel médiocre) des romans déversés chaque année sur le marché ; personne, précisa-t-elle, pour oser s'engager, et distinguer les œuvres de qualité dans cette surabondance de livres convenus, prévisibles, bâclés, sans intérêt... A partir de là, l'idée, en moi, a continué à faire son chemin : peut-être le temps était-il venu de réhabiliter ce genre décrié qu'est *la critique littéraire* : c'est-à-dire, tout bonnement, l'art d'avancer, à propos de livres actuels, un jugement de valeur, appuyé sur une compréhension en profondeur des œuvres, et sur une véritable argumentation. Peut-être même, dans la confusion ambiante, y avait-il urgence...

D'où ce livre, - abordant douze romans récents, tous publiés depuis moins de quinze ans<sup>1</sup>, et prenant le risque de parier sur leur statut de chefs-d'œuvre de notre temps.

<sup>1</sup> De fait, trois de ces livres (*La Tante Julia et le Scribouillard*, de Mario Vargas Llosa ; *Sablier*, de Danilo Kis ; et *Le Jeu du siècle*, de Kenzaburô Ôé) ont été, dans leurs pays respectifs, publiés un peu avant cette période. Si je les ai pourtant retenus, c'est en fonction de la date de parution de leur version française, qui les inscrit dans le même contexte que les autres romans étudiés, et justifie ainsi leur présence dans cet ensemble : 1980 pour le premier, 1982 pour le deuxième, et 1985 pour le troisième.

Au fond, l'opposition de l'art et de la critique m'a toujours semblé relever d'une mythologie simpliste, romantique, - qu'il faut répudier aujourd'hui *plus que jamais*. Car la critique, c'est un peu comme la démocratie : c'est au moment où elle manque que l'on perçoit le mieux sa valeur, sa fonction irremplaçable. Quelle est cette fonction ? Faire le tri, d'abord, comme je viens de le suggérer, dans la prolifération des publications, pour aider les lecteurs trop souvent égarés ou désarmés devant la masse de livres qui leur sont proposés (et qui, trop souvent, suscite l'impression trompeuse que la quantité a désormais remplacé la qualité). Fonder ce choix, ensuite, sur une évaluation des œuvres, impliquant des critères de jugement explicites (le lecteur peut les accepter ou les refuser, mais en connaissance de cause : il ne devrait pas avoir à les subir comme un *a priori* faussement « naturel »). Savoir révéler, aussi, ce qui fait la singularité et la nouveauté d'une œuvre, au besoin à contre-courant des habitudes de lecture, des conformismes, des idées reçues (un minimum de savoir « technique », ici, est indispensable). Entretenir enfin autour des œuvres de véritables débats, passionnés à l'occasion, - seuls témoignages de la vitalité d'un art (dès qu'un art ne donne plus lieu à aucun débat, c'est qu'il va assez mal : l'exemple de la « musique contemporaine », ou même, hélas, du cinéma<sup>2</sup>). Cela, me semble-t-il, définit assez bien les enjeux de la critique, indépendamment des écoles et des partis pris (ou des talents personnels) qui en déterminent la forme. Et je ne vois rien là que les écrivains authentiques puissent redouter, bien au contraire : ce n'est pas la critique qu'ils doivent craindre, aujourd'hui, mais plutôt sa disparition, ou son remplacement par le spectacle.

Faire la critique d'un livre, cela suppose d'abord qu'on ait pris le *temps* de le lire. Il est des romans, on le sait, qui ne supportent pas le « survol », qui exigent une imprégnation, une méditation, une lecture attentive et ralentie. D'autres (c'est du moins mon expérience) qui « attendent leur heure », - que l'on n'a pas forcément envie d'aborder au moment précis de leur parution. Mais la critique demande aussi, au-delà de cette liberté temporelle, qu'on dispose de l'espace nécessaire pour pouvoir effectuer une lecture en profondeur, détaillée (le *close reading* des Anglo-Saxons). Hors de ces deux conditions, on ne peut que rater certains livres (tel fut, par exemple, en France, le sort d'un chef-d'œuvre comme *Christophe et son œuf* de Carlos Fuentes, qui ne fut guère l'objet que de recensements rapides, superficiels, et n'a pas trouvé jusqu'à présent le discours critique apte à lui donner son rang). Or, les contraintes du journalisme sont bien évidemment antagonistes à cette double exigence : on ne peut pas faire de critique sérieuse si l'on est en permanence soumis à l'impératif de « coller à l'actualité », ou à celui de « tout dire en trois colonnes ». En fait, les journalistes, quel que soit leur talent, sont pratiquement condamnés à ne pas faire de la critique, mais du compte rendu.

Il est étrange que les revues, qui disposent précisément de cette liberté de temps (elles ne sont pas sommées d'être rivées à l'actualité) et d'espace (rien n'y interdit les longs développements), et qui constituent par là même le lieu idéal où la critique devrait s'exercer, aient été amenées, ces dernières années, en France, à réduire la part dévolue à cette fonction, quand ce n'est pas à l'abandonner. Lorsque j'étais étudiant, il y a vingt-cinq ans, la revue *Critique* était intégralement consacrée à la recension critique d'ouvrages récents (c'était la vocation que lui avait donnée son fondateur, Georges Bataille), et de nombreuses études approfondies de livres plus ou moins d'actualité<sup>3</sup> émaillaient les sommaires de revues comme *Les Temps modernes*, *Esprit*, *Tel quel*. Il faudrait comment, et pourquoi, la part de la critique dans les revues d'aujourd'hui s'est, sauf exception, à ce point raréfiée. Le signe, peut-être, d'un divorce progressif entre la littérature elle-même et l'« esprit du temps ».

J'aime cette formule d'Aragon, définissant la critique : une « *pédagogie de l'enthousiasme* ». A condition, bien entendu, qu'aucun des deux termes ne supplante l'autre...

Cette époque bénie de la critique (les années soixante et soixante-dix) était celle, aussi, où des intellectuels de la taille de Michel Foucault, Jacques Derrida, Tzvetan Todorov, Gérard Genette, Julia Kristeva, et par-dessus tout Roland Barthes, ne dédaignaient pas d'intervenir régulièrement (dans la presse, ou dans les revues) pour tenir un discours élaboré (et en renouvellement permanent) sur des livres, y compris les plus récents. Depuis, tout le monde sent bien que le fossé s'est creusé entre le monde universitaire (lieu présumé de la « recherche » en matière littéraire) et le monde journalistique (lieu du compte rendu) : il n'y a désormais pratiquement plus d'intermédiaires, de « passeurs », entre ces deux univers. Telle est la situation, peu réjouissante : d'un côté, des universitaires majoritairement indifférents à ce qui s'écrit dans leur propre époque ; de l'autre, des journalistes se repliant le plus souvent sur la « critique d'humeur », ou sur ce que l'on nommait au temps de Brunetière ou de

<sup>2</sup> Serge Daney le suggérait : le plus grave, dans le domaine du cinéma, ce n'est pas la crise de la création, au demeurant contestable, c'est plutôt la disparition progressive de la cinéphilie...

Lemaître la « critique impressionniste » (celle qui renseigne plus sur le critique que sur l'œuvre), et n'éprouvant même plus le *besoin* d'utiliser ou de forger des concepts.

Tout cela pourrait bien être le symptôme (alarmant) d'un refus commun (c'est-à-dire : présent des deux côtés, même si c'est pour des raisons inverses) d'accorder aux œuvres qui s'écrivent aujourd'hui le statut et la dignité d'un « objet de pensée ».

On me dira que la « recherche », en matière d'études littéraires, a elle-même été victime de ses excès (la sophistication inutile du jargon, le théoricisme), au point d'apparaître aujourd'hui exténuée. Les vieilles normes lansonniennes, un moment ébranlées, dominant désormais de nouveau l'Université (entrée sur ce point dans une phase manifeste de restauration), - et certains des acteurs les plus prestigieux de la Nouvelle Critique se sont eux-mêmes déplacés sur d'autres terrains (l'évolution de Todorov vers l'histoire des idées, de Genette vers la théorie esthétique, de Kristeva vers la psychanalyse). Mais il faudrait, sans doute, y regarder de plus près. Tout un courant de recherche universitaire, par exemple, s'est récemment développé, qui investit la *lecture* comme domaine d'exploration, - soit d'un point de vue socio-idéologique (Jauss, l'École de Constance), soit d'un point de vue néo-freudien (les travaux, en France, de Michel Picard, de Vincent Jouve). Pour qui est attentif à ce qui s'élabore là, il est clair que la critique pourrait en tirer profit, y puiser un nouvel élan. Or, de tout cela, RIEN n'est passé dans la critique institutionnalisée, ni dans le discours journalistique...

Tout discours critique, même le plus subjectif ou le plus désinvolte, suppose des critères de jugement, - généralement d'autant plus pernicieux qu'ils sont implicites, inavoués. La meilleure façon, me semble-t-il, d'éviter que ces critères ne fonctionnent comme une norme, ce serait tout simplement de les *afficher*.

Ainsi, en ce qui me concerne, ce que je tiens pour un « grand roman », c'est un roman qui :

- 1°) explore un territoire encore inconnu de l'expérience humaine (et, pour reprendre l'idée de Broch et de Kundera, produit un « effet de vérité » qui ne pourrait pas être obtenu par d'autres voies que celles du roman) ;
- 2°) invente ou renouvelle la forme narrative ;
- 3°) rend indissociables ces deux aspects.

C'est à partir de cela que je pourrais justifier mes choix : ceux, en particulier, des romans dont je vais parler dans les pages qui suivent.

Il me faut dire quelques mots, ici, précisément, de ce choix. Je viens d'en indiquer les critères ; mais n'élire que douze romans, c'est bien évidemment prendre le risque d'être injuste, partial, de me voir reprocher mes lacunes ou mes oublis. Je le reconnais bien volontiers, - et ne puis en aucun cas prétendre, dans ce livre, brosser un panorama objectif, et encore moins exhaustif, de ce qui compte le plus dans la création romanesque d'aujourd'hui. Ce recueil d'essais critiques, s'il a l'ambition de distinguer certains romans, ne saurait pour autant être assimilé à un palmarès. Si « lacunes » il y a, et c'est d'une certaine façon inévitable, elles relèvent d'une série de raisons que je voudrais rapidement mentionner :

- La délimitation du *corpus*, d'abord, qu'il m'a bien fallu à un moment arrêter, faute de quoi l'entreprise aurait pu se poursuivre à l'infini. C'est ainsi, par exemple, qu'un roman comme *Opération Shylock* de Philip Roth, que je tiens pour l'un des plus éblouissants de ces dernières années, n'a pu trouver place ici, tout simplement parce qu'il est paru, en France, quelques semaines *après* ma décision de clore la liste. L'injustice, ici, est flagrante, - et je ne puis la réparer qu'à promettre de réserver à un tel livre une place de choix, dans un essai futur.

- La volonté de me limiter à des romans « contemporains », qui m'a amené, à l'inverse, à fixer une date de publication minimale des œuvres étudiées, en deçà de laquelle je me suis interdit d'aller (j'ai choisi, un peu arbitrairement, le début des années quatre-vingt) : ce qui m'a conduit à exclure par principe certains romans parus antérieurement, auxquels, cependant, j'accorde la plus grande importance (ceux, par exemple, d'Italo Calvino, ou de Guillermo Cabrera Infante).

- La part délibérément restreinte qu'occupe ici, on le verra, la littérature francophone, - que j'ai réduite (à l'exception du dernier roman de Kundera, dont le statut, de ce point de vue, est tout à fait singulier) à deux ouvrages émanant d'écrivains de la génération, déjà canonique, du Nouveau Roman. À cela, une raison très simple : écrivant moi-même des romans, il m'aurait semblé douteux (et inopportun) d'être à la fois juge et partie. Me référer à des romanciers français de ma génération, ou à mes aînés immédiats, aurait risqué de m'entraîner dans un jeu social piégé (la rivalité, la complaisance, l'appel au « renvoi d'ascenseur ») propre à troubler la sérénité du propos, et auquel j'ai préféré me soustraire. J'ose espérer que ceux de ces romanciers qui sont mes amis sauront comprendre ces scrupules.

- Enfin, ce qui tient tout bonnement à mes propres goûts (la prétention à l'objectivité, en l'occurrence, serait dérisoire), à mes coups de cœur, à mes préférences, mais aussi à mes méconnaissances (je lis en définitive assez lentement, et ne saurais bien évidemment embrasser la totalité de la production romanesque de l'époque,

tâche au demeurant absurde), et à mes insuffisances (certains livres, comme je l'ai déjà postulé, « attendent leur temps », et il est certainement dans la période abordée des romans essentiels à côté desquels je suis passé, et que je ne découvrirai, peut-être, que plus tard). En bref, il y a dans le commerce des livres quelque chose qui tient un peu des rencontres amoureuses, ou érotiques, - avec leur part obligée de subjectivité, de contingences, de hasard, de chance, d'attirances arbitraires et d'indifférences irraisonnées, qui laissent le jeu infiniment ouvert.

Autrement dit, je ne soutiens AUCUNEMENT que tous les chefs-d'œuvre de notre temps soient ici représentés. Ce dont je suis convaincu, en revanche, c'est que tous les romans retenus dans ce livre sont effectivement des chefs-d'œuvre ; et c'est là-dessus que je suis prêt à engager le pari.

Il y a, on le sait, deux façons d'être « mélomane » : l'une qui consiste simplement à écouter de la musique, et à y prendre plaisir ; l'autre, qui suppose que l'on sache déchiffrer une partition, et comprendre, en écoutant de la musique, comment elle est faite : ce savoir-là, tous les musiciens vous le diront, ne détruit en rien le plaisir de l'écoute, mais lui donne une dimension supplémentaire. Il me semble que l'on pourrait établir là une analogie avec la littérature : la moindre des choses qu'on soit en droit de demander à un critique, c'est de comprendre *comment un livre est fait* (composition, techniques narratives, lien des procédés utilisés et des effets de lecture produits, modalités du style) - et de l'exposer. De savoir, en somme, devant un texte, « lire la partition »...

Quelque chose, de ce point de vue, m'a toujours surpris. Si l'on ouvre aujourd'hui n'importe quelle revue spécialisée (consacrée au rock'n roll, aux ordinateurs, ou à la navigation à voile, peu importe), on s'aperçoit que leur discours regorge de termes techniques, que les lecteurs concernés trouvent tout à fait normal de connaître pour comprendre ce qui leur est dit. Or, curieusement, s'agissant de littérature, le préjugé continue à dominer, qui voudrait que toute terminologie un tant soit peu technique soit bannie, et que l'on ne doive en parler que dans la langue de tous les jours (c'est le mythe du langage « naturel », qui ne revient le plus souvent qu'à interdire la pensée). Mon parti pris, on l'aura compris, ne sera pas celui-là, et je ne dédaignerai pas, dans les pages qui suivent, d'utiliser un certain vocabulaire technique, lorsque la nécessité s'en imposera. Les deux seules règles que je me suis fixées, à ce propos, sont celles-ci : d'une part, éviter au maximum de sombrer dans le jargon, c'est-à-dire n'avoir recours à ces concepts techniques ou théoriques que lorsqu'ils s'appliquent à quelque chose qui ne peut pas être formulé autrement ; d'autre part, donner le plus souvent possible la définition des termes employés, quand ils n'appartiennent pas au langage usuel. Tout *amateur* (aux deux sens du mot) devrait pouvoir aisément s'y retrouver.

Il existe, en France, pour l'examen du baccalauréat, trois épreuves de « français », entre lesquelles les candidats ont à choisir ; seule l'une d'elles, la dissertation, est proprement littéraire. A peine dix pour cent des candidats la retiennent, - et la plupart ne la préparent même pas. Il est sans doute un peu vain de bavarder sur la crise de la critique sans avoir en tête, à chaque instant, sur quel fond de *régression entretenue* elle a lieu.

Une thèse à laquelle je tiens particulièrement, et que je retrouve d'ailleurs chez la plupart de ceux qui réfléchissent sérieusement sur l'art du roman<sup>3</sup>, c'est celle selon laquelle on ne peut réellement *évaluer* une œuvre littéraire qu'en la situant dans son contexte mondial. Il me paraît évident que certaines « gloires locales » perdent une grande part de leur valeur si on les soumet à ce critère, alors que nombre d'écrivains sous-estimés dans leur pays ne trouvent leur véritable importance que confrontés à ce contexte international. Je me souviens, par exemple, de la stupeur de certains journalistes italiens lorsque je leur soutenais, il y a quelques années, que de ce point de vue leur « grand écrivain » n'était pas du tout Moravia, mais plutôt Calvino, ou Sciascia ; ou lorsque je soulignais devant eux l'importance énorme de l'œuvre de Gadda, totalement irrepérable si on la restreint à son contexte national... Je m'efforce, quant à moi, de toujours apprécier ce qui se produit en France avec ce regard-là (le regard qui manquait, par exemple, à tous ces journalistes qui manifestèrent leur dédain lorsque Claude Simon reçut le prix Nobel). Car cette évaluation de la place d'une œuvre dans un contexte mondial est, elle aussi, peu compatible avec la pratique journalistique courante : non seulement à cause de la culture élargie qu'elle implique, et qui manque à un trop grand nombre de chroniqueurs « spécialisés » ; mais surtout parce qu'une situation où l'on sépare nettement, dans la plupart des journaux, la rubrique « littérature française » de la rubrique « littérature étrangère », interdisant en fait que l'on puisse *relativiser* l'une par l'autre, est un obstacle évident à la confrontation nécessaire.

Douze romans contemporains, donc, venus des horizons nationaux les plus variés, - et la question peut se poser de ce qui les unit, au-delà de la proximité relative des dates de parution.

Ce qu'il faut affirmer d'emblée, à ce propos, c'est que les romans ici rassemblés se différencient hautement ; qu'ils renvoient à d'irréductibles originalités d'écriture, et ne sauraient être ramenés à un programme collectif

<sup>3</sup> Au premier chef chez Milan Kundera.

dont ils partageraient peu ou prou les normes, les interdits, les partis pris. En d'autres termes, les romanciers que j'aborde en ce livre ne constituent en aucun cas une « école ».

Il n'en est pas moins possible de repérer, à condition d'y apporter des nuances, quelques tendances générales, que chacun traite évidemment à sa façon, mais qui me semblent caractériser globalement l'écriture romanesque d'aujourd'hui, et la distinguer sensiblement des périodes qui l'ont précédée.

- La première de ces tendances, qui s'applique à TOUS les écrivains dont je vais parler, c'est celle qui définit le roman comme un art susceptible de produire un effet de vérité (l'époque « formaliste » ou « textuelle » semble bien définitivement révolue) ; et même, plus précisément, un effet de vérité qui ne saurait être obtenu par d'autres voies que par celles, spécifiques, du roman (c'est aussi la pratique du roman à thèse, se contentant de « romancer » des conceptions ou des représentations préétablies, qui est ici souverainement répudiée) ; un effet de vérité, ainsi, qui adviendrait là où échouent tous les savoirs constitués. L'art du roman, en somme, reviendrait à explorer le non-dit des autres discours (scientifiques, philosophiques, religieux, politiques, sociologiques, idéologiques, psychologiques), - et même, dans la plupart des cas, à faire surgir ce que ces discours ne peuvent que méconnaître. Le roman, donc, comme art de faire vaciller les certitudes, d'ébranler les préjugés, d'investir le négatif du lien social, l'envers des idéologies collectives (ou du *spectacle* qui, aujourd'hui, a supplanté ces idéologies), le refoulé de ce qui soude les communautés, - que cette fonction prenne la forme d'un jeu affiché avec les vérités dogmatiques (Salman Rushdie), d'une ironisation du *kitsch* ou de la sentimentalité niaisement morale dont l'époque moderne nous abreuve (Milan Kundera, Mario Vargas Llosa), d'une subversion plus directe et plus sarcastique de la bien-pensance (Juan Goytisolo), ou d'une dissolution corrosive de l'image positive officielle que les sociétés donnent d'elles-mêmes (Kenzaburô Ôé, Carlos Fuentes, Thomas Bernhard).

- La seconde tendance, c'est celle qui consiste à brouiller (ou, du moins, à remanier) les limites entre le registre de la fiction et celui de l'autobiographie. Tous les romanciers dont je vais parler ne s'inscrivent certes pas à part égale dans une telle conception : chez Milan Kundera ou Carlos Fuentes, ce parti pris est pratiquement absent, et chez Salman Rushdie il demeure implicite, voilé ; mais on peut constater, pour tous les autres, que le matériau autobiographique est présent. A condition d'ajouter qu'il l'est comme un *matériau*, justement, susceptible, selon des procédés narratifs du reste fort disparates, d'être distancié, transposé, relativisé, dés-innocenté, perverti, détourné, entraîné du côté du jeu, de l'ambiguïté, - parfois jusqu'au vertige, jusqu'à ce point d'équivoque où la frontière entre la « vérité » et la « fiction » devient incertaine, indiscernable (Alain Robbe-Grillet, Philip Roth, Danilo Kis).

- La troisième tendance, enfin, c'est celle qui définit, comme pour contre-investir l'hétérogénéité et la multiplicité du matériau romanesque, un art très subtil et très calculé de la *composition*, que l'on décèle, là encore à des degrés divers, dans la plupart des romans que je vais aborder. Comme si c'était dans cet art de la composition (qui fait voler en éclats la progression linéaire, soi-disant « naturelle », des récits traditionnels, et leur substitue une organisation complexe, plurielle, tramée, ramifiée, par « thèmes et variations ») que résidait, désormais, la principale force d'invention formelle du roman. On sait que Mallarmé, à la fin du siècle dernier, écrivit un texte intitulé *La Musique dans les lettres*, où il postulait pour la poésie l'aptitude à absorber ce qui, jusqu'alors, appartenait exclusivement à l'art musical ; eh bien, peut-être revient-il aujourd'hui *au roman* d'opérer un geste d'appropriation équivalent (mais sur le plan, cette fois-ci, de la structuration, et non plus seulement des effets, - et notamment par une reprise des principes et des procédés de la « Grande Forme ») ; cela, selon une voie ouverte par les grandes œuvres de la modernité (de Proust à Broch et à Faulkner), mais désormais, semble-t-il, systématisée, radicalisée, sans fin réinventée.

Quelques tendances générales, donc, - mais qui, encore une fois, ne doivent en rien masquer la profonde singularité (dans le domaine du style autant que dans celui de l'imaginaire convoqué) des œuvres ici réunies.

Pour revenir à la question de la critique : j'entends parfois évoquer l'époque où Roland Barthes dominait, justement, ce champ (intellectuellement, du moins, car sur le plan institutionnel Barthes fut toujours beaucoup plus minoritaire qu'on ne le croit aujourd'hui) ; et je ne puis qu'éprouver une profonde lassitude devant le stéréotype qui définit cette époque comme une « période de glaciation ». Je me souviens, à l'inverse, que les discussions sur la littérature, alors, étaient légères, passionnées, gaies, ferventes, subtiles, intelligentes, élégantes, pétillantes, - que l'érudition et le souci théorique, loin de tuer le plaisir, le suscitaient et le redoublaient ; et je n'ai jamais, au fond, depuis la mort de Barthes, retrouvé à ce propos autant de *chaleur*...

On sait que pour distinguer entre les « arts majeurs » et les « arts mineurs » (distinction délicate, mais nécessaire : ne serait-ce que pour résister à la confusion ou au nivellement des valeurs esthétiques, et aussi parce que toute transgression suppose une frontière clairement délimitée), Hemingway proposait ce critère simple : serait « mineur » tout art qui disparaît avec l'artiste (comme la tauromachie), et « majeur », à l'inverse, tout art qui

survit à l'artiste (comme la peinture, la littérature). Cela serait sans doute à nuancer<sup>4</sup>, et n'implique d'ailleurs aucune dépréciation *a priori* de ce qui est ainsi classé comme « mineur » (comme le montre la passion sans réserve que ce même Hemingway portait, on le sait, à la tauromachie). Mais à s'en tenir à ce critère, il me semble que l'on pourrait très précisément appliquer cette notion d'« art mineur » à la critique, au sens (peut-être un peu idéal, utopique) où je l'entends. La définir comme un *art*, d'abord, en fonction de l'implication subjective qu'elle nécessite, et qui en fait un jeu tout autant qu'un travail ; du talent qu'elle suppose, qui ne se réduit pas au seul savoir-faire technique ; du style qu'elle autorise (tout grand critique a sa frappe, son phrasé singulier), et des bonheurs d'écriture qu'elle peut susciter ; ainsi que des effets qu'elle produit, qui ne concernent pas uniquement la « raison » (c'est même ce qui sépare la vraie critique du discours simplement didactique, scolaire). Mais comme un art *mineur*, aussi, - dans la mesure où les théories qu'elle convoque seront nécessairement très vite dépassées ; où les idées neuves qu'elle avance peuvent rapidement se transformer en lieux communs (c'était, justement, l'inquiétude constante de Barthes) ; où les combats qu'elle mène finissent un jour par devenir obsolètes (qu'ils soient perdus ou gagnés) ; où les auteurs qu'elle révèle sont susceptibles, au bout d'un certain temps, d'être reconnus, annexés à un panthéon convenu (l'effet de découverte, par nature, ne saurait durer) ; où les choix qu'elle opère, et le goût dont elle témoigne, sont largement tributaires d'une époque, et risquent fort d'être relativisés, sinon contestés, par les générations ultérieures (c'est par exemple dans la part critique de leur œuvre que des écrivains aussi importants que Diderot, Baudelaire, ou même Bataille<sup>5</sup>, nous lèguent leurs textes les plus *datés*). Avoir conscience de cette impermanence, pourtant, ne discrédite en rien l'entreprise, - et aurait même, d'une certaine façon, plutôt tendance à l'alléger : ce n'est pas parce qu'une intervention comme celle que je tente ici a toutes les chances de « ne pas me survivre » que je n'en ressens pas, impérativement, la nécessité. Et je m'en tiendrai à pratiquer le plus scrupuleusement possible, tant pis si sa portée en est éphémère, cet *art mineur*, - qui tout compte fait en vaut bien d'autres.

Il ne faudrait pas conclure de ce que je viens d'avancer sur la crise actuelle de la critique (contre laquelle, on l'aura compris, ce livre s'insurge, et à laquelle il tente de *résister*) par un pessimisme exagéré. Car il m'est bien arrivé de lire, récemment, de grands textes critiques : ceux, par exemple, d'Octavio Paz (sa « somme » sur sœur Juana Inès de la Cruz), de Milan Kundera (*L'Art du roman, Les Testaments trahis*), de Carlos Fuentes (*Le Sourire d'Érasme*), de Danilo Kis (*Homo poeticus*), de Pierre Mertens (*L'Agent double*), de Juan Goytisolo (*L'Arbre de la littérature*), de Salman Rushdie (*Patries imaginaires*), de Philippe Sollers (*La Guerre du goût*). Or, ce qui saute aux yeux, c'est que ces textes ne proviennent pas de critiques proprement dits, mais d'écrivains (et comme par hasard, parmi les meilleurs). Tel est, sans doute, le paradoxe de la situation : alors même que la critique, au sens où je l'ai définie, est en train de disparaître, c'est aux écrivains eux-mêmes qu'il revient, en interrompant pour un temps leur *art majeur*, de reprendre le flambeau, d'occuper un terrain intellectuel que les « lecteurs professionnels » ont tendance à désertter, et de maintenir les valeurs hors desquelles leur activité perd tout son sens. Situation équivoque : car elle est, pour ce qui concerne le sort de la littérature, tout à la fois rassurante (l'« *esprit du roman* », pour parler comme Kundera, est toujours vivant) et inquiétante (il ne dépend plus guère que de ses praticiens, solidaires pour l'essentiel, mais de plus en plus isolés).

Puis-je au moins (c'est le principal souhait qui s'impose à moi à l'orée des pages qui vont suivre) proposer un livre qui ne paraisse pas trop indigne de ceux que je viens de citer...

Douze études critiques, sur douze romans récents<sup>6</sup>. Je repense à mon épisode niçois. Et je me prends à imaginer qu'il se trouvera au moins un lecteur (ou une lectrice), ne connaissant jusqu'alors, sinon peut-être de réputation, aucun des ouvrages que j'aborde ici, pour être amené(e) à partager l'intérêt que je leur porte, - et pour décider d'en lire, par exemple, un par mois... Rien ne me comblerait plus, en définitive, et ne justifierait mieux cette tentative critique, que de pouvoir lui procurer ainsi *un an de plaisir*...

*La Lauze, août 1995.*

<sup>4</sup> Ce que j'ai tenté dans un chapitre (« Majeur et mineur ») de mon essai *L'Impureté* (Grasset, coll. « Figures »).

<sup>5</sup> Que l'on songe, par exemple, à des livres comme *La Littérature et le Mal* ou *Les Larmes d'Éros* : où nombre d'oublis, de lacunes, en regard du projet affiché, nous apparaissent aujourd'hui, tout autant que des partis pris propres à Bataille lui-même, comme des *traits d'époque*.

<sup>6</sup> Dans la perspective de leur insertion dans ce livre, plusieurs des essais qui vont suivre ont déjà été publiés séparément, dans différentes revues (*Art press, L'Atelier du roman*, et surtout *La Règle du jeu*). Largement réécrits et complétés, ils trouvent ici leur version définitive. Les chapitres consacrés à Danilo Kis, à Alain Robbe-Grillet, à Thomas Bernhard et à Carlos Fuentes sont, eux, totalement inédits.