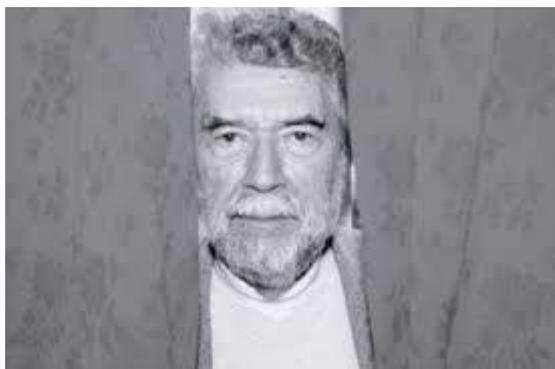


Cours 7 : Le Nouveau Roman



« La fonction de l'art n'est jamais d'illustrer une vérité, ou même une interrogation. Elle est de mettre au monde des interrogations, qui ne se connaissent pas encore elles-mêmes ».

Pour un Nouveau Roman, Alain Robbe-Grillet

« Le roman n'est plus l'écriture d'une aventure, mais l'aventure d'une écriture. »

Jean Ricardou

NOUVEAU ROMAN :

Introduction :

Après la Deuxième guerre, l'intérêt suscité par la « littérature engagée » - et vu le rôle important que jouait le roman métaphysique – laissait entendre que le genre romanesque était enfin réalisé, un nouveau roman annoncé ou dénoncé, réclamé par les uns ou refusé par les autres.

J.-P. Sartre lui-même s'en doutait bien puisqu'il a tenté de tempérer cet optimisme et dans *Situation II*, il écrit :

« La littérature de la production qui s'annonce ne fera oublier la littérature de la consommation son antithèse, elle ne doit pas prétendre la surpasser et peut-être ne l'égalera-t-elle jamais. »

elle jamais. Personne ne songe à soutenir qu'elle nous fait toucher le terme et réaliser l'essence de l'art ; peut-être même va-t-elle disparaître : la génération qui nous suit semble hésitante (...), en ce cas, ce sera une révolution manquée. »

Ce qui ressort donc le plus clairement de l'attitude incertaine de Sartre en 1958, c'est le fait qu'il reconnaît qu'il ne convient pas d'espérer l'avènement d'une littérature selon ses désirs mais déjà son déclin (passager).

Or, ce qui est vrai de la « littérature engagée » en général l'est plus encore du genre romanesque en particulier, avec ceci de remarquable : Sartre doit-être tenu pour responsable de la désaffection croissante du roman métaphysique.

Sa littérature qui devait avoir une large expansion, s'est vue refusée, et après avoir essayé de nouvelles techniques narratives initiées des écrivains américains, finit par déclarer qu'ils n'avaient aucune chance de s'acclimater en France avant longtemps, plutôt revenir aux anciennes techniques.

Lorsque Sartre – parlant aux noms des écrivains de sa génération – se lamente de la défection de la génération qui le suit, il y a déjà longtemps que cette nouvelle génération a commencé à envahir avec ses productions de pure consommation le terrain qui lui laissait la littérature de production.

Lorsque les *Nouvelles Littéraires* proposent en décembre 1966 un palmarès des dix meilleurs romanciers des dix dernières années, on verra que le choix se portera presque uniquement sur les ouvrages qui s'inscrivent à des degrés plus ou moins dans lignée stendhalienne ou balzacienne. Si on ajoute en outre à la liste de ces élus les noms d'autres romanciers qui sont relativement jeunes pour la plupart en 1945, on constate que la majeure partie de la production romanesque au cours de la décennie 45-55, a pris l'allure d'un retour en masse aux traditions bien françaises du genre.

A cette même époque, malgré une tentative de renouvellement du genre, l'*Express* avait commencé la publication d'une série d'articles virulents contre le type même de la

littérature traditionnelle que représentaient les élus du Palmarès. L'auteur de cet art n'est autre qu'Alain Robbe-Grillet, écrivain encore non connu malgré le prix Fénelon pour son premier roman *Les Gommages* paru en 1953 et malgré aussi un prix des Critiques pour son deuxième roman *Le Voyeur* paru en 1955.

Ainsi au moment où le programme sartrien semblait submergé sous les flots montants d'œuvres dont les jeunes auteurs préféraient la désinvolture à l'engagement, le cynisme à la bonne foi, les aventures, les conflits psychiques traditionnels aux prétentions métaphysiques, Robbe-Grillet initiait une nouvelle tentative de renouvellement littéraire et ouvrait les valves à un nouveau flux anti-traditionnaliste qui grossit par l'apport d'essais d'art souvent agressifs, autant par des romans aux aspects les plus déroutants. Il avait provoqué la remise en question du genre romanesque.

Entre 55-56, aux efforts de Robbe-Grillet sont associés sur le plan des écrits théoriques un certain nombre d'auteurs relativement reconnus : Nathalie Sarraute, Beckett, Pinget, Simon, Butor, Duras ; et grâce aux réactions que ces auteurs suscitent, grâce aux interviews qu'ils accordent à une publicité, malgré les reproches de futilités, ils vont être reconnus plus ou moins célèbres et leur rôle de nouveaux réformateurs sera bientôt consacré quand la critique reconnaîtra qu'il existe maintenant en France un nouveau type de romans qui semble rompre avec les traditions du genre.

Ainsi apparaît aussi vivace que jamais ce vieux phœnix du monde littéraire qui s'appelle « la querelle des anciens et des modernes ». C'est à ce moment là que va être remise en question la crise du roman français. Depuis la fin du XIXe siècle, le roman présente la particularité d'être par tous les genres, le genre qui a donné lieu au plus grand nombre de crises et a été l'objet du plus grand nombre de discussions et sans avoir subi dans l'ensemble une transformation radicale. Il semblerait que le roman français ayant atteint son apogée au cours du XIXe siècle avec les grandes œuvres réalistes et naturalistes, retrouvait un équilibre stable.

I / Contexte d'émergence du Nouveau Roman :

Sur le plan de l'histoire contemporaine, les événements liés aux deux guerres mondiales, les horreurs de la guerre ont incontestablement marqué la sphère littéraire (une littérature d'urgence qui prend en charge de déterminer les situations vécues)¹. Kateb disait que : « *si j'avais écrit des choses simples, je n'aurais jamais écrit ce qu'il y a de profond en moi* »².

De nouvelles explorations romanesques se font jour, le plus souvent caractérisées par les idées d'absurde et d'étrangeté du monde. Donc, Sartre postule le roman comme extériorisation de la conscience de son auteur par le biais de la conscience des personnages (CF. Situation I et II).

Marqués par l'existentialisme, d'autres écrivains développeront, cependant, de nouvelles recherches, souvent plus radicales selon lesquelles le romancier n'a rien à dire, mais il doit dire ce rien.

Maurice Blanchot cherche ainsi le Néant, tandis que G. Bataille mène sa quête d'autres formes d'absolu. On découvrait également, la musique et la littérature américaine.

Les romanciers américains orientent le concept de « romanesque » vers d'autres horizons caractérisés par un réalisme inquiétant, une perception behavioriste de l'homme, la rareté des analyses psychologiques, le monologue intérieur et un narrateur qui, lorsqu'il intervient, n'est pas omniscient (il ne sait pas tout). « *Nous sommes des écrivains métaphysiques* » dit Sartre qui juge des techniques romanesques du passé incapables d'assumer cette tâche.

On distingue 2 types de littérature : *littérature des résistants* (de l'engagement, ex. : Sartre), *littérature des collaborateurs* (littérature contre le régime de Hitler).

² On ne peut parler d'un roman maghrébin ou africain car le roman est un produit occidental.

La technique américaine de nouvelles constructions cinématographiques influencera profondément les jeunes romanciers français qui vont en réexploiter les procédés de montage et d'enchaînement : ruptures, fragmentations, juxtapositions de scènes, simple enregistrement des choses par des grouillants ou des mouvements de caméra, apparemment dénués d'affect ou d'intentionnalité, traitement symbolique ou phénoménologique, bouleversement de la chronologie. Une nouvelle réflexion sur l'écriture même est engagée, et le roman commence à réfléchir sur lui-même, à l'intérieur de lui-même. J. Joyce³ écrit le premier monologue intérieur intégral *Ulysse* (1922), alors qu'au siècle précédent, on opposait poésie et prose romanesques. Le roman du XX^e siècle se fait de plus en plus poétique : il tend vers l'autobiographie tout en mordant sur les formes du journal intime, de l'essai, du théâtre et d'autres genres jusqu'à lors nettement différenciés. De leur côté, les surréalistes marquent une plus grande défiance à l'égard du roman qui jugent superficiel et intéressant seulement lors que l'auteur commence à perdre le contrôle de son écriture. Parallèlement, les années 30 sont le berceau d'un courant néo-réaliste, illustré notamment par L. Aragon qui passe du roman surréaliste (*Le Paysan de Paris*, 1926) au réalisme (*Les Beaux Quartiers*, 1936), tout en réservant sa matière autobiographique à une œuvre poétique intitulé *Le Roman inachevé*, 1936.

³ **James Joyce** (James Augustine Aloysius Joyce, 2 février 1882 à Dublin - 13 janvier 1941 à Zurich) est un romancier et poète irlandais expatrié, considéré comme l'un des écrivains les plus influents du XX^e siècle. Ses œuvres majeures sont un recueil de nouvelles, intitulé *Les Gens de Dublin* (1914), et des romans tels que *Portrait de l'artiste en jeune homme* (1916), *Ulysse* (1922), et *Finnegans Wake* (1939). Bien qu'il ait passé la majeure partie de sa vie en dehors de son pays natal, l'expérience irlandaise de Joyce est essentielle dans ses écrits et est la base de la plupart de ses œuvres. Son univers fictionnel est ancré à Dublin et reflète sa vie de famille, les événements, les amis (et les ennemis) des jours d'école et de collège. Ainsi, il est devenu à la fois le plus cosmopolite et le plus local des grands écrivains irlandais. Son œuvre est marquée par sa maîtrise de la langue et l'utilisation de nouvelles formes littéraires, associées à la création de personnages qui, comme Leopold Bloom et Molly Bloom (*Ulysse*), constituent des individualités d'une profonde humanité.

Le contexte d'émergence du Nouveau Roman : Si au XIX^e siècle, le positivisme triomphant prétendait connaître pour toujours les lois de l'univers, le XX^e siècle est l'époque d'un questionnement plus angoissé sur le sens du monde, amplifié par l'épuisement des grands récits fondateurs, l'écoulement des dogmes religieux et des idéologies totalisantes.

Les avant-gardes artistiques opèrent une mutation profonde. Les cubistes font éclater la perspective, déconstruisant les unités traditionnelles de l'espace pictural au profit de la mise à plat de dimensions jusqu'à lors différenciées, par la fragmentation, des points de vue expliquent la position de l'homme, celle d'un observateur dont la mission incomplète ne peut atteindre le cœur de l'univers.

Les progrès de la psychanalyse ont également ouvert à la création romanesque de nouveaux horizons. L'inconscient est forcément éclaté et labyrinthique : « *Si le lecteur a quelques fois ce mal de retrouver dans le roman moderne, écrit Robbe Grillet, c'est de la même façon qu'il se perd quelques fois dans le monde où il vit, lorsque tout cède autour de lui des vieilles constructions et des vieilles formes* ».

2 - La question de l'engagement :

Dès le début de leur aventure intellectuelle et artistique, les nouveaux romanciers ont tranché la question dans et par l'art. La conception sartrienne de l'engagement est battue en brèche. Si pour J. P. Sartre (*Qu'est-ce que la littérature ?*), l'écriture en prose doit être mobilisée pour transmettre au lecteur une vision du monde (l'écrivain agit, estime-t-il, sur le monde par dévoilement et s'affirme dans une conscience capable de juger le réel et de servir de grande-fou moral à la société), les nouveaux romanciers, eux s'écartent sensiblement de cette orientation, jugeant que l'art est une affaire esthétique et non pas politique. Dans un article au titre

Pour les nouveaux romanciers, l'engagement se fait d'abord au niveau de l'esthétique.

provocateur, *Sur quelques nations périmées*, A. Robbe-Grillet insiste sur la nécessité de dissocier le couple création/engagement, estimant que l'engagement de l'écrivain ne doit pas outre passer les limites de l'espace de création et si engagement il y a, il ne doit se faire que dans le processus même de création parce que précise-t-il, l'écrivain doit distinguer nettement entre révolution sociale et révolution des formes esthétiques qui sont précisément d'ordre différent et incompatibles

La philosophie des nouveaux romanciers trouve tout son sens dans cette maxime du philosophe allemand Kant qui affirme que « *l'art est une fin sans finalité* » « *Au lieu d'être de nature politique, l'engagement c'est pour l'écrivain la pleine conscience des problèmes actuels de son propre langage, la conviction de leur extrême importance, la volonté de les résoudre de l'intérieur c'est là, pour lui, la seule chance de demeurer un artiste, et sans doute aussi, par voie de conséquence obscure et lointaine, de servir un jour peut-être à quelque chose peut être même à la révolution* ». (A. Robbe-Grillet, Article cité) « *Il n'y a vraiment de beau que ce qui ne peut servir à rien* ». Gautier.

J. Ricardou, reprenant certains arguments de Robbe-Grillet, affirme de sa part que : « *le sujet du livre, c'est sa propre composition, il n'y a aucun sujet préalable, aucune hiérarchie prédestinée des sujets (...). L'acte d'écrire fait surgir un monde dans la structure est celle même du langage* ». Ricardou, *Pour une théorie du Roman*, Paris, Seuil, 1978.

3- Le nouveau roman

Terme générique désignant les recherches sur l'écriture romanesque menées, à partir des années 1950, par un groupe d'écrivains (qui comptait notamment Nathalie Sarraute, Alain Robbe-Grillet, Michel Butor, Claude Simon, etc.) et dont l'action essentielle a été de pratiquer une remise en question du récit linéaire traditionnel.

L'expression « Nouveau Roman » est due à Émile Henriot qui l'employa dans un article du *Monde*, le 22 mai 1957, pour rendre compte de *La Jalousie* d'Alain Robbe-

Grillet et de *Tropismes* de Nathalie Sarraute. Il ne s'agit pas à proprement parler d'une école, encore que ses principaux créateurs aient été fédérés par les Éditions de Minuit et que certains d'entre eux n'aient pas rechigné à être étudiés sous cette bannière. Mais leurs œuvres sont en réalité fort différentes et ont évolué diversement. Pour l'essentiel, les « Nouveaux Romanciers » **contestent le roman de type balzacien** : ils sont en cela influencés par certains romanciers étrangers (Kafka, Virginia Woolf), mais l'influence de Stendhal et de Flaubert est aussi notable, ainsi que celle de *L'Étranger* d'Albert Camus ou de *La Nausée* de Jean-Paul Sartre.

Leur première dénonciation vise le personnage traditionnel, **reflet d'une confiance surannée dans la nature humaine**. A la peinture des caractères, « soupçonnée » de transporter des valeurs idéologiques, le Nouveau Roman préfère **l'exploration des flux de conscience**. Devenus anonymes et ambigus, les personnages évoluent du même coup dans une **intrigue énigmatique**. Car le Nouveau Roman fait aussi le procès de la connaissance en se limitant à ce subjectivisme : **l'étrangeté du monde, soulignée par la minutie des descriptions** (c'est ainsi que ces romanciers se réclament d'un « nouveau réalisme »), sollicite une **participation accrue du lecteur**.

Le Nouveau Roman naît en France comme un mouvement littéraire des années 1942-1970, regroupant des écrivains décidés à marquer la rupture avec les « vieux romanciers » et leurs canons caractéristiques, en donnant ainsi une nouvelle image au roman.

Ce nouveau mouvement refuse complètement, ou d'une certaine manière, les éléments traditionnels qui ont caractérisé le genre romanesque depuis ses dans les nouvelles productions littéraires de cette époque. Comme dirait plus tard Alain Robbe-Grillet dans son livre *Pour un nouveau roman* (1963), « *les formes romanesques doivent évoluer pour rester vivantes.* »

Le terme fut utilisé en principe avec un sens négatif, pour critiquer les romans *La Jalousie*, d'Allain Robbe-Grillet et *Tropismes*, de Nathalie Sarraute.

Quelque temps après le terme est repris et devient d'usage courant dans des revues littéraires, non seulement pour nommer l'œuvre de Robbe-Grillet, sinon aussi celle

des autres écrivains ayant une idée du renouveau dans le genre romanesque. Selon Alain Robbe-Grillet, le terme Nouveau Roman reste malgré tout une appellation commode englobant tous ceux qui cherchent de nouvelles formes romanesques, un peu à la manière du mot *avant-garde*, dans la littérature » (Robbe-Grillet,). Mais l'appellation de nouveau roman pour la production littéraire de nouveaux romanciers sera un

peu légère et vide, puisque le roman depuis qu'il existe a toujours été nouveau, raison pour laquelle on ne peut pas dire que l'œuvre de Robbe-Grillet ou celle de Nathalie Sarraute appartient à cette idée de nouveauté dans le genre romanesque ; comme Robbe-Grillet lui-même a dit : « *Flaubert a écrit le nouveau roman de 1860 et Proust a écrit celui de 1910* » (1963), donc chacun écrit son propre nouveau roman.

Pour Robbe-Grillet, la recherche de nouvelles formes romanesques ne doit pas être vue comme un phénomène isolé ou même bizarre étant donné que le romancier doit exploiter au maximum sa capacité créatrice, de façon à inventer et réinventer sa propre forme autant de fois qu'il le faut. Cette forme sera constituée comme une invention et non pas comme une recette que l'on doit suivre ;

cependant « *une nouvelle forme paraîtra toujours plus ou moins une absence de forme* » (Robbe-Grillet, 1963).

A priori, avec chaque roman, le respect de règles immuables déjà établies devient un aspect presque impossible ; chaque nouvelle œuvre romanesque aura tendance à constituer son propre corpus de lois de fonctionnement et en même temps, elle commencerait à créer les ciments qui permettront la destruction ultérieure de ces nouvelles lois établies.

Cette idée de renouveau dans la littérature dont rêvait Robbe-Grillet et les autres nouveaux romanciers, a dû faire face à plusieurs obstacles et à une infinité de critiques qui se succédaient les unes aux autres pendant les premières années de cette nouvelle production littéraire ; selon Robbe-Grillet « *le nouveau-né balbutiant sera toujours considéré comme un monstre, même par ceux que*

l'expérience passionnée »(1963). On pourrait bien affirmer que l'idée d'un nouveau dans la littérature, principalement dans le genre romanesque, a commencé avec l'œuvre littéraire d'Alain Robbe-Grillet ou de Nathalie Sarraute ; néanmoins, on constate que les origines de ce nouveau littéraire remontent quelque temps en arrière en puisant ses racines dans la deuxième moitié du XIXe siècle avec l'écrivain français Joris-Karl Huysmans, qui commencera à rédiger les premières lignes du *Nouveau Roman*.

Huysmans publia en 1884 son œuvre littéraire *À rebours* ; au moyen de cette œuvre, l'auteur réussit à faire disparaître l'intrigue et la tragédie de ses histoires, deux éléments qu'à ce moment-là représentaient l'une des caractéristiques principales du roman traditionnel; elles constituaient le point autour duquel se déroulait tout récit littéraire; avec ce changement de contenu on ébauche les premières idées de ce que plus tard on nommera Nouveau Roman, où le plus important ne serait ni l'intrigue ni la tragédie sinon tout simplement l'histoire qui devient le fond du roman. Alain Robbe-Grillet disait qu'un vrai romancier était celui qui savait raconter une histoire de manière à faire croire au lecteur que les aventures y racontées étaient vécues par des personnages réels. L'écrivain tchèque Franz Kafka, en 1925, avec son illustre roman *Le Procès*, ajoutera une nouvelle caractéristique à l'ébauche du Nouveau Roman, en banalisant le rôle et l'importance du personnage dans l'histoire.

Il fera tomber le personnage du piédestal où l'on l'avait placé dès le XIXe siècle ; contrairement à l'œuvre balzacienne, où le personnage jouait un rôle fondamental avec un profil et des caractéristiques bien définies, pour Kafka⁵ le personnage devient

⁵ **Franz Kafka** est un écrivain pragois de langue allemande et de religion juive, né le 3 juillet 1883 à Prague et mort le 3 juin 1924 à Kierling. Il est considéré comme l'un des écrivains majeurs du XX^e siècle. Surtout connu pour ses romans *Le Procès* et *Le Château* (ainsi que pour les nouvelles *La Métamorphose* (*Die Verwandlung*) et *La Colonie pénitentiaire* (*In der Strafkolonie*), Franz Kafka laisse cependant une œuvre plus vaste, caractérisée par une atmosphère cauchemardesque, sinistre, où la bureaucratie et la société impersonnelle ont de plus en plus de prise sur l'individu. Hendrik Marsman⁴ décrit cette atmosphère comme une « objectivité extrêmement étrange... »L'œuvre de Kafka est vue comme symbole de l'homme déraciné des temps modernes⁵. D'aucuns pensent cependant qu'elle est uniquement une tentative, dans un combat apparent avec les « forces supérieures », de rendre l'initiative à l'individu, qui fait ses choix lui-même et en est responsable⁶.

un être anonyme, un personnage « X », sans nom de famille, sans prénom, sans parents, sans héritage, sans profession. Un être dépourvu complètement de toute caractéristique. Kafka se contentera de nommer ses personnages par de simples initiales, en empêchant au lecteur non seulement de connaître leurs vies mais aussi leurs traits de caractère.

Cette nouvelle particularité par rapport à la description de la vie des personnages devient un élément très important pour les nouveaux romanciers, qui prétendaient chasser le réalisme de leurs œuvres littéraires de manière à ce que le lecteur cesse de penser que vraiment le personnage a existé en dehors de l'histoire et qu'il avait une vie, comme celle des autres êtres humains.

D'après Allain Robbe-Grillet, les romans dans lesquels les personnages jouent un rôle principal appartiennent plutôt au passé, vu que cette caractéristique était très importante pour des écrivains comme Balzac, qui a écrit pendant l'apogée de l'individu, mais non pas pour les auteurs du Nouveau Roman.

Ces idées du renouveau romanesque exerceront une grande influence sur toute une génération de jeunes écrivains qui essayeront de chercher une nouvelle ère pour l'art littéraire ; parmi les plus importants, on peut citer tout d'abord Michel Butor qui, avec son roman *La Modification*, va refuser l'apparition de l'intrigue, à la manière d'Huysmans, en faisant de son roman une simple narration.

Le Nouveau Roman est constitué des caractéristiques particulières présentées par de différents auteurs. En effet, les précurseurs et les écrivains de la première moitié du XXe siècle commencent à publier les premiers textes du Nouveau Roman. Chez Raymond Roussel, cité par Robbe-Grillet, la description devient une source peu importante, car il affirme qu'au-delà d'une description, il n'y a rien.

Il montre aussi à quel point le contenu n'a aucune profondeur, car « *il s'agit toujours de sentiments conventionnels : amour filial, trahison, dévouement...* »

Sur le plan de l'organisation des phrases, Roussel considère que « *le rythme, la musique ne semblent poser aucun problème d'oreille* ». Donc, pour lui la musicalité, la sonorité et le rythme ne sont point primordiaux.

Il faut savoir que le Nouveau Roman n'est pas une théorie, mais une recherche; il ne codifie aucune loi, c'est un travail continu et il y a même des ressemblances entre le Nouveau Roman et d'autres perspectives déjà existantes ; ce qui veut dire que le Nouveau Roman ne veut pas imposer ses lois. Pour ses écrivains, la réponse certaine de ce que c'est le roman est une entreprise quasi impossible à définir. Une erreur fréquente de ceux qui critiquent le Nouveau Roman c'est d'interpréter ou d'imposer devant le public comme les écrivains voulant figer les règles du roman. Les écrivains du Nouveau Roman, eux, considèrent que l'erreur est de penser que les règles du roman s'imposèrent à l'époque balzacienne.

Le Nouveau Roman se préoccupe pour l'être humain aussi bien qu'au XIXe siècle et même auparavant. Les objets font partie essentielle de la vie, mais la situation n'est plus pareille à l'époque flaubertienne par exemple.

La subjectivité est capitale dans le Nouveau Roman. Certes, dans le Nouveau Roman c'est le personnage qui raconte, qui parle, car il n'y a point d'écrivain omniscient derrière les paroles ni des commentaires exposés dans les livres.

Le Nouveau Roman vise un public simple : un lecteur naïf ou un lecteur académique peuvent, également, profiter entière et facilement des œuvres ; il ne faut pas aller chercher les informations que l'on ne nous dit pas ; il n'est pas question non plus de deviner le nom d'un personnage ou l'heure de son départ.

Ces idées deviennent accessoires. L'exemple le plus sérieux c'est que dans la vie nous sommes capables de tenir une conversation agréable avec des inconnus que nous rencontrons partout.

Donc, le Nouveau Roman prend la forme romanesque mais est en rupture avec la tradition du roman.

Il est un rejet des traditions romanesques, présente des déconstructions du récit, une écriture novatrice et traite des thématiques telles que le monde des objets, l'incommunicabilité.

On trouve des auteurs comme :

- « Nouveau Roman »
- Robbe-Grillet, *La Jalousie* (1957)
- Butor, *La Modification* (1957)
- Nathalie Sarraute, *La Planétarium* (1959), *Enfance* (1973), *Ici* (1995), *L'Ère du soupçon* (1956)
- *Ricardou, Pour une théorie du Nouveau Roman* (1971) ou encore : Simon, Marguerite Duras

– **Vers un Nouveau Roman : principes et concepts :**

Statisme et mobilisme semblent caractériser la période d'après-guerre. Maurice Nadau établit dans le même cheminement d'idées d'une part sa définition du roman classique et d'autre part celle du roman moderne fondé sur un même type de réalisme. Selon lui, le roman classique « *repose sur quelques croyances naïves, en des réalités sûres : celles du monde extérieur permanent, pays immobile, doué d'une nature et d'une éternité ; et celles du monde intérieur, monde mobile et fluctuant des sentiments, des passions, des appétits.* »

Les rapports entre ces deux mondes sont fondés sur une mécanique très simple : le monde qu'offre le roman classique est à la fois celui du conflit perpétuel et de l'affirmation puisque les forces qui s'y affrontent sont toujours reconnaissables, individualisés, tranchés. A ce monde ainsi conçu s'oppose celui du roman moderne, à savoir un monde inconnaissable, soumis à toutes les relativités et où l'homme reste insaisissable parce que essentiellement contradictoire.

Ainsi, les nouveaux romanciers veulent substituer dans leurs propres ouvrages au monde classique, un monde où les questions restent en suspens, où les doutes

subsistent, où une synthèse descriptive aussi complète que possible permettra non de comprendre mais de rendre compte de la réalité.

Or, parmi les principes d'où partent les écrivains qui perpétuent le système classique, il est deux notions que les nouveaux romanciers s'attachent surtout à détruire : celle de « nature humaine » et celle du « monde constitué en essence absolue et éternelle ».

Robbe-Grillet rejette de son vocabulaire la notion d'âme, nature... etc., et pousse cette attitude anti-essentialiste jusqu'à mettre en doute tout ce qui, chez l'homme, est dit naturel, y compris les instincts, car selon lui, qui dit nature suppose le concept d'éternel et d'universel.

Au premier abord, il semblerait que Sarraute fit sien ce concept de « nature humaine » dans la mesure où elle reconnaît une identité de tous les êtres et l'existence d'une trame commune que chacun contient toute entière. En fait, pour Sarraute, ce n'est pas une nature que les hommes partagent mais cette condition métaphysique que Sartre a défini dans *Situation II* :

« Pour nous, ce que les hommes ont en commun, ce n'est pas une nature mais une condition métaphysique. Et par là, nous entendons l'ensemble des contraintes qui les limitent à priori, la nécessité de naître et de mourir, celle d'être fini et d'exister dans le monde, au milieu des autres hommes. »

D'après Butor, « *l'individu ne peut jamais être à aucun moment de sa vie une entité close sur les problèmes intimes de son moi puisque toujours dans le monde il n'existe que par ses relations avec le monde immense et fluctuant des gens, des choses, des lieux, ces relations sont elles-mêmes changeantes et innombrables de telle sorte qu'il n'y a jamais de moi achevé, saisissable, susceptible d'être mis sous un globe même.* »

Claude Simon souligne dans son roman autobiographique *La Corde raide*, combien il est vain de vouloir saisir à travers le « je » un moi bien défini qui a été, qui est ou qui sera.

L'individu n'est, en effet, que le lieu mouvant et incertain de rencontres, de relations de hasard, et seule la mort peut mettre un terme à cette poursuite d'un moi toujours fuyant comme peut-être le préfigure temporellement cette mort contemporaine.

Pour les nouveaux romanciers, il n'y a pas l'individu d'un côté et la société de l'autre, celle-ci n'est pas une toile de fond immobile contre laquelle se déroule une vie individuelle et l'individu ne saurait être isolé d'un milieu dont il est lui-même partie intégrante.

Butor insiste ainsi sur le fait que *« l'individualisme romanesque est une apparence, il est impossible de décrire la promotion d'un individu sans décrire en même temps l'architecture d'un groupe social, ou plus exactement sans transformer la représentation que ce groupe social se fait de sa propre organisation, ce qui, à plus ou moins brève échéance, transforme cette structure elle-même. »*

Comme la biographie d'un individu est devenue le type même de la construction romanesque, le romancier tentera de saisir la foule comme un énorme individu mais un individu forcément incomplet puisqu'il ne sait pas répondre par des mots, donc, non pas un homme collectif mais une bête collective, non pas une conscience commune mais une inconscience massive qui ne raisonnera point et ne sera capable que des réactions affectives les plus élémentaires. Dans ce genre de roman, on reconnaît les traits essentiels du roman traditionnel, il y a ici un espace social peuplé d'une foule menaçante et anonyme, un espace situé quelque part en dehors du petit monde privé de l'individu fermé sur lui-même que s'imagine être l'écrivain ou que représente son héros et si les gens sont décrits comme des bêtes et bientôt comme des objets, c'est pour montrer qu'entre eux et l'individu les ponts peuvent être coupés et les relations ignorées.

Or, note Butor, une telle attitude manquée chez les romanciers naturalistes par la tendance vers une totale extériorité, représente le moment critique de l'individualisme romanesque, c'est-à-dire, au moment où son insuffisance éclate,

celui où l'individu obligé de reconnaître qu'il est malgré ses différences de ses gens sera dévoré par l'étrangeté absolue.

Pour Butor, la seule solution est un profond renouvellement des structures narratives qui permettra au récit de saisir l'ensemble de la société non point de l'extérieur mais de l'intérieur comme quelque chose à quoi l'on appartient et dont les individus si originaux qu'ils soient ne sauraient jamais se détacher complètement. Et si la société pour les nouveaux romanciers n'est pas un tableau que l'individu peut regarder de sa place avec dédain, avec frayeur ou compassion, elle n'est pas aussi un cadre abstrait et général. Robbe-Grillet dit : « *la société n'existe qu'en fonction d'individus qui ne fonctionnent eux-mêmes qu'en fonction de la société.* »

D'ailleurs, individu et société se modifient continuellement au cours d'une évolution « conjuguée de divers individus à l'intérieur d'un milieu en transformation plus ou moins rapide », selon Butor.

Il découle de cela que les nouveaux romanciers ne sauraient chercher à fixer l'Histoire de toute une société dans des époques. La réalité sociale est pour les nouveaux romanciers si vaste, si complexe et si mouvante qu'il est impossible d'en faire le tour ou de la fixer dans un roman ou dans une histoire romanesque.

Ainsi, s'excluant délibérément de la lignée de romanciers qui essaient d'exprimer dans leurs œuvres à la fois l'esprit de leur époque et l'évolution de leur société, ils s'en tiennent aux seuls aspects historiques accessibles à un individu socialement et historiquement situé, c'est-à-dire, qu'ils ne décrivent de la société et de l'Histoire que ce qu'ils peuvent en avoir eux et s'y reconnaître. Voilà pourquoi Butor considérait que les romans ne peuvent et donc ne doivent être que des autobiographies, ne mettant en scène que des narrateurs qui lui servent de « *persona* », et des personnages qui correspondent aux êtres qui lui sont familiers dans la vie réelle.

Le monde installé, où évoluent ces personnages n'est alors jamais donné en bloc mais à part. En effet, indissociable des choses qu'il constitue, il n'est pas doué d'une existence indépendante des personnages mais toujours indissociable en soi : il ne se fait qu'au fur et à mesure qu'on le découvre à travers notre subjectivité individuelle.

En conclusion, nous pouvons dire que les différents refus qu'opposent les nouveaux romanciers aux techniques et aux concepts du genre traditionnel se ramènent au refus qu'ils élèvent, au rôle qu'ils attribuent généralement à l'écriture romanesque. Selon Barthes, « *il ne s'agit plus pour les nouveaux romanciers de regarder le monde avec les yeux du professeur, du médecin ou de Dieu, mais avec les yeux d'un homme qui d'abord existe dans ce monde.* »

Le romancier pour Butor est celui qui pouvant mieux voir, peut mieux faire voir, davantage du regard commun. Mais le nouveau romancier n'est pas pour autant un sorcier, simplement un être plus sensible, plus conscient de lui-même et du monde, et aussi plus cultivé.

L'opposition des nouveaux romanciers aux techniques traditionnelles est fondée sur le même souci de réalisme qui se traduit selon les mots de Simon : « *par une obsession exigeante, tatillonne même, de la précision jointe à une fidélité minutieuse qui, toujours retenue dans les limites du seuil réel de l'homme, engage les écrivains à ne décrire que ce qu'ils croient et éprouvent sans tenir compte d'idées préconçues.* »

VI – 3 – Les Nouveaux romanciers devant la critique conservatrice :

Lorsque le premier roman de Butor, *Passage de Milan* (1954) apparaît, la critique se montre très incertaine quant à la valeur littéraire de cette œuvre, quant au sens qu'il fallait donner à ce livre pour le moins insolite.

Ainsi, la critique émet à la suite de Barthes quelques hypothèses sur l'avènement prochain d'un nouveau réalisme. Carrouges, décelant dans ce roman un mélange d'onirisme et de symbolisme, voire un pur produit du surréalisme. Robert Kampers considère Butor comme romancier maladroit de la grande tradition réaliste, à la limite comme un disciple de Dickens. Deux ans plus tard, Robert Camp fera de Butor un héritier de Ponson du Derrail. Les réactions de ces deux critiques traduisent bien le

désarroi et la confusion de certains esprits contemporains face à ces ouvrages que l'on considère à partir de 1959 de « nouveaux romans ».

Sans doute pour être plus juste envers les adversaires du nouveau roman, conviendrait-il de distinguer ceux qui ne comprennent rien et ne veulent pas comprendre ; ceux qui ne comprennent pas grand-chose et ne trouvent nulle envie de comprendre davantage ; et ceux qui comprennent parfaitement de quoi il s'agit mais qui refusent d'y croire puisque réagissant en pleine connaissance de cause, ils nous livrent les véritables raisons pour lesquelles la critique conservatrice se méfie de toute nouvelle expression romanesque par trop subversive.

Quels sont les effets qu'ils produisent ? Quels sont les griefs qu'ils dénoncent ?

- Effets : ceux-ci forment un même courant de sentiment qui va de la lassitude au dégoût en passant par l'ennui ; ou de l'impatience à la colère en passant par l'agacement.

- Griefs : ils se rapportent tous aux mêmes caractéristiques. En effet, tirant ses atouts principaux de la distinction entre fond et forme, la critique démontre que de tels ouvrages sont à la fois la proie d'une « inflation formelle » et la victime d'un amaigrissement substantiel.

En ce qui concerne le *sujet*, il serait à la fois très simple parce que très mince ; et très difficile parce que très laborieux.

En ce qui concerne les *personnages*, ce que souligne la critique conservatrice, c'est leur manque de solidarité, leur absence d'identité certaine et leur incapacité à se définir ; donc, tout ce que par défaut explique le peu de prise qu'ils offrent à des lecteurs habitués à cerner son héros.

Ce qui caractérise *l'histoire*, c'est qu'elle ne raconte rien ou si peu qu'on ne sait pas ce qu'elle est censée raconter d'autant moins qu'elle ne se déroule jamais sur le mode dramatique traditionnel.

Chez Robbe-Grillet, on dénonce la répétition insistante et voulue ; chez Butor, des phrases si longues qu'elles atteignent deux pages en s'étalant sur plusieurs alinéas coupés par une virgule provisoire qu'on pourrait remplacer par un point.

Ce qui déroute ces critiques, c'est que ces longueurs et ces répétitions portent le plus souvent sur des aspects qui devraient paraître sans importance, sur des détails matériels infimes, bref, sur des éléments narratifs qui n'ont rien à voir dans un récit romanesque ; c'est la primauté de l'objet sur l'homme qui devient même la matière du roman ; c'est enfin le monde qui est montré comme flou, incertain, illusoire où se confondent les catégories du rationalisme, du subjectif, de l'objectif et surtout les catégories spatiale et temporelle.

Cependant, pourquoi les critiques consacrent-ils tant d'articles et de livres s'ils considèrent les nouveaux romans comme des « jeux d'enfants » ? Pourquoi se poser tant de questions au sujet de la nouveauté, de la validité et de la portée d'une telle tentative de renouvellement romanesque ?

De tout cela, on peut retenir que si la crise du roman existe, il s'agit essentiellement de la technique romanesque et malgré toutes les remarques contre le Nouveau Roman, il s'agit aussi et surtout de l'idée qu'ils se font de l'homme et c'est l'étude de ces techniques, par delà les divergences entre certains d'entre eux sur le plan théorique, qui nous permet de reconnaître au niveau de leurs œuvres.

VI – 4 – Querelle des surfaces et profondeurs :

A la suite de ces attaques, et étant fortifié par quatre romans, Robbe-Grillet va essayer pour la première fois dans son article intitulé « Nouveau Roman, homme nouveau » de mettre les choses au point et il va définir le Nouveau Roman. Mais il refuse l'attribution du titre de chef de file et estime que chaque auteur adopte une technique personnelle même s'ils peuvent se joindre sur un point bien déterminé.

- *La charte du Nouveau Roman selon Robbe-Grillet :*

- 1) Le Nouveau Roman n'est pas une théorie mais une recherche.

- 2) Le Nouveau Roman ne fait que poursuivre une évolution constante du genre romanesque. Il faut dire que cette évolution était déjà en germe à l'époque de Balzac et elle s'est accentuée au fur et à mesure qu'elle s'éloigne de l'ordre balzacien à travers des auteurs comme Flaubert, Joyce, Faulkner, Dostoïevski ...etc.
- 3) Le Nouveau Roman ne s'intéresse qu'à l'homme et à sa situation dans le monde. Par objet, il faut entendre au sens général tout ce qui affecte les sens (par exemple, paroles entendus, meubles, femme aimée ou un geste de sa part) et tout ce qui occupe l'esprit (le souvenir), en un mot, toute forme d'imagination.
- 4) Le Nouveau Roman ne vise qu'à une subjectivité totale.
- 5) Le Nouveau Roman ne propose pas de significations toutes faites.
- 6) Le seul engagement possible pour l'écrivain est la littérature. La notion d'engagement politique est ainsi exclue puisque pour les nouveaux romanciers, fond et forme vont de paire et ne sont pas dissociable.

Enfin, à partir de 1962, Butor accepte non pas l'existence d'une école du Nouveau Roman mais d'un Nouveau Roman en tant que phénomène littéraire et s'associe à la définition de Robbe-Grillet. Il dit :

« Si j'emploie volontiers le terme de Nouveau Roman, ce n'est pas pour désigner une école, ni même un groupe défini et constitué d'écrivains qui travailleraient dans un même sens, il n'y a là qu'une appellation commode englobant tout ceux qui cherchent de nouvelles formes romanesques capables d'exprimer ou de créer de nouvelles relations entre l'homme et le monde, tous ceux qui se sont décidés à inventer le roman, c'est-à-dire, à inventer l'homme. »

VI – 5 – Techniques narratives :

On remarque que l'un des traits positifs commun à l'ensemble des nouveaux romans et que reconnaissent volontiers les nouveaux romanciers, est la présence des objets, l'importance de leur rôle dans l'œuvre romanesque.

Le monde romanesque regorge d'objets dont l'inventaire détaillé, la description minutieuse peuvent occuper des pages, se répéter d'un passage à l'autre mais il est d'autres éléments qui ne semblent pas moins évidents :

- la présence d'un acte criminel ou du moins d'un événement pouvant faire l'objet d'une enquête policière ;
- la présence d'un personnage-écrivain généralement romancier, le plus souvent le narrateur lui-même ;
- la représentation de faits équivoques, se situations ambiguës ;
- la description d'une quête soldée par l'échec.

Cependant, nous pouvons mettre des ouvrages en évidence en les comparant sur le terrain même de la création littéraire, c'est-à-dire, dans le domaine où s'exercent les talents des romanciers pour transformer en œuvre d'art les données de leur imagination : les techniques de représentation (narration, spectacle décrit)

∞ Techniques de représentation :

Les nouveaux romans se ressemblent non seulement dans la mesure où la représentation de l'homme et du monde y est toujours subjective, mais parce que cette réalité vécue y est toujours décrite comme un ensemble mouvant et complexe plein de contradiction et de lacune que cherche en vain à capter une conscience humaine qui est elle-même insaisissable, emportée dans le mouvement de sa complexe existence.

Or, pour reproduire littéralement le dynamisme et la complexité de cette réalité vécue, les nouveaux romanciers ont recourt à deux séries principales de techniques narratives, l'une reposant sur le point de vue adopté pour la contempler, l'autre destinée à rendre compte du spectacle qu'elle offre ainsi.

Les différentes techniques de point de vue peuvent être considérées comme de simples variations sur la même technique de base appelée la technique de l' « ego hic et nunc »

Les techniques de spectacle qualifiées de *technique du redoublement* :

- Les premières servent toutes à mettre le lecteur en contact avec une conscience individuelle « je » (ego), située dans le seul lieu réel de sa présence à soi et au monde « ici » (hic) et dans le seul temps de son existence « maintenant » (nunc).
- Les secondes consistent toutes à mettre le lecteur en face d'une réalité double (ex : double meurtre).

Faisant dans le corps même de ses romans le procès de la création romanesque traditionnelle, Sarraute transcrit les réflexions d'un de ses personnages romanciers qui doit soudain se rendre à l'évidence que, contrairement à ce qu'elle avait cru d'abord, ses créatures ne sont pas des êtres vivants mais des statues.

Ce qu'il s'agit d'éviter aux personnages c'est d'en faire des êtres statiques et crus, des êtres animés artificiellement par un auteur à la fois créateur tout puissant, décorateur habile et machiniste ingénieux.

Pour cela les auteurs ont recourt à divers modes de représentation qui reviennent tous à supprimer ou à réduire la distance entre eux et leurs personnages et entre les personnages et le lecteur, c'est-à-dire que le personnage se donne peu à peu dans le mouvement de sa propre existence. Ils appliquent ainsi à la création de leurs personnages le principe selon lequel l'existence précède l'essence et nous mettent d'emblée en contact direct avec des êtres en train de vivre, de parler, de penser, d'agir sans qu'il nous soit permis de savoir d'eux-mêmes que ce qu'ils révèlent par leur parole, leur pensée ; bref, pour survoler leur existence, celle d'un « je » en proie à un devenir.

Une autre technique consiste à situer le lecteur non extérieurement mais intérieurement dans la conscience même d'un personnage. A ce moment, le point de

vue du « je » est encore plus exclusif puisque toute une distance est supprimée entre auteur, lecteur et personnage.

Il est des techniques de représentation qui tout en forçant le lecteur à se placer au point de vue de tel ou tel personnage qui ne correspond pas toujours à un récit fait à la 1^{ère} personne, les choses sont vues en parts par l'intermédiaire d'un narrateur, témoin impersonnel, qui se met pour nous à la place des personnages : une consiste à situer ce narrateur tantôt en présence du protagoniste pour transmettre ses gestes et paroles, tantôt en sa conscience même pour révéler ses pensées et sensations, tous les personnages n'étant vus alors qu'extérieurement.

Parmi les techniques très originales, celle de Butor qui nous jette dans la conscience du narrateur, acteur et témoin, qui, réfléchissant sur sa vie passée, sur sa vie actuelle et sur ce que l'avenir peut lui réserver, n'utilise pour parler de lui-même ni le « je », ni le « il » mais le « vous » qui est en même temps un « je » qui observe et un « il » observé (sujet et objet). Le « vous » force le lecteur à s'identifier avec le narrateur et ainsi toute distance est supprimée.

En plus du présent, les temps les plus employés sont ceux qui mieux que le passé simple actualise le passé ou le rendent plus immédiat c'est le passé composé qui a la préférence des nouveaux romanciers (ex : Sarraute, *Portrait d'un inconnu*)

L'espace également ne se constitue qu'au fur et à mesure qu'il se révèle à la conscience d'un personnage spatialement situé et tel qu'il l'appréhende sur le plan de la perception sensorielle ou sur celui de l'imagination.

Ainsi dans la *Modification*, Butor nous dévoile l'espace tel qu'il se présente à la conscience de son narrateur, car au lieu de nous dire que le train s'ébranle et sort de la gare, il nous donne des phénomènes immédiats, perçus au niveau de la conscience même du personnage.

Pour reproduire autant qu'ils peuvent le spectacle total et complexe de la réalité vécue, les nouveaux romanciers ont recouru à une même série de techniques que nous allons voir.

Nous placerons sous la rubrique du redoublement tous les procédés utilisés par chacun d'eux pour multiplier et confondre à la fois les éléments du spectacle et pour faire éclater ainsi les unités de temps et de lieu, de personnages et d'actions sur lesquelles repose le point de vue « ego hic et nunc ». Bien qu'il soit toujours mêlé à l'intérieur du même roman, deux types principaux de redoublement qui peuvent être reconnus comme formant la base de ces techniques, ce sont la répétition et l'emboîtement.

- Redoublement des personnages :

Le redoublement par répétition consiste à mettre en scène deux ou plusieurs personnages dont les marques d'identification ou les signes d'identité sont les mêmes ou plus ou moins très proches. Il s'agit en somme, de multiplier des « je » qui au premier abord et sous un certain aspect se ressemblent assez pour être parfois confondus entièrement ou pour qu'il soit difficile de le reconnaître immédiatement. Nous trouvons chez Butor, Sarraute, Robbe-Grillet la technique Faulknerienne du prénom redoublé (ex : deux personnages se nomment Dupont dans *Les Gommages* et tous deux sont victimes d'un meurtre semblable)

Outre cette forme de répétition, on trouve aussi celle qui consiste à mettre en scène deux ou plusieurs personnages qui se ressemblent entre eux extérieurement (physique ou vêtements) ; ou encore la multiplication des données et des indices qui permettent de les reconnaître. L'effet de ce redoublement provoque l'éclatement de l'unité du personnage.

Le redoublement des personnages par emboîtement consiste à multiplier les « moi », inversement cela revient à dédoubler le « je ». Cette forme particulière de redoublement par dédoublement est utilisée par les nouveaux romanciers afin de concilier le point de vue unique de l'ego avec le spectacle multiple qu'il a de lui-même, à savoir notamment dans le cas de la prise de conscience, dans le cas où le « je » est un sujet-objet, dans le cas d'un rappel de souvenir (dédoublement du « je » en « moi » présent et « moi » passé). Ainsi, le narrateur de *La Modification* se

dédouble en « vous » lorsqu'il est conscient de ses gestes, de ses regards, de ses pensées ou en « il » lorsqu'il somnole ou dort, il se voit en songe ou s'identifie avec tel ou tel personnage de son rêve, de sa rêverie.

- Redoublement des histoires et explosion des unités d'action :

Tout comme les personnages, les histoires ne sont jamais données qu'en train de se faire mais elles restent à la fin du récit toujours ouvertes à d'autres possibilités, toujours susceptibles d'autres interprétations (ex : *La Modification*)

La narration qui est à son tour éclatée en fragments passé, présent et futur, fait en sorte que l'histoire prend sens de ce qui précède ou de ce qui suit ou encore de ce qui situe à côté de manière anecdotique du roman traditionnel. Ainsi dans *Les Gommages*, le récit commence après un événement qui pourrait servir de point de départ à toutes sortes de développement dramatique.

Le redoublement par emboîtement existe en deux types principaux qu'on peut trouver dans un même roman appelés « mise en abyme » au 1^{er} ou au 2^{ème} degré :

Le premier consiste à inclure dans la narration la situation du narrateur en train d'écrire ou du moins de concevoir le récit que nous lisons. Il s'agit dans ce cas d'un roman qui contient ou qui se confond parfois avec sa propre genèse ; bref, d'une œuvre qui comporte sa propre mise en œuvre ou bien d'un roman du roman (technique utilisé avant par Proust dans *La Recherche du temps perdu*).

Le deuxième s'applique aux scènes, aux situations qui en contiennent d'autres, souvent identiques ou du moins comparables, introduites ou inscrites sous une forme ou une autre. Dans ce cas, il s'agit de la mise de l'œuvre dans l'œuvre ou d'un roman dans le roman.

Il existe également des techniques d'expression qui rassemblent sous la forme de champs sémantiques de la mouvance et du dédoublement tels que l'eau, le labyrinthe, le miroir...etc.

4- L'« aventure d'une écriture »

Dans la décennie 1950-1960 se développe un phénomène littéraire à la recherche d'une organisation et d'une expression en rapport avec les bouleversements radicaux qui font suite à la Seconde Guerre mondiale. Si les tenants du nouveau roman eux-mêmes se défendent de constituer un groupe, et si des différences criantes existent entre eux, ils partagent les mêmes interrogations et les mêmes refus. Dans les années 1950 apparaît un ensemble d'œuvres liées par quelques traits communs : dénonciation de l'illusion romanesque sur laquelle repose jusqu'alors le roman traditionnel, soupçon jeté sur le contrat de confiance tacitement passé entre l'auteur et le lecteur, développement de toutes les techniques de la contre-illusion, refus de la psychologie, déconstruction du récit au profit de l'écriture, considérée comme une véritable aventure, et surtout définition du roman comme recherche perpétuelle. Avant d'être unis par une parenté de sensibilité, de recherche ou d'écriture, les écrivains du nouveau roman le sont par leur maison d'édition, les Éditions de Minuit, dont le directeur, Jérôme Lindon, prend le premier le risque de publier des écrivains inconnus, aux textes déroutants : Samuel Beckett et Alain Robbe-Grillet, Michel Butor, Robert Pinget, Claude Simon, Nathalie Sarraute, Claude Ollier, auxquels se joindront plus tard Jean Ricardou et Marguerite Duras, déjà publiée par Gallimard. Les tirages sont limités, mais la critique ne refuse jamais à ces « auteurs de Minuit » une reconnaissance attestée par de nombreux prix : *le Voyeur*, de Robbe-Grillet, reçoit le prix des Critiques en 1955 ; *la Modification*, de Butor, le Renaudot en 1957 ; *la Mise en scène*, d'Ollier, le Médicis en 1958 ; *la Route des Flandres*, de Simon, le prix de l'Express en 1960.

Cette « école de Minuit » sera également appelée « école du regard », en raison de l'intérêt porté au monde par quelques écrivains – notamment Robbe-Grillet, Butor, Simon –, à la construction par le regard de l'objet de l'écriture et à la place faite aux descriptions d'objets insignifiants ou dérisoires (le célèbre quartier de tomate des *Gommes* (1953), la veilleuse bleue de *la Modification* (1957), les cartes postales partout épinglées aux pages des romans de Simon). On parlera aussi de « roman expérimental », pour l'importance donnée par tous à « l'expérimentation » mais par

ironie, puisque Zola, en 1880, avait intitulé *le Roman expérimental* son manifeste naturaliste et que tout le nouveau roman rejette précisément le naturalisme ; encore d'« anté roman », parce que chacun semble s'appliquer à défaire à tout moment le récit quand il menace de prendre : « antéroman », parce que la place réservée à la réflexion sur la fiction et ses pouvoirs et à la discussion sur cette fiction est considérablement plus importante que « l'invention » de fictions ; enfin et surtout, d'« école du refus », parce qu'en effet les nouveaux romanciers se définissent au moins négativement par une récusation commune : la chronologie linéaire, la psychologie et donc la notion de personnage confondu avec une personne, l'histoire-tranche-de-vie, ressemblant à s'y tromper à la « réalité », le « naturel » soudain devenu suspect, la distinction entre la forme et le contenu, l'enchaînement mécanique et si rassurant des causes et des effets, en vertu duquel ce qui est raconté avant peut passer pour « être la cause » de tel événement.

Exprimés par Nathalie Sarraute dès *l'Ère du soupçon*, en 1956, ces refus polémiques seront synthétisés par Robbe-Grillet dans un recueil d'articles paru en 1963, *Pour un nouveau roman*.

Autant au moins que les œuvres romanesques, ces textes théoriques contribuent à faire percevoir le « nouveau roman » comme un système cohérent, en même temps qu'ils attirent l'attention sur un trait qui constitue pour beaucoup la tare majeure de cette littérature : son goût immodéré pour les spéculations abstraites qui, au cœur même des récits, mettent en péril l'intrigue et aussi le confort du lecteur.

5- Contre les crédos littéraires

En raison de ses options fondamentales, c'est exactement à cette mise en danger du lecteur que vise le nouveau roman, en même temps qu'il ne ruse pas avec les propres manques, les doutes et les impasses de l'écrivain. Le nouveau roman est délibérément antihumaniste : de là viennent son mépris pour l'engagement, pour le roman à thèse, le roman pédagogique et politique, et son indifférence écoeurée pour

tout ce qui fait l'intérêt ordinaire de la vie humaine. Contre le Sartre existentialiste, convaincu que la littérature ne tire sa légitimité que du message qu'elle porte, l'« école de Minuit » choisit le Sartre de *la Nausée*, qui avait déjà dénoncé l'illusion romanesque. Sensible aux apports de la philosophie phénoménologique qui montrait l'influence réciproque du moi et du monde, la littérature nouvelle ne peut plus adhérer aux crédos réaliste, naturaliste ou symboliste, pour lesquels l'homme lucide et conscient était au centre de tout. En fait, comme le note Robbe-Grillet dans *Pour un nouveau roman*, c'est surtout du réalisme qu'il faut se débarrasser, puisque « la seule conception romanesque qui ait cours aujourd'hui est, en fait, celle de Balzac ».

Comment, avec tant de refus, faire cependant quelque chose ? Comment se situer pour montrer par rapport à quoi on innove ? Car le nouveau roman justifie son qualificatif essentiellement en relation avec les grandes machines romanesques du XIX^e siècle, auxquelles bien d'autres avant lui s'étaient opposés : Proust en tout premier lieu, auquel Claude Simon doit tant, dans sa confrontation avec le temps ; Breton, pour sa critique radicale du dérisoire arbitraire romanesque ; Valéry, qui s'était tôt demandé comment on pouvait écrire des phrases aussi vaines que « La marquise sortit à cinq heures », phrase reprise par Claude Mauriac comme titre d'un de ses romans (1961) ; Céline, qui avait prédit au romanesque traditionnel, concurrencé par la radio et la télévision, un avenir difficile s'il s'obstinait à « copier » la réalité ; et Queneau, Vian, Bataille, sans oublier les précurseurs décisifs pour la mise en cause de la convention mimétique que sont Joyce, Faulkner, Virginia Woolf. Les écrivains de Minuit, qui sont d'abord des lecteurs, prennent en compte ces cassures et ces bouleversements, et en font un usage positif et original.

6-Pour une esthétique nouvelle

L'antihumanisme foncier du nouveau roman entraîne toute une série de conséquences sur la façon de ne pas raconter une histoire. Les œuvres (surtout celles des années 1950) se caractérisent par une contestation systématique du récit qui met en

jeu une série de procédés extrêmes : des constructions trop savantes, répétant et variant une cellule narrative première, et laissant apercevoir une prolifération de récits possibles, dont aucun n'est conduit à son terme ; une combinaison complexe de l'aléatoire et de la reprise en ordre d'une série de composantes (sur le modèle de la musique sérielle) ; un jeu infini sur les variantes d'une même situation, d'un même mythe ; l'abondance intenable (et qui doit être ressentie comme telle par le lecteur) des descriptions qui s'enlisent pour rien, puisque l'objet n'est pas la métaphore de l'homme, puisque le paysage n'est plus symbolique ni anthropomorphique. Égarements dans des narrations impossibles, labyrinthes de récits qui repassent obstinément par les mêmes points, les mêmes lieux, sur les modes multiples de l'errance (métro, corridors de prisons, de cliniques, terrains vagues, plages désertes), pour se rendre à des rendez-vous décevants, puisque c'est une fois de plus à l'intrigue qu'on se heurte, après avoir pris des sens interdits (dans l'espace et dans la morale, au travers de personnages de voyeurs, de violeurs), tandis que le récit inlassablement se réfléchit : on pourrait ainsi évoquer l'univers romanesque créé par Robbe-Grillet dans *le Voyeur* (1955), *la Jalousie* (1957), *Dans le labyrinthe* (1959) ou encore *la Maison de rendez-vous* (1965), univers subtil et pervers, tel qu'on le retrouve également dans les scénarios de ses films.

Marqué par la double influence de Joyce et de Proust, l'univers de Claude Simon est aussi un lieu où se dilue l'intrigue romanesque, qui ne saurait avoir quelque rapport avec l'extérieur : le temps du récit n'a rien à voir avec un temps réel quelconque, le temps n'est plus que l'espace où se tient le discours d'un personnage minimal, obscur, qui tente de dire son passé sur le mode des associations confuses de souvenirs. Pour Simon, en effet, la mémoire est un « foisonnant rigoureux désordre » qui combine des motifs venant de temps et de lieux différents, et qui justifie donc, sur le plan de la structure narrative, que plusieurs histoires imbriquées se racontent. Mais le sujet ne saisit aucune loi et reste immergé dans une histoire élevée au statut de mythe incompréhensible. *La Route des Flandres* (1960) s'arrête sur la vision d'un monde s'écroulant « comme une bâtisse abandonnée, inutilisable, livrée à l'incohérent,

nonchalant, impersonnel et destructeur travail du temps ». Au fur et à mesure que se constitue l'œuvre de Simon, l'image, le tableau, la photographie, la carte postale deviennent des composantes fondamentales de sa poétique, privilégiant les images fixes, les instantanés. Ces fragments insérés produisent l'histoire sur un mode pictural abstrait ou sur le mode musical sériel, combinant indéfiniment quelques motifs – toujours les mêmes – selon des lois différentes, des *Corps conducteurs* (1970) à *Triptyque* (1973). La phrase ample, à peine ponctuée – car « la phrase courte coupe ce qui n'est pas coupé dans la réalité mentale » –, libère le foisonnement verbal, les répétitions, les récurrences, les concomitances, accordant à l'écriture et à ses méandres le rôle premier.

Dans cette combinatoire, le personnage identifié à la personne disparaît. On a beaucoup dit qu'il avait été remplacé par une intense fascination du nouveau roman pour les objets (au point qu'il a été qualifié de « littérature objective ») et par un travail soigneux de la description. Pourtant, ici encore, il faut faire des différences. Ainsi que l'a montré Roland Barthes dans un article des *Essais critiques* (1964), les objets n'ont pas la même fonction chez tel ou tel écrivain : « Robbe-Grillet décrit les objets pour en expulser l'homme, Butor en fait au contraire des attributs révélateurs de la conscience humaine, des pans d'espace et de temps où s'accrochent des particules, des rémanences de la personne. » Chez Nathalie Sarraute (*le Planétarium*, 1959), ils génèrent un malaise intense, tandis que les cartes postales qui prolifèrent chez Claude Simon contiennent potentiellement tout le passé. Ils sont rarement « appropriés » par quelqu'un : le personnage peut n'être qu'une initiale, un inconnu, comme chez Nathalie Sarraute (*Portrait d'un inconnu*, 1948), être menacé d'évanescence, encombré d'un double ou d'un sosie qui menace son « identité ». Mais le plus sûrement atteint, c'est le narrateur, privé de son omniscience divine et de ses prérogatives : qui dit « je » – c'est la question de Beckett (*l'Innommable*, 1953) –, qui sont-ils ? Ils sont surtout « là » avant d'être quelque chose ou quelqu'un. Ce sont les choses qui les entourent qui les produisent, comme chez Georges Perec (*les Choses*,

1965), à moins qu'ils ne soient que la somme des discours, des citations, des textes déposés en eux par la littérature, l'unique sujet du roman nouveau.

Très tôt Robbe-Grillet déclare que le nouveau roman est une recherche, et c'est ce qui fait sa fécondité : il expérimente, explore inlassablement, privilégiant, selon la formule du romancier et critique Jean Ricardou, l'« aventure d'une écriture » sur l'écriture des aventures. S'il se systématise peu à peu, si, bientôt apprivoisé et cadré, il n'étonne plus guère, il aura éclairé d'une lumière neuve les conditions de production de la fiction, l'activité de l'écrivain, l'espace du texte et, surtout, il aura appris à lire et à relire autrement l'ensemble de la littérature romanesque.

7-Le sens du monde et le monde du sens :

Les Nouveaux romanciers redéfinissent un certain nombre de concepts, corrigent certaines visions et ils ont relativisé l'optimisme de la philosophie positiviste, pour renouveler, de façon radicale, le champ conceptuel hérité de Platon. Leur philosophie opte pour une méthode très critique à l'égard des conceptions très largement répandues qui entendaient mettre un sens à toute chose

L'idée de l'homme omniscient et démiurge est battue en brèche. Car estime-t-on l'être humain ne dispose que des outils imparfaits du langage pour parler à la fois de ce qui est de l'ordre du palpable et de l'insaisissable. Il y a toujours, y compris dans les formes soit disant finies, un reste (un résidu) quelque chose qui s'échappe, des grilles qui on servant les mots et les choses.

La raison quantifiante passe, dans sa tentative à rendre le monde intelligible, à la lisière de ce « non-nommé qui oppose au mot une résistance et qui pourtant les appelle, car il ne peut exister sans eux » (N. Sarraute, *Nouveau Roman* : hier, aujourd'hui, 1972).

Alain Robbe-Grillet tranche avec cette formule la question de la réalité qu'il juge indescriptif. « *La littérature, écrit-il dans le Miroir qui revient, et la poursuite d'une représentation impossible* ». On passe ainsi d'un nouvel engendrement du réel qui tranche radicalement avec cette vision qui se donne pour tâche la reproduction du réel. A ce stade, il faut « non plus démontrer mais montrer, non plus reproduire mais produire et, finalement, non plus exprimer mais découvrir » (Claude Simon, *Discours de Stockholm*, 1986). Fondée sur un Non-Savoir et sur l'étrangeté du monde, la reproduction romanesque n'est plus alors de l'ordre de la copie fidèle mais bel et bien, par les moyens de l'art à partir de la destitution des anciennes constructions.

N. Sarraute insiste sur la nécessité d'éviter (voire de sortir) de « *la clarté mortelle du connu* », rejoignant ainsi la célèbre formule de Nietzsche « *La seule chose incompréhensible c'est que le monde soit compréhensible* » et n'oublions pas que le Nouveau Roman est le produit d'une époque et d'une histoire celles du relativisme scientifique et des décombres de la guerre, révélateur de la faillite de l'humanisme et du double langage des idéologies dont les discours totalisants⁶ avaient bien vite conduit à diverses formes de totalitarisme, aussi bien politique que culturel.

Le traitement, que le nouveau romancier a réservé à la question du sens, tranche singulièrement avec la conception réaliste qui fait du signifié une finalité érigeant en modèle de compréhension, limitation, la correspondance et l'homologie. Pour les nouveaux romanciers, le sens ne se donne jamais, dans le sens que nous voudrions donner à toute réalité. La réalité si tant est que le sens puisse en avoir une efface l'idée de modèle à atteindre ; il est à l'image de cette tornade originelle qu'évoque Claude Simon dans *Vent* : « Une force déchaînée, sans but, condamnée à s'épuiser sans fin, sans espoir de fin » ; ou encore de *La Route des Flandres* (1960) qui dit la décomposition généralisée dans un contexte de débâcle, pas seulement militaire, mais « le monde lui-même tout entier comme s'il était en train de se désagréger, son allée en morceau en haut, en rien ». La guerre a créé les ruines et ces

⁶ Qui tiennent la vérité. Ex. : le discours nazi.

mêmes ruines, ce chaos total sont liés à l'absence de sens originellement programmés, ainsi la ruine de l'Histoire. On peut également parler de l'Histoire en ruine – efface le sens à l'image de ce qui arrive quand l'océan déborde, quand les forces inhumaines de la nature détruisent toutes les dignes, semblent toutes dérisoires. Dans *L'Été indien*, Claude Ollier parle de la *menace du pourrissement universel, de l'inexistence du sens-vrai, du sens plein* : « On imaginera un monde chaotique, des terres bourbeuses, morcelées, la jungle, l'eau des fleuves, charriant des bêtes mortes, charriant des souches, des palmes, des fleurs rouges, l'eau s'infiltrant, montant sous les racines, l'eau stagnante ». L'histoire a ainsi perdu ses fondations, ses repères, ses points d'ancrage stables. Un champ lexical très dense renvoyant aux « ruines » recouvre dans toute leur étendue les textes de Robbe-Grillet, dans *Un Régicide*, l'édifice qui soutient toute l'architecture du texte est bâti sur un château délabré qui menace de s'écrouler, édifice périmé des anciens systèmes de valeur.

Le sens du monde et le monde du sens ne sont que labyrinthe tracée impossible à reconstituer, dédale sans issu, chemin « qui sinue à travers voie sur un terrain devenu plus accidenté, c'est deviser à plusieurs reprises et à croiser d'autres voix, de même importance ou presque, en l'absence de toute indicateur » (A. Robbe-Grillet). Ainsi, faut-il à l'écrivain pour dire le labyrinthe, suivre lui-même le même chemin sinueux et sans issu, il devient, comme le dit Claude Simon, un voyageur solitaire qui « tâtonne en aveugle, s'engage dans des impasses sans bourbe, repart » (*Discours de Stockholm*). *L'homme est ainsi condamné, comme Sisyphe, à retourner perpétuellement à son point de départ, puisque aucun sens ni aucune finalité ne l'attend au bout de ses multiples efforts ; l'homme fait face aux ruines et à un univers de signes dépourvus de sens, il « court éperdu (...) criant dans l'absence de trace » (Claude Ollier, *La Vie sur Epsilon*).*

L'œuvre de Robbe-Grillet est de ce point de vue une œuvre emblématique : un tunnel obscur dans *Un régicide* ; d'inquiétant souterrain dans *Les Romanesques* ; un boulevard circulaire dans *Les Gommages* ; des rues désertes et dépourvus de sens dans *Le labyrinthe* ; sans quelques espaces très significatifs qui renvoient à cette

incapacité qu'éprouve l'homme à retrouver le sens de l'équilibre et de l'orientation. Le monde peut alors s'affirmer dans toute sa complexité, dans toute son immunité. Il est à la fois changeant, insaisissable et insensé, aucune loi ni aucun sens ne peut atteindre ses profondeurs, ses complexités, ni réduire ses tentacules et ses zones d'ombre, en dépit des efforts de maîtrise déployée par l'homme, la vie « *reprend cette superbe et altière indépendance, redevient ce foisonnement désordonné, sans commencement ni fin, ni ordre* » (Cl. Simon).

– Une nouvelle littérature d'opposition :

Ce n'est guère qu'à partir de 1955 que l'on commence à voir apparaître au premier plan les noms de Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute, Beckett, Pinget, Simon, Butor et Duras. Or, s'il n'a fallu pour atteindre la notoriété qu'une seule année à Butor dont le premier roman *Un Passage à Milan* (1954), s'il a fallu deux ans à Robbe-Grillet, il en aura fallu beaucoup plus aux autres écrivains désormais considérés comme faisant parti de ce nouveau courant romanesque.

C'est donc aux succès relativement rapides des derniers venus romanciers que les premiers pionniers du « Nouveau Roman » doivent être reconnus par les critiques et relancés par les éditeurs. Non seulement les œuvres les plus récentes de ces écrivains vont faire l'objet de nouveaux articles mais certaines de leurs œuvres vont sortir de l'oubli grâce à une édition ou à un éditeur. Par exemple, l'œuvre de Sarraute, *Portrait d'un inconnu* publié en 1948 n'a pas eu un succès immédiat malgré la préface de Sartre, il a été réédité en 1958 par Gallimard, de même que *Tropismes* (1946, réédité 1958).

☞ **Étudiez l'extrait suivant en soulevant la critique que fait N. Sarraute au roman traditionnel, sa propre définition du roman et le rapport avec le monde littéraire des années 50.**

Les critiques ont beau préférer, en bons pédagogues, faire semblant de ne rien remarquer, et par contre ne jamais manquer une occasion de proclamer sur le ton qui sied aux vérités premières que le roman, que je sache est et restera toujours, avant tout, « une histoire où l'on voit agir et vivre des personnages », qu'un romancier n'est digne de ce nom que s'il est capable de « croire » à ses personnages, ce qui lui permet de les rendre « vivants » et de leur donner une « épaisseur romanesque »; ils ont beau distribuer sans compter les éloges à ceux qui savent encore, comme Balzac ou Flaubert, « camper » un héros de roman et ajouter une « inoubliable figure » aux figures inoubliables dont ont peuplé notre univers tant de maîtres illustres ; ils ont beau faire miroiter devant les jeunes écrivains le mirage des récompenses exquis qui attendent, dit-on, ceux dont la foi est la plus vivace ce moment bien connu de quelques « vrais romanciers » où le personnage, tant la croyance en lui de son auteur et l'intérêt qu'il lui porte sont intenses, se met soudain, telles les tables tournantes, animé par un fluide mystérieux, à se mouvoir de son propre mouvement et à entraîner à sa suite son créateur ravi qui n'a plus qu'à se laisser à son tour guider par sa créature; enfin les critiques ont beau joindre aux promesses les menaces et avertir les romanciers que, s'ils n'y prennent garde, le cinéma, leur rival mieux armé, viendra ravir le sceptre à leurs mains indignes - rien n'y fait. Ni reproches ni encouragements ne parviennent à ranimer une foi languissante.

Et, selon toute apparence, non seulement le romancier ne croit plus guère à ses personnages, mais le lecteur, de son côté, n'arrive plus à y croire. Aussi voit-on le personnage de roman, privé de ce double soutien, la foi en lui du romancier et du lecteur, qui le faisait tenir debout, solidement d'aplomb, portant sur ses larges épaules tout le poids de l'histoire, vaciller et se défaire. Depuis les temps heureux d'Eugénie Grandet où, parvenu au faîte de sa puissance, il trônait entre le lecteur et le romancier,

objet de leur ferveur commune, tels les Saints des tableaux primitifs entre les donateurs, il n'a cessé de perdre successivement tous ses attributs et prérogatives.

Il était très richement pourvu, comblé de biens de toute sorte, entouré de soins minutieux; rien ne manquait, depuis les boucles d'argent de sa culotte jusqu'à la loupe veinée au bout de son nez. Il a, peu à peu, tout perdu : ses ancêtres, sa maison soigneusement bâtie, bourrée de la cave au grenier d'objets de toute espèce, jusqu'aux plus menus colifichets, ses propriétés et ses titres de rentes, ses vêtements, son corps, son visage, et, surtout, ce bien précieux entre tous, son caractère qui n'appartenait qu'à lui, et souvent jusqu'à son nom.

Aujourd'hui, un flot toujours grossissant nous inonde, d'œuvres littéraires qui prétendent encore être des romans et où un être sans contours indéfinissable, insaisissable et invisible, un « je » anonyme qui est tout et qui n'est rien et qui n'est le plus souvent qu'un reflet de l'auteur lui-même, a usurpé le rôle du héros principal et occupe la place d'honneur. Les personnages qui l'entourent, privés d'existence propre, ne sont plus que des visions, rêves, cauchemars, illusions, reflets, modalités ou dépendances de ce « je » tout-puissant.

Et l'on pourrait se rassurer en songeant que Ce procédé est l'effet d'un égocentrisme propre à l'adolescence, d'une timidité ou d'une inexpérience de débutant, si cette maladie juvénile n'avait frappé précisément les œuvres les plus importantes de notre temps (depuis *A la Recherche du Temps perdu* et *Paludes* jusqu' au *Miracle de la rose* en passant par *Les cahiers de Malte Laurids Brigge*, *Le Voyage au bout de la Nuit* et *La Nausée*), celles ou leurs auteurs ont montré d'emblée tant de maîtrise et une si grande puissance d'attaque.

Ce que révèle, en effet, cette évolution actuelle du personnage du roman est tout à l'opposé d'une régression à un stade infantile.

Elle témoigne, à la fois chez l'auteur et chez le lecteur d'un état d'esprit singulièrement sophistiqué. Non seulement ils se méfient du personnage de roman, mais, à travers lui, ils se méfient l'un de l'autre. Il était le terrain d'entente, la base solide d'où ils pouvaient d'un commun effort s'élancer vers des recherches et des découvertes

nouvelles. Il est devenu le lieu de leur méfiance réciproque, le terrain dévasté où ils s'affrontent. Quand on examine sa situation actuelle, on est tenté de se dire qu'elle illustre à merveille le mot de Stendhal : « le génie du soupçon est venu au monde ». Nous sommes entrés dans l'ère du soupçon.

L'Ère du soupçon (pp. 56-58)

Essais sur le roman par Nathalie Sarraute

Cette soudaine activité autour d'un événement littéraire, cet intérêt ne laisse pas de faire supposer que la nouvelle crise du roman français a été délibérément provoquée par les efforts plus ou moins concertés des principaux auteurs, critiques et éditeurs du Nouveau Roman, à savoir Robbe-Grillet aux éditions de Minuit. Il ne fait aucun doute que la crise romanesque va renaître dans toute son ampleur entre 1955 et 1960 car ces nouveaux romanciers ont entrepris de faire sortir le roman de ses ornières traditionnelles, prenant le risque de rebuter les critiques, de ne pas connaître de succès.

On peut dire que le désir de revalorisation du genre romanesque qui anime ces romanciers n'a rien d'original en soi. Cependant, il était naturel de rompre avec les traditions les plus établies.

Reprenant à leur compte les critiques contre la matière et les formes traditionnelles du roman français, les partisans du Nouveau Roman soulèvent tout d'abord les écrivains contemporains dont les œuvres sont conçues selon des idées et des techniques toujours composées du réalisme du siècle dernier.

Ainsi en 1956, Robbe-Grillet s'indigne que la seule conception romanesque qui ait cours aujourd'hui, soit celle de Balzac, en 1959, il s'élève à nouveau « *contre ceux qui s'imaginent que le roman français s'est arrêté sous le Second Empire, qu'il s'est figé une fois pour toute dans une forme définitive.* »

Sarraute, en 1950, dénonçait aussi « *l'art de camper des héros* » de roman comme Balzac ou Flaubert et d'ajouter aussi « *une autre inoubliable figure aux innombrables figures inoubliables dont ont peuplé nos univers tant de maîtres illustres.* » Elle tient à

souligner de même que Robbe-Grillet que moins que Balzac lui-même, c'est la tradition de Balzac qu'elle refuse.

Enfin, Butor, qui lui n'a jamais ménagé *La Comédie humaine*, remarque que « *le monde dans lequel nous vivons se transforme avec une grande rapidité et qu'il s'ensuit donc que les techniques traditionnelles du récit sont incapables d'intégrer tous les nouveaux apports ainsi survenus.* »

La raison pour laquelle les nouveaux romanciers s'opposent aux romans qui imitent ceux du XIXe siècle se résume dans le fait que la compréhension et la conception du monde ayant changé, il convient de changer aussi l'expression romanesque au XXe siècle.

Afin d'éviter tout malentendu, plusieurs critiques préfèrent renoncer à l'épithète « anti-roman » telle qu'elle est défini par Sartre : « *qu'il [anti-roman] reprend les formes traditionnelles pour les contester ou les détruire : il fait comme si pour faire contre plus sûrement, il est une démonstration par l'absurde de l'impossibilité des formes héritées.* »

Mais même dans ce cas, les nouveaux romans ne répondent guère à cette définition et devraient être plutôt qualifiés de romans expérimentaux puisque ceux-ci, refusant la tradition et opérant dans le vide, cherchent tout ce qui peut échapper à son épuration. Robert Pingaud suggère de remplacer le terme d' « anti-roman » par celui d' « anté-roman » dans le sens où les nouveaux romanciers reviennent aux premières créations avant que le roman ne soit institué comme genre.

S'il est reconnu que les nouveaux romanciers se trouvent d'accord quant aux types, aux formes, aux techniques et aux concepts romanesques, si même il est possible de rassembler les œuvres particulières en un mouvement littéraire général, il ne faut pas penser qu'ils forment dans leur opposition au roman traditionnel et dans leur volonté de renouveler le genre, un groupe cohérent et qu'ils rassemblent les mêmes idées : une « école du Nouveau Roman » n'existe pas, elle est un mythe pour des raisons en partie publicitaires dans les éditions de Minuit.

Cette idée a pu se développer et se répandre parce que l'idée d'un Nouveau Roman s'était d'abord cristallisée avec Robbe-Grillet et ainsi, on a pu avoir l'impression que ce dernier faisait figure de chef-de-file groupant autour de lui un certain nombre de romanciers.

Dès 1958, à la question qu'on posait à Robbe-Grillet au sujet d'une telle école, il dit : *« les éléments positifs sont personnels à chacun de nous et si un certain nombre de romanciers peuvent être considérés comme formant un groupe, c'est beaucoup plus par les éléments négatifs ou par les refus qu'ils ont en commun en face du roman traditionnel. »*

Butor est *« agacé d'entendre parler d'une nouvelle école romanesque dont il serait un des piliers »* mais reste beaucoup plus *« sensible aux différences qu'aux ressemblances entre eux. »* Il ajoute que *« s'il existe entre ses œuvres et celles des autres une parenté, c'est parce que toutes renferment une réflexion, un effort, des questions posées sur le roman lui-même. »*

Sarraute est encore plus catégorique. Pour elle, il n'y a pas d'école : *« ce qui nous rapproche, c'est le désir de faire évoluer le roman (...) si l'on m'a parfois désignée comme chef de file c'est seulement parce que dès le début j'ai exprimé un certain nombre d'idées qui nous sont communes dans des articles rassemblés dans l'Ere du soupçon »*

Que refusent donc les nouveaux romanciers ? à quels éléments traditionnels et conventionnels du genre romanesque s'opposent-ils ?

Conclusion :

Le Nouveau Roman constitue en entreprise qui n'est pas vaine, une tentative du redoublement romanesque puisqu'il est le seul grand événement littéraire après le naturalisme et l'existentialisme.

Et, à l'instar de Zola auquel on voulait faire dire que le naturalisme est fini, les nouveaux romanciers pourront répondre à ceux qui plus tard viendraient leur dire que

le vrai réel est fini, ils diront : c'est possible, nous avons tenu un bon morceau du siècle, nous n'avons pas à nous plaindre.

Activité TD

Application :

L'objectif du cours sur le Nouveau Roman est que l'étudiant devrait pouvoir constituer un dossier d'analyse concernant l'une des trois œuvres retenues dans le corpus d'étude (Alain Robbe-Grillet, *Les Gommages*, Michel Butor, *La Modification* ou Nathalie Sarraute, *Portrait d'un inconnu*). Le dossier doit contenir une analyse des constituants narratifs du roman, à savoir : la narration, les personnages, l'espace et le temps.