

8° Z

45399

(1)

BORDAS ETUDES

80

48

LITTERATURE

**Nicole Bothorel  
Francine Dugast  
Jean Thoraval**

**LES NOUVEAUX  
ROMANCIERS**

**Bordas**

Jean THORAVAL  
Professeur à l'Université  
de Haute Bretagne

Nicole BOTHOREL  
Maître-Assistant  
à l'Université  
de Haute Bretagne

Francine DUGAST  
Maître-Assistant  
à l'Université  
de Haute Bretagne

# LES NOUVEAUX ROMANCIERS

ETUDE CRITIQUE  
(AVEC DE NOMBREUX EXTRAITS)

Pour les étudiants des universités  
et pour les élèves des classes préparatoires  
aux grandes écoles

**Bordas**

1178  
déc. 77

802  
L5399

(1)

DL-06-08-1976-17138

On s'est servi, au cours de l'étude, des éditions suivantes :

SAMUEL BECKETT

Ed. de Minuit : *Watt, L'innommable.*

10/18 : *Molloy, Malone meurt.*

NATHALIE SARRAUTE

Gallimard : *Les fruits d'or.*

Ed. de Minuit : *Tropismes.*

10/18 : *Portrait d'un inconnu, Le planétarium.*

ALAIN ROBBE-GRILLET

Ed. de Minuit : *Le voyeur, La jalousie, La maison de rendez-vous, Projet pour une révolution à New York.*

10/18 : *Les gommages, Dans le labyrinthe..*

MICHEL BUTOR

Gallimard : *Passage de Milan, Degrés.*

10/18 : *La modification, L'emploi du temps.*

CLAUDE SIMON

Ed. de Minuit : *Le vent, L'herbe, Le palace, Histoire, La bataille de Pharsale, Les corps conducteurs.*

10/18 : *La route des Flandres.*

ROBERT PINGET

Ed. de Minuit : *Quelqu'un, Le Libera.*

10/18 : *L'inquisiteur.*

CLAUDE OLLIER

Ed. de Minuit : *La mise en scène, Été indien.*

Gallimard : *Le maintien de l'ordre, L'échec de Nolan.*

CLAUDE MAURIAU

Albin Michel : *La marquise sortit à cinq heures, L'agrandissement.*

Grasset : *L'oubli.*

MARGUERITE DURAS

Ed. de Minuit : *Détruire, dit-elle.*

Gallimard : *Le square, L'après-midi de M. Andesmas.*

10/18 : *Moderato cantabile.*

PHILIPPE SOLLERS

Ed. du Seuil : *Le parc, Drame, Nombres.*

JEAN RICARDOU

Ed. de Minuit : *L'observatoire de Cannes, La prise de Constantinople.*

JEAN-PIERRE FAYE

Ed. du Seuil : *L'écluse.*



Toute représentation ou reproduction, intégrale ou partielle, faite sans le consentement de l'auteur, ou de ses ayants droit ou ayants cause, est illicite (loi du 11 mars 1957, alinéa 1<sup>er</sup> de l'article 40). Cette représentation ou reproduction, par quelque procédé que ce soit, constituerait une contrefaçon sanctionnée par les articles 425 et suivants du code pénal. La loi du 11 mars 1957 n'autorise, aux termes des alinéas 2 et 3 de l'article 41, que les copies ou reproductions strictement réservées à l'usage privé du copiste et non destinées à une utilisation collective d'une part et, d'autre part, que les analyses et les courtes citations dans un but d'exemple et d'illustration.

© Bordas Paris 1976 n° 155 760 505

ISBN 2.04.009649.3

## PREMIERE PARTIE

### SITUATION ET STRUCTURES DU NOUVEAU ROMAN

#### Chapitre I

# Situation du Nouveau Roman

## LES NOUVEAUX ROMANCIERS

### LES ROMANCIERS QUI PRÉCÈDENT LE NOUVEAU ROMAN ET CHANGENT LE ROMAN AVANT LUI

*Boris Vian* - 1920-1959

1946 - Vercoquin et le  
Plancton

- J'irai cracher sur vos  
tombes

1947 - L'écume des jours

- L'automne à Pékin

1949 - Les fourmis (nouvelles)

1950 - L'herbe rouge

1953 - L'arrache-cœur

*Raymond Queneau* - né en 1903

1933 - Le chiendent

1942 - Pierrot mon ami

1947 - Exercices de style

1952 - Le dimanche de la vie

1959 - Zazie dans le métro

1965 - Les fleurs bleues

1968 - Le vol d'Icare

### LE NOUVEAU ROMAN PROPREMENT DIT

*Samuel Beckett* - né en 1906

1938 - Murphy (en anglais,  
réécrit en français en  
1946)

1945 - Watt (traduit en 1969)

1946 - Mercier et Camier (tra-  
duit en 1970)

1951 - Molloy

- Malone meurt

1953 - L'innommable

1955 - Nouvelles et textes  
pour rien

1961 - Comment c'est

1967 - Têtes mortes

1970 - Le dépeupleur

1957 - La modification

1960 - Degrés

1973 - Intervalle

*Jean Cayrol* - né en 1912

1947 - Je vivrai l'amour des  
autres

1952 - Le vent de la mémoire

1954 - L'espace d'une nuit

1956 - Le déménagement

1959 - Les corps étrangers

1963 - Le froid du soleil

1966 - Midi minuit

1968 - Je l'entends encore

1969 - Histoire d'une prairie

1971 - Histoire d'un désert

1972 - Histoire de la mer

*Michel Butor* - né en 1926

1954 - Passage de Milan

1956 - L'emploi du temps

- 1975 - Histoire de la forêt  
1976 - Histoire d'une maison
- Marguerite Duras* - née en 1914  
1955 - Le square  
1953 - Les petits chevaux de Tarquinia  
1958 - Moderato Cantabile  
1960 - Dix heures 1/2 du soir en été  
1962 - L'après-midi de M. Andesmas  
1965 - Le ravissement de Lol. V. Stein  
1969 - Détruire, dit-elle  
1971 - L'Amour  
1973 - India Song  
Nathalie Granger  
suivie de La femme du Gange  
1974 - *en collaboration avec Xavière Gauthier :*  
Les parleuses
- Louis René des Forêts*  
1943 - Les mendiants  
1946 - Le bavard  
1960 - La chambre des enfants
- Claude Mauriac* - né en 1914  
1957 - Toutes les femmes sont fatales  
1959 - Le dîner en ville  
1961 - La marquise sortit à 5 heures  
- L'agrandissement  
1965 - La fièvre  
1966 - L'oubli  
- Le déluge  
1969 - Le livre des fuites  
1970 - La guerre  
1972 - Les géants  
1974 - Le temps immobile
- Claude Ollier* - né en 1922  
1958 - La mise en scène  
1961 - Le maintien de l'ordre  
1963 - Été indien  
1967 - Navettes  
- L'échec de Nolan  
1972 - La vie sur Epsilon  
- Enigma  
1974 - Our ou Vingt ans après
- Robert Pinget* - né en 1919  
1951 - Entre Fantoine et Agapa  
1952 - Mahu ou le matériau  
1953 - Le renard et la boussole  
1959 - Le fiston  
1962 - L'inquisiteur  
1965 - Quelqu'un  
- Autour de Mortin  
1967 - Le Libera  
1969 - Passacaille  
1971 - Fable  
1975 - Cette voix
- Alain Robbe-Grillet* - né en 1922  
1953 - Les gommages  
1955 - Le voyeur  
1957 - La jalousie  
1959 - Dans le labyrinthe  
1965 - La maison de rendez-vous  
1970 - Projet pour une révolution à New York  
1974 - Glissements progressifs du plaisir (ciné-roman)  
1975 - Topologie d'une cité-fantôme
- Nathalie Sarraute* - née en 1902  
1938 - Tropismes  
1948 - Portrait d'un inconnu  
1953 - Martereau  
1959 - Le planétarium  
1963 - Les fruits d'or  
1968 - Entre la vie et la mort  
1972 - Vous les entendez ?
- Claude Simon* - né en 1913  
1957 - Le vent  
1958 - L'herbe  
1960 - La route des Flandres  
1962 - Le palace  
1967 - Histoire  
1969 - La bataille de Pharsale  
1971 - Les corps conducteurs  
1973 - Triptyque  
1975 - Leçon de choses
- Monique Wittig*  
1964 - L'Opoanax (Prix Médicis)

1969 - Les Guérillères  
1973 - Le corps lesbien

*Ouvrages théoriques*  
(*Nouveau Roman*) :

*Nathalie Sarraute*  
1956 - L'ère du soupçon

*Alain Robbe-Grillet*  
1963 - Pour un nouveau roman

EN MARGE DU NOUVEAU ROMAN ET PARALLÈLEMENT A LUI

*J.-M. Le Clézio* - né en 1940  
1963 - Procès-verbal (Prix Renaudot)  
1973 - Les géants  
1975 - Voyage de l'autre côté

*Walter Lewino*  
1967 - L'éclat et la blancheur

*Georges Pérec* - né en 1936  
1965 - Les choses (Prix Renaudot)  
1967 - Un homme qui dort  
1969 - La disparition  
1971 - Les revenantes

1975 - W ou le souvenir d'enfance  
*Bernard Pingaud*  
1958 - Le prisonnier  
1965 - La scène primitive

*Yves Régnier*  
1963 - Sud  
1967 - La barrette  
1975 - Paysages de l'immobilité  
1976 - Le fou d'Amérique

*Bernard Teysseère*  
1968 - Foi de Fol

LES NOUVEAUX « NOUVEAUX ROMANCIERS »

*Jean-Louis Baudry* - né en 1930  
1963 - Les images  
1967 - Personnes  
1970 - La création

*Jean-Pierre Faye* - né en 1925  
1958 - Entre les rues  
1961 - La cassure  
1962 - Battement  
1964 - L'écluse (Prix Renaudot)

*Jacques Henric* - né en 1939  
1969 - Archées

*Jean Ricardou* - né en 1932  
1961 - L'observatoire de Cannes  
1965 - La prise de Constantinople (Prix Fénéon)  
1969 - Les lieux-dits  
1971 - Révolutions minuscules

*Maurice Roche* - né en 1925  
1966 - Compact  
1975 - Opéra bouffe

*Pierre Rottenberg*  
1966 - Le livre partagé

*Philippe Sollers* - né en 1936  
1961 - Le parc  
1965 - Drame  
1968 - Logiques  
1972 - Lois  
1973 - H  
- Nombres

*Jean Thibaudeau* - né en 1935  
1960 - Une cérémonie royale  
1966 - Ouverture  
1968 - Imaginez la nuit  
1974 - Voilà les morts

*Ouvrages théoriques*  
(*Nouveau « Nouveau Roman »*)

*Jean Ricardou*  
1967 - Problèmes du Nouveau Roman  
1971 - Pour une théorie du Nouveau Roman  
1973 - Le Nouveau Roman

## FLASHES POUR ET CONTRE

*Contre*

« Le Nouveau Roman... est de tout repos. Il ne remet rien en question. Il est d'une parfaite inocuité ». *Hervé Bazin* - 1961.

« Le Nouveau Roman a certainement porté le coup de grâce à la littérature engagée. Dans cinq ou six ans d'ici, une troisième niaiserie tuera le Nouveau Roman. » *Jean Dutourd* - 1963.

« Il est extrêmement difficile d'inventer une histoire. En revanche, il est extraordinairement facile d'écrire un Nouveau Roman. Le genre se passe comme un chandail ». *Kléber Haedens* - 1965.

Le Nouveau Roman : « une cure d'amaigrissement du roman ». *J.-B. Barrère*.

« Une régression, de Platon à l'art de l'empailleur ». *R. Kemp*.

« Jeux de patience » ... « on appelait cela autrefois préciosité ». *Albérés*.

« Travaux de laboratoire » qui provoquent « un accablement sans nom ». *Robert Poulet*.

« Waves in a tea cup ». *Un critique anglais*.

« ...Ces non-personnages qui hantent les limbes du non-roman et les terrains vagues de l'intertextualité... ». *Claude Roy* - 1971.

*Pour*

« La nouvelle littérature ne flatte pas notre paresse ni nos goûts... elle doit être méritée ». *Claude Mauriac*.

« Une parole exigeante ». *Ludovic Janvier*.

« Ces œuvres étranges... ne témoignent pas de la faiblesse du genre romanesque, elles marquent seulement que nous vivons à une époque de réflexion, et que le roman est en train de réfléchir sur lui-même ». *Sartre*.

*Neutralité froide*

« ...Des romans qui prennent pour sujet leur propre succès » et qui utilisent « toutes les possibilités encore vacantes de la technique pour frapper la limite la plus éblouissante de la perversion d'un genre ».

« ...des romans à pente nulle ». *G. Blin*.

## DÉFINITIONS

*Michel Butor*

« Le Nouveau Roman, ça désigne au fond un certain nombre d'œuvres dont on s'est mis à parler en même temps, vers 1956-57, et ces œuvres ont des relations, certainement, elles ont des points communs, mais il n'est pas facile de savoir lesquels ».

*Alain Robbe-Grillet*

« Si j'emploie volontiers, dans bien des pages, 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 le même sens ; il n'y a là qu'une appellation commode englobant tous 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 sont décidés à inventer le roman, c'est-à-dire à inventer l'homme ».

*Claude Simon*

« Je n'ai jamais entendu parler d'un programme. Nous ne nous

connaissions pas, et nous avons tous déjà pas mal écrit avant de nous trouver réunis aux Éditions de Minuit. Je crois que ce que l'on peut dire c'est que nous nous trouvons spontanément d'accord pour rejeter un certain nombre de conventions qui régissent le roman traditionnel. Mais à partir de là, chacun de nous œuvre selon son tempérament ».

*Maurice Nadeau*

« Nouveau Roman est une appellation commode mise en circulation par les journalistes, pour désigner un certain nombre de tentatives qui, dans l'anarchie des recherches individuelles, ont convergé dans le refus de certaines formes romanesques (...) au profit d'un discours qui se préoccuperait moins des conventions du genre que d'une réalité particulière à exprimer. Quelle réalité ? A partir de là les opinions divergent ».

Donc : « le Nouveau Roman ne forme ni une école ni même un mouvement ».

*Roland Barthes va encore plus loin :*

« En dépit du sentiment que l'on peut avoir d'une certaine affinité entre les œuvres du Nouveau Roman (...), on peut hésiter à voir dans le Nouveau Roman autre chose qu'un phénomène sociologique, un mythe littéraire dont les sources et la fonction peuvent être aisément situées ; une communauté d'amitiés, de voies de diffusion et de tables rondes ne suffit pas autoriser une synthèse véritable des œuvres (...). Bref, il vaudrait mieux s'interroger sur le sens de l'œuvre de Robbe-Grillet ou de Butor, que sur le sens du Nouveau Roman ».

*Michel Zérafra*

Partant du concept de « romanesque » (« romanesque signifie une abstraction des formes ») et de « l'existence d'un fait romanesque, comme l'on parle d'un fait pictural ou musical », M. Zérafra pense que l'existence de ce fait romanesque « constitue aujourd'hui, pour une très large part, la forme, la structure et la signification fondamentales du roman français dans ses tendances les plus novatrices, dans ses aspects les plus nettement esthétiques, — dans la mesure où toute œuvre originale procède d'une recherche, d'une expérience portant sur un art et sur la réalité étudiée par l'artiste. Je vois l'idée de romanesque prévaloir aujourd'hui sur celle de roman, comme l'idée de pictural sur celle de peinture ».

Donc le Nouveau Roman serait « une mutation du roman en romanesque ».

*Michel Mansuy :*

« Comparé au roman " traditionnel " ... le Nouveau Roman offre un visage nettement mieux dessiné. Son importance numérique est très limitée, mais son retentissement considérable en dépit des critiques... L'école a ses maîtres, sa doctrine, son programme de recherches, ses œuvres pilotes, et qu'elle compte déjà deux générations, s'efforce de préciser les caractères actuels de notre présence au monde... La deuxième génération, qu'on pourrait qualifier de néo-néo-romanesque, s'est affirmée au moment où le structuralisme linguistique s'imposait un peu partout. Dans une



large mesure, elle substitue à l'interprétation du perçu et du vécu, l'exploration de l'espace scriptural... Le Néo-Roman veut opérer en littérature, avec un retard dont il a conscience, une révolution analogue à celle que notre siècle a réalisée depuis des années en peinture...

...Il tend au non-figuratif, au pur romanesque des formes sans autre contenu que le mot ».

*Dans les manuels d'histoire littéraire*

*Michel Raimond*

Dans *Le roman depuis la Révolution*, M. Raimond appelle *nouveaux romanciers* « ceux qui entreprennent de renouveler le genre romanesque (...), qui se définissent à la fois par le refus des formes passées et par la volonté systématique d'en trouver de nouvelles ».

*Les auteurs de « La littérature en France depuis 1945 » :*

« Le Nouveau Roman, un moment beaucoup plus qu'un mouvement ».

« Ce terme inexact puisqu'il n'y a jamais eu d'école ni de groupe, présente au moins le mérite de mettre l'accent sur la volonté qui, elle, est bien commune à ces écrivains de recherche et de renouvellement. »

« Leurs recherches sont convergentes, leurs refus sont communs ».

*Quelques textes célèbres de Robbe-Grillet pour compléter ces définitions*<sup>1</sup>.

Il part des idées reçues sur le Nouveau Roman :

« La voici donc cette charte du Nouveau Roman telle que la rumeur publique la colporte : 1/ Le Nouveau Roman a codifié les lois du roman futur. 2/ Le Nouveau Roman a fait table rase du passé. 3/ Le Nouveau Roman veut chasser l'homme du monde. 4/ Le Nouveau Roman vise à la parfaite objectivité. 5/ Le Nouveau Roman, difficilement lisible, ne s'adresse qu'aux spécialistes ».

Et voici maintenant, en prenant l'exact contrepied de chacune de ces phrases, ce qu'il serait plus raisonnable de dire :

« Le Nouveau Roman n'est pas une théorie, c'est une recherche.

Il n'a donc codifié aucune loi. Ce qui fait qu'il ne s'agit pas d'une école littéraire au sens étroit du terme »...

« Le Nouveau Roman ne fait que poursuivre une évolution constante du genre romanesque ».

« Loin de faire table rase du passé, c'est sur les noms de nos prédécesseurs que nous nous sommes le plus aisément mis d'accord ; et notre ambition est seulement de les continuer »...

« Le Nouveau Roman ne s'intéresse qu'à l'homme et à sa situation dans le monde ».

« Même si l'on y trouve beaucoup d'objets, et décrits avec minutie, il y a toujours et d'abord le regard qui les voit, la pensée qui les revoit, la passion qui les déforme. Les objets de

1. Extraits de l'article de Robbe-Grillet : « Nouveau Roman - Homme Nouveau », dans *Pour un nouveau roman*.

nos romans n'ont jamais de présence en dehors des perceptions humaines, réelles ou imaginaires »...

« Le Nouveau Roman ne vise qu'à une subjectivité totale »...

« Le Nouveau Roman s'adresse à tous les hommes de bonne foi ».

« Nos livres sont écrits avec les mots, les phrases de tout le monde, de tous les jours. Ils ne présentent aucune difficulté particulière de lecture pour ceux qui ne cherchent pas à coller dessus une grille d'interprétation périmée, qui n'est plus bonne déjà depuis près de cinquante ans »...

« Le Nouveau Roman ne propose pas de signification toute faite »...

« Le seul engagement possible, pour l'écrivain, c'est la littérature ».

« Avant l'œuvre, il n'y a rien ».

#### LE NOUVEAU ROMAN DANS L'HISTOIRE LITTÉRAIRE

Le roman français a pris, depuis 1945, des directions très diverses. Tandis que subsiste toujours le traditionnel « roman balzacien », on a vu se succéder le roman engagé de l'après-guerre, et, en réaction contre lui, le roman gratuit et désinvolte qui veut retrouver un néo-classicisme romanesque. On classe « à part » des romans qui se distinguent par la nouveauté de leur monde imaginaire et par leur liberté scripturale, que ce soit ceux de Queneau, de Gracq ou de Boris Vian. Lorsque se développe le Nouveau Roman, l'importance prise par le phénomène n'empêche pas les autres formes romanesques de continuer parallèlement à lui.

Le Nouveau Roman donne le sentiment d'une rupture décisive avec ce qui précède, comme s'il s'agissait d'un tout autre roman, et non plus d'un aspect du roman multiforme : le Nouveau Roman apparaît comme le refus du passé. Mais ce refus ne doit pas masquer l'héritage. L'histoire littéraire montre en effet les transformations régulières d'un roman qui n'a cessé d'évoluer depuis le XIX<sup>e</sup> siècle. Les nouveaux romanciers se réclament d'ailleurs d'un certain nombre de prédécesseurs : Flaubert, Poe, Proust, Dostoïevski, Joyce, Virginia Woolf, Kafka, J.-L. Borgès, R. Roussel. Ils se sentent les héritiers de ceux qui ont changé la conception du roman (en en faisant un « instrument d'optique » selon la formule de Proust) ; de ceux qui ont transformé le récit romanesque, avec des intrigues plus floues ou fluctuantes, des « montages » de textes étrangers semblables aux « collages » de la peinture ; de ceux qui ont introduit le monologue intérieur, la mise en abyme, le contrepoint ; de ceux qui ont transformé le « point de vue » du narrateur, abandonnant l'omniscience pour le subjectivisme et le relativisme du regard ; de ceux aussi qui ont fait évoluer le personnage romanesque du « type » à la « conscience » qui se livre à des « myriades d'impressions » ; de ceux qui ont été sensibles à la « psychologie des profondeurs » ou à la psychanalyse pour renouveler la psychologie romanesque ; enfin, de ceux qui ont cherché déjà à faire la théorie du roman, et ont introduit dans le roman la recherche sur le roman. Cet héritage est réel,

mais le Nouveau Roman a radicalisé toutes les positions précédentes.

#### HISTOIRE DU NOUVEAU ROMAN

Les œuvres du Nouveau Roman sont apparues progressivement. Elles n'ont eu d'abord qu'une faible audience. Certains des auteurs les plus anciens avaient déjà publié avant 1950 et même avant la guerre : c'est le cas de Beckett, dont *Murphy*, publié en anglais en 1938, paraît, réécrit en français, en 1946, et de Nathalie Sarraute, dont *Tropismes* date de 1938<sup>1</sup>. Les écrivains ne se connaissent pas entre eux. On ne peut noter au début ni influence réciproque ni soutien ; aucun théoricien, aucun critique privilégié n'apparaît encore. C'est Sartre par exemple, qui soutient Nathalie Sarraute en 1948, et qui écrit une préface pour *Portrait d'un inconnu*.

Puis, entre 1950 et 1955, Beckett publie *Molloy* ; Nathalie Sarraute, *Martereau* ; Robbe-Grillet, *Les gommes* et *Le voyageur* ; Butor, *Passage de Milan* ; Pinget, *Entre Fantoine et Agapa* ; Marguerite Duras, *Le square*.

C'est une maison d'édition qui réunit alors les romanciers : les Editions de Minuit ; viendront aussi y publier leurs œuvres, entre 1955 et 1960, Claude Simon et Claude Ollier. Peu à peu s'est constitué un groupe. La critique parle de la Nouvelle Vague du roman ; elle parle aussi d'École de Minuit, et de Nouveau Roman.

Pourtant, dit Robbe-Grillet, « nous n'avions pas l'impression en commençant à écrire que nos romans étaient tellement nouveaux ».

C'est vers 1960 que le groupe prend vraiment figure d'école littéraire, en dépit de la résistance des romanciers eux-mêmes. Malgré lui, Robbe-Grillet apparaît comme le chef d'école. Il a publié un certain nombre d'articles théoriques. Il a lui-même « son » critique spécialisé, Roland Barthes. Le public prend pour des sortes de manifestes deux ouvrages expliquant et défendant les nouvelles orientations : *L'ère du soupçon*, de Nathalie Sarraute, publié en 1956, et *Pour un nouveau roman*, de Robbe-Grillet, publié en 1963<sup>2</sup>. De nouvelles formules sont lancées par la critique : « École du Regard », « Roman Objectal », « Anti-roman », « Ante-roman ». Une querelle éclate, dans le genre de celles qui opposent la tradition et l'avant-garde. On écrit des pamphlets contre ces nouveaux textes que l'on juge ennuyeux ou incompréhensibles : c'est *La cure d'amaigrissement du roman* de J.-B. Barrière, ou *La cafetière est sur la table*, de P. de Boisdeffre. Des débats théoriques naissent autour de la nouvelle école romanesque, et une certaine « effervescence critique » se manifeste. Ce qu'on appelle « la nouvelle critique » s'intéresse en général au Nouveau Roman et fait alliance avec lui. Il semble que ce roman-là plus que tous les autres appelle les commentaires critiques, que la lecture critique soit le prolongement normal de l'activité romanesque. Dans le public, le Nouveau Roman devient le roman « dont on parle » (et certains ajoutent « plus qu'on ne le lit »). C'est la célébrité en France et à l'étranger. La production du

1. Nathalie Sarraute est née en 1902, Beckett en 1906, mais Robbe-Grillet en 1922, Butor en 1926.

2. Il s'agit de recueils d'articles.

Nouveau Roman est très importante dans les années 1960, avec des œuvres de Nathalie Sarraute, Alain Robbe-Grillet, Michel Butor, Claude Simon, Claude Ollier, Claude Mauriac, Marguerite Duras.

Mais une nouvelle génération d'auteurs apparaît alors, qui radicalise encore certaines positions des nouveaux-romanciers. Elle se groupe surtout autour des Editions du Seuil, et de la revue *Tel Quel* : Philippe Sollers, Jean Ricardou, Jean Thibaudeau, J.-L. Baudry publient depuis 1960. La théorie continue à se mêler étroitement à la pratique romanesque : le théoricien, cette fois, est principalement Ricardou, avec les *Problèmes du Nouveau Roman* en 1967, et *Pour une théorie du Nouveau Roman* en 1971. Les critiques commencent à parler d'un « nouveau Nouveau Roman ».

#### VUE D'ENSEMBLE DU NOUVEAU ROMAN

Le Nouveau Roman, nous l'avons vu, se présente d'abord comme un mouvement de refus — mais il est aussi un mouvement de recherche, phénoménologique ou scripturale — et il est enfin, pour le public, une lecture difficile.

*Mouvement de refus.* Le Nouveau Roman écarte une conception traditionnelle, « balzacienne », du roman, en ce qui concerne les formes et la matière romanesque, aussi bien que l'état d'esprit qu'elle révèle. Le Nouveau Roman refuse l'intrigue et les structures traditionnelles du récit, le « personnage », les significations psychologiques, morales et idéologiques, les conventions pseudo-réalistes, l'attitude omnisciente du romancier et ses certitudes face au monde et à l'homme. Il refuse aussi la conception du roman engagé tel qu'on l'écrivait après la guerre ; il ne veut pas donner de significations transcendantes au récit. « La fonction de l'art, dit Robbe-Grillet, n'est jamais d'illustrer une vérité — ou même une interrogation — connue à l'avance, mais de mettre au monde des interrogations qui ne se connaissent pas encore elles-mêmes ».

De même Claude Simon affirme : « Je ne veux rien prouver, rien démontrer... », et Robert Pinget : « Tout ce qu'on peut dire ou signifier ne m'intéresse pas, mais la façon de dire ».

Ces refus ont défini le Nouveau Roman face à la tradition, et ont contribué à créer le groupe : c'est ce que souligne Robbe-Grillet : « 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 monde traditionnel ».

*Mouvement de recherche.* Le Nouveau Roman élabore une nouvelle conception du roman : c'est celle du « roman problème », du « roman expérimental » (dans un sens très différent de celui de Zola) qui doit apporter de « nouvelles formes et de nouvelles substances » romanesques. Mais le roman n'est pas le résultat de cette recherche, il est la recherche elle-même. Celle-ci est intégrée au roman, elle ne s'occulte pas, elle se montre. Elle est le sujet romanesque par excellence. Le roman est l'aventure du roman et le lecteur doit participer à cette aventure. Nous pouvons distinguer trois directions principales de cette « recherche ».

• Le roman est entreprise de déchiffrement du réel, entreprise phénoménologique. C'est en ce sens qu'on a parlé du Nouveau Roman comme d'un « néo-réalisme ». Il cherche à rendre compte des rapports de l'homme et du réel. Comme le dit Mansuy<sup>1</sup>, il « s'efforce de préciser notre saisie des choses à travers une redéfinition du temps et de l'espace ». Tantôt il nous présente une vision « objectale » de ces choses dont l'homme ne peut peindre que les surfaces, sans prétendre leur donner un « faux mystère », sans inventer « un cœur romantique des choses » car les objets sont là « durs, inaltérables, présents pour toujours » (Robbe-Grillet). Tantôt la vision est totalement subjective et cherche à remplacer la fausse clarté de la psychologie traditionnelle par une vérité des profondeurs, par le réalisme psychique des « tropismes », des « sous-conversations », des monologues intérieurs, des soliloques désordonnés, a-logiques. Le roman veut échapper aux visions stéréotypées, aux conventions de l'ancien réalisme, devenu un nouvel académisme. On peut parler à ce propos d'une recherche « phénoménologique » dans le Nouveau Roman. Albèrès a raison de dire que le roman devient une « étude critique de la connaissance du réel ». Butor, lui, affirme : « Le roman est le domaine phénoménologique par excellence, le lieu où étudier de quelle façon la réalité nous apparaît ou peut nous apparaître ». Et Nathalie Sarraute pense que l'œuvre d'art est « percée des apparences vers une réalité inconnue » (« percée » indiquant un effort vers le réel, non un reflet passif).

• Le roman se présente aussi comme une exploration de l'imaginaire : livré aux images, aux fantasmes, aux rêves, aux obsessions, aux mythes, il apparaît comme révélateur à la fois d'un inconscient personnel et d'un inconscient collectif. Citons ce que dit Robbe-Grillet des « thèmes générateurs » de son roman *Projet pour une révolution à New York* : « ... Je me trouve assailli par une multitude de signes dont l'ensemble constitue la mythologie du monde où je vis, quelque chose comme l'inconscient collectif de la société, c'est-à-dire à la fois l'image qu'elle veut se donner d'elle-même, et le reflet des troubles qui la hantent. Face à ces mythes modernes, deux attitudes sont possibles : ou bien les condamner... ou bien alors les assumer et... reconnaître que ces images sont autour de moi, c'est-à-dire en moi, et qu'au lieu de me boucher les yeux en me voilant la face, il me reste la possibilité de jouer avec elles ».

A propos de ses premiers romans, Robbe-Grillet soulignait déjà la subjectivité de la vision du narrateur, capable de faire naître des images déformées et délirantes : « Non seulement c'est un homme qui, dans mes romans par exemple, décrit toute chose, mais c'est le moins neutre, le moins impartial des hommes : engagé au contraire toujours dans une aventure passionnelle des plus obsédantes, au point de déformer souvent sa vision et de produire chez lui des imaginations proches du délire ».

Le Nouveau Roman n'apparaît donc plus, à un certain moment, comme une recherche « objectale » : « Le Nouveau Roman ne vise

---

1. *Positions et oppositions sur le roman contemporain.*

qu'à une subjectivité totale », affirme Robbe-Grillet. Et G. Genette, dans un article de *Figures*<sup>1</sup>, montre comment à la vision d'un romancier « arpenteur pointilleux » succède la vision d'un romancier « spéléologue de l'imaginaire ». On découvre chez Robbe-Grillet « une troublante irréalité, naguère insoupçonnée ». « Cet espace à la fois instable et obsédant, cette démarche anxieuse, piétinante, ces fausses ressemblances, ces confusions de lieux et de personnes, ce temps dilaté, cette culpabilité diffuse, cette sourde fascination de la violence, qui ne les reconnaissait ? l'Univers de Robbe-Grillet était celui du rêve et de l'hallucination ».

Mais si cette « subjectivité » donne la loi d'organisation du monde visible « selon des rapports d'analogie qui appartiennent en principe à l'univers intérieur », on peut ajouter, comme G. Genette, qu'ils appartiennent « peut-être simplement à l'espace du langage ».

• Le roman est également recherche formelle et scripturale. Celle-ci est d'ailleurs nécessaire dans tout nouveau roman, quelle que soit son orientation, car il n'est pas question de séparer forme et substance. Butor insiste sur l'importance de l'« invention formelle ». Car ce sont des « formes nouvelles » dans le roman qui « révéleront dans la réalité des choses nouvelles ». Aussi ajoute-t-il qu'« à une nouvelle situation... correspondent des formes nouvelles à quelque niveau que ce soit : langage, style, technique, composition, structure » ; et il montre le rôle important de cette recherche : « La recherche de nouvelles formes romanesques... joue un triple rôle par rapport à la conscience que nous avons du réel : dénonciation, exploration, adaptation ». Robbe-Grillet, parlant des romans, affirme : « C'est dans leur forme que réside leur réalité ».

C'est ainsi que le roman peut être défini comme « le laboratoire du récit » (Butor). C'est ainsi qu'en plusieurs nouveaux romans, on trouve le romancier écrivant son roman et se posant des problèmes formels (ce romancier, Gide et Huxley l'avaient déjà introduit dans leurs œuvres), ou le narrateur rédigeant, et se critiquant, gommant, raturant, se reprenant (Molloy, Malone). Sans doute la recherche critique et théorique est-elle importante à l'extérieur du roman. Mais ce qui est intéressant, c'est de la voir ici intégrée au roman même, avec ces narrateurs et ces scripteurs conscients et critiques qui se regardent créer. Robbe-Grillet peut donc affirmer que seule l'intéresse « la littérature en tant que problème ». Car l'œuvre d'art est « une recherche qui se crée elle-même, une recherche qui secrète elle-même ses propres questions ».

Donc « le Nouveau Roman n'est pas une théorie, c'est une recherche ». « Il n'exprime pas, il recherche. Et ce qu'il recherche, c'est lui-même ».

*Pour le public, le Nouveau Roman est surtout une lecture difficile*

Il lui offre des formes nouvelles, déconcertantes, qu'on ne peut plus aborder avec les schémas habituels de l'esprit. Tantôt le roman semble fait de répétition de scènes, tantôt l'histoire éclate en fragments dont il est difficile de faire une « reconstitution »,

1. Editions du Seuil.

tantôt par un pronom inhabituel le texte semble interpeller le lecteur, etc.

L'aspect énigmatique est renforcé par le refus de tout commentaire explicatif. Il faut deviner seul la règle du jeu et les truques. Le roman, à tous points de vue, est une « fiction rusée ». Il a perdu son aspect rassurant, sécurisant. Il demande la participation active du lecteur, refuse la passivité.

Le roman semble vouloir détruire tout « romanesque ». Les « aventures » ne sont plus que des scènes quotidiennes, banales, ou des fragments assez ironiquement empruntés au romanesque de la para-littérature, ou des histoires policières qui tournent court, ou de monotones répétitions. Le Nouveau Roman est à la fois anti-roman et ante-roman : le roman s'installe de préférence dans l'espace blanc avant ou après l'aventure. Ce n'est pas l'aventure amoureuse de Léon Delmont et Cécile qui nous est racontée en détails dans *La modification*, mais un voyage de Delmont de Paris à Rome.

Enfin, l'identification à un héros ne peut plus facilement se faire. Cependant, le Nouveau Roman a des aspects incantatoires, poétiques, fantasmatiques qui peuvent provoquer une sorte d'envoûtement. Fascination nouvelle engendrée par ces nouvelles formes romanesques.

En conclusion : nous pouvons reprendre ce que dit Zérafra dans *Positions et Oppositions sur le roman contemporain*<sup>1</sup> :

« Le Nouveau Roman nous offre sans doute un monde d'incertitude, d'ambiguïté ; il nous rappelle ainsi ce que nous sommes, des envers et des endroits simultanés ». Or, « c'est une leçon de réalisme que de nous montrer la permanence terrible de l'éventuel : à nous de choisir, les cartes étant sur la table, et à nous de combiner. Car ce n'est pas le moindre avantage de *L'innommable* ou de *La maison de rendez-vous* que de nous placer dans les labyrinthes sans cesse fourchus, et de nous permettre ainsi de réinventer sans cesse le roman par rapport à une réalité toujours ambiguë et changeante ».

Et l'imagination n'est pas déçue : « L'imagination y trouve au moins autant son compte que lorsqu'elle se trouve coagulée par un personnage, un type, une histoire, un message. »

« Jean Ricardou nous assure que cette nouvelle lecture est passionnante... Il nous invite non seulement à dépister les montages calculés par l'auteur, mais encore tous ceux qui peuvent être découverts dans un texte, voulus ou non... Il autorise toutes les initiatives, jugeant à la fois licite et agréable pour un lecteur de participer après le scripteur à la production d'un texte, en y projetant tous les montages que ce texte pourra intégrer. »

#### LES DIVERGENCES

Le Nouveau Roman n'est pas un bloc. A l'intérieur du groupe des nouveaux romanciers, il y a des différences, des oppositions, des querelles. Pierre Daix, dans *Nouvelle critique et art moderne*<sup>2</sup>

1. Ed. Klincksieck. — 2. Editions du Seuil, p. 15.

souligne ces différences : « Il a suffi de quelques années pour que les trajectoires de ces écrivains, un instant confondus par l'ignorance et l'incompréhension, divergent... Il y a dénomination commune, mais non dénominateur commun. »

Daix pense qu'il y a des « écrivains différents » et rappelle les remarques de Barthes : « La multiplication des écritures est un fait moderne qui oblige l'écrivain à un choix, fait de la forme une conduite, et provoque une éthique de l'écriture ». Mais du même coup, il trouve ce qui est commun aux nouveaux romanciers : « le nouveau rôle de l'écriture dans la création romanesque, le nouveau rôle du langage ». Le Nouveau Roman apparaît sur ce point comme un phénomène de « rupture qualitative ». Mais chaque écrivain recherchant sa propre voie scripturale, les divergences sont aussitôt inévitables entre les romanciers : elles sont la conséquence de la liberté de recherche. Il est difficile de définir le Nouveau Roman, car une recherche est justement un mouvement, une évolution, et chacun décide de son propre mouvement, de son orientation, de son rythme. Chaque livre nouveau remet en cause la vision initiale des choses.

Ces divergences sont reconnues par les romanciers eux-mêmes ; ainsi Butor, parlant de Robbe-Grillet, dans *Les écrivains en personne*<sup>1</sup> déclare : « Dans les romans de Robbe-Grillet, il n'y a pas d'effort de réflexion sur le travail même du romancier à l'intérieur du roman ; il n'apparaît rien du problème que je me pose des relations entre les gens et les œuvres d'art. A mon sens, c'est une différence énorme ».

Ces différences se manifestent surtout entre Nathalie Sarraute et Robbe-Grillet à propos de la psychologie, que Nathalie Sarraute n'a pas supprimée ; entre Robbe-Grillet et Butor, dans ce que P. Astier appelle la « querelle des surfaces et des profondeurs » qui oppose le « chosisme » à l'« humanisme ». Barthes a souligné la différence entre l'absence « d'itinéraire » dans un roman de Robbe-Grillet et la présence d'un « cheminement créateur » dans un roman de Butor (*Arguments*, 1958).

Ces différences vont apparaître de façon beaucoup plus nette entre la jeune génération de nouveaux romanciers et l'autre : on va parler alors d'un « Nouveau Nouveau Roman ».

#### LE NOUVEAU NOUVEAU ROMAN OU ROMAN « TEL QUELIEN »

Il est représenté surtout par les œuvres de romanciers plus jeunes : Jean Ricardou (né en 1932), Philippe Sollers (né en 1936), J.-L. Baudry, Jean Thibaudeau, Rottenberg, M. Roche.

Ceux-ci se regroupent désormais aux Éditions du Seuil, et à la revue *Tel Quel* (qui a été fondée en 1960)<sup>2</sup>. Ils poursuivent à la fois une entreprise de production textuelle — textes qu'ils appellent parfois encore « romans » — et un travail critique et théorique très approfondi. A côté de Sollers et de Thibaudeau<sup>3</sup>, c'est surtout Ricardou qui apparaît comme le théoricien du

1. M. Chapsal, *Les écrivains en personne*, Julliard.

2. Cf. aussi les revues *Change* et *Promesse*.

3. Cf. articles publiés dans *Théorie d'ensemble*.



Nouveau Nouveau Roman. Il a publié deux ouvrages : *Problèmes du nouveau roman* (1967) et *Pour une théorie du nouveau roman* (1971). Mais, comme le souligne Sollers, il ne s'agit pas « de réduire la pratique à la théorie, ou pire, d'illustrer par la pratique... une théorie préalable »<sup>1</sup>.

« Comme nous pensons que ce qui a été appelé littérature appartient à une époque close laissant place à une science naissante, celle de l'écriture, cette pratique théorique, redoublant et pensant la pratique textuelle dans ses effets formels nouveaux, est devenue indispensable »<sup>2</sup>.

Les écrivains du passé dont on parle sont surtout désormais Paul Valéry et Raymond Roussel, Maurice Blanchot et Georges Bataille. Le Nouveau Nouveau Roman prend ses distances à l'égard des premiers nouveaux romanciers, et se livre parfois à certaines attaques. Philippe Sollers, par exemple<sup>3</sup> dénonce « l'idéologie positiviste du Nouveau Roman, qui oscille entre une survivance psychologiste (courant de conscience) et un « descriptionnisme » décorativement structural ». Et il demande qu'on fasse « sortir la narration de son copiage pseudo-réaliste ou imaginaire, pour l'amener à une exploration en profondeur du fonctionnement de la langue ».

Ricardou, lui, n'est pas agressif à l'égard de Robbe-Grillet, ou de Claude Simon, en particulier, (dont il étudie les derniers romans parus), et tout en montrant la différence entre le Nouveau Roman et le roman selon *Tel quel*, il termine sur cette image de ce que fut le Nouveau Roman pour le roman *Tel quelien* : « ce lieu paradoxal où l'appui le plus vif entraîne l'écart le plus ample : le tremplin »<sup>4</sup>. Dans l'ensemble, il y aurait « radicalisation par *Tel quel* de l'activité du Nouveau Roman ».

Il faut se rappeler, du reste, la façon dont Robbe-Grillet, dans un article daté 1955-1963<sup>5</sup> annonçait l'évolution inévitable du Nouveau Roman : « que les formes romanesques passent, c'est précisément ce que dit le Nouveau Roman ! Dès que le Nouveau Roman commencera à servir à quelque chose, que ce soit à l'analyse psychologique, au roman catholique, ou au réalisme socialiste, ce sera le signal pour les inventeurs qu'un nouveau Nouveau Roman demande à voir le jour, dont on ne saurait pas encore à quoi il pourrait servir, sinon à la littérature ».

Ce nouveau Nouveau Roman abandonne définitivement les conceptions « réalistes » (ou « néo-réalistes », ou « phénoménologiques »). Sollers, comme Ricardou, et après Robbe-Grillet<sup>6</sup>, attaque « l'illusion réaliste » : « le prétendu réalisme (de quel que nom qu'il se travestisse, qu'il soit naturaliste ou mental), ce préjugé qui consiste à croire qu'une écriture doit exprimer

1. *Théorie d'ensemble*, p. 70.

2. *Id.*, p. 392.

3. Ricardou, *Pour une théorie du nouveau roman*, p. 265.

4. Cf. *Pour un nouveau roman*, p. 171.

5. Cf. l'article « Du réalisme à la réalité ». « Chacun voit dans le monde sa propre réalité, mais... le roman est justement ce qui la crée. L'écriture romanesque ne vise pas à informer... elle constitue la réalité... elle est invention, invention du monde et de l'homme ».

6. *Le roman et l'expérience des limites*, conférence *Tel quel*, 8 décembre 1965.

quelque chose qui ne serait pas donnée dans cette écriture, quelque chose sur quoi l'unanimité pourrait être réalisée immédiatement... ». « Le préjugé le plus tenace est... celui qui définit le roman... comme un reflet du monde ou de l'esprit — un miroir promené le long des routes ou autour du cerveau ; un reflet par conséquent, qui s'écrirait tout seul, de manière plus ou moins structurée, à travers un "tempérament", un ingénieur ou un visionnaire... »

« Tout se passe comme si on conférait la réalité à n'importe quoi plutôt qu'au langage ».

Il n'y a pas de formes innocentes, de formes brutes, originelles, pures, immédiates, populaires, premières ou dernières. Il n'y a pas de degré zéro de la signification. Il n'y a donc pas de roman « vrai » ou « réaliste ».

En effet, la « notion de réalité » n'est jamais qu'« une convention et un conformisme, une sorte de contrat tacite passé entre l'individu et son groupe social ».

Donc, le roman ne peut être ni la représentation ni l'expression de quelque chose d'extérieur à lui. Il lui faut fuir « l'illusion naturaliste » où « le livre est pris pour la vie même »<sup>1</sup>.

Au réalisme, Ricardou oppose le « scripturalisme » : « ...l'essentiel est situé dans le langage... le sujet du livre est toujours en quelque manière sa propre composition... On ne saurait songer à aucun sujet préétabli » ; et il donne la formule célèbre déjà : « Un roman n'est pas l'écriture d'une aventure, mais l'aventure d'une écriture... ». On explore l'écriture, ses lois. Pour les vrais écrivains, « l'essentiel c'est le langage même. Ecrire, pour eux, c'est non la prétention de communiquer un savoir préalable, mais ce projet d'explorer le langage comme un espace particulier ». Le langage est matériau romanesque. On passe du « dire » au « faire » : « La démarcation du fabriquer et du dire nous semble fondamentale... Les actuelles recherches tendent à remplacer une littérature du bavardage par une littérature du faire ».

L'écriture est « productrice » de fiction, d'intrigue, de « contenu » : « C'est le contenu qui vient en quelque manière ressembler à la forme ».

L'intrigue est... « le produit intégral des développements d'une écriture ». « La fiction pour nous, c'est ce que, par son fonctionnement, constitue une prose... La fiction est inspirée par l'écriture ».

« La littérature, « activité productrice », est par définition libre de tout sens précédant sa pratique : sauf à trahir, elle n'en saurait servir aucun ». L'écrivain, comme le disait déjà Robbe-Grillet, n'a rien à dire. « Il n'a rien à dire, il a à écrire » (Ricardou). Le roman ne peut être « engagé » : « le livre qui se veut vraiment livre, c'est-à-dire texte, n'a plus à informer, à convaincre, à démontrer, à raconter, à représenter » (Sollers).

Sur ces deux derniers points, nous voyons que les principes du nouveau Nouveau Roman ne sont pas très différents de ceux du premier Nouveau Roman. L'originalité du nouveau Nouveau Roman se manifeste surtout sur un autre plan : *Tel quel nous*

---

1. Ricardou, *Pour une théorie du nouveau roman*, p. 36.

offre en effet une théorie d'ensemble, une science de la littérature, qui est l'application à l'écriture de l'analyse faite par Marx dans le domaine économique.

Nous reviendrons sur ces aspects fondamentaux de la pratique du Nouveau Roman dans un prochain chapitre (en particulier sur la notion de l'écriture considérée comme processus de production).

Il est donc bien évident que le nouveau Nouveau Roman est plus encore que le Nouveau Roman un mouvement de refus, et un mouvement de recherche. Et il est une lecture encore plus difficile. Le nouveau Nouveau Roman, dirons-nous pour résumer, insiste donc sur la production du texte, sur l'écriture, et souligne aussi l'interdépendance des textes : « Le livre — le volume romanesque, le roman — ...du moment qu'il ne se prétend pas une somme, ne sera à son tour qu'une plus grande séquence, dans une suite non limitée a priori de livres... » (J. Thibaudeau) ; « le concept d'intertextualité est ici essentiel : tout texte se situe à la jonction de plusieurs textes dont il est à la fois la relecture, l'accentuation, la condensation, le déplacement et la profondeur » (Sollers).

Le nouveau Nouveau Roman manifeste une nouvelle forme d'imagination « scripturale », révélant l'obsession de l'écriture. Métaphores, images nous renvoient dans leur ambiguïté, à l'acte d'écrire, ou au produit de l'écriture. Rappelons les remarques de Mansuy : « Alors que, chez Freud, tout rêve était plus ou moins une symbolisation de la libido, chez Ricardou tout récit... est une symbolisation de la page imprimée avec ses lignes et ses blancs... Il y aurait une belle étude à faire sur cette forme d'imagination ».

#### CONCLUSION

Voici donc ce qu'on peut retenir de l'ensemble de cette brève histoire du Nouveau Roman :

- la rupture évidente avec le roman traditionnel ;
- la diversité des recherches ;
- les liens étroits entre critique, théorie et roman, roman et science de la littérature ;
- l'influence des travaux de linguistique structurale, pour la deuxième génération de néo-romanciers, alors que l'influence de la phénoménologie jouait surtout sur la première génération ;
- l'importance du langage, de l'écriture, de la production, du texte ;
- l'idée que « l'art n'exprime rien que lui-même » (Robbe-Grillet) ;
- et en même temps, l'orientation nettement marxiste des théoriciens tel qu'ailleurs du nouveau Nouveau Roman.

## Chapitre II

# Problèmes de composition

### LES STRUCTURES DU RECIT

Le récit du roman traditionnel était essentiellement linéaire quoique sa formule se soit compliquée au cours du xx<sup>e</sup> siècle. Le roman racontait une « histoire », logiquement, chronologiquement, et dramatiquement. La « vie » était soumise à l'ordonnance d'un récit interprétatif et organisateur : narration et description s'associaient pour une explication du monde et de l'homme.

Le Nouveau Roman refuse cette mise en ordre rationnelle et littéraire : ce qui ne signifie pas, évidemment, que toute organisation en soit absente et que son écriture soit anarchique. Mais il est de fait qu'on ne peut plus, pour expliquer le Nouveau Roman, invoquer les lois du récit traditionnel. On le rapproche plutôt de la poésie, de la musique, de la peinture, de l'architecture, de l'art de la tapisserie. Sans doute les critiques du roman ont-ils parlé de canon, de fugue, de contrepoint, de mise en abyme avant l'apparition du Nouveau Roman. On continue à en parler, mais on parle aussi désormais de cubisme, de mobiles, de structures aléatoires, de jeu d'échecs.

Lorsque le lecteur lit un Nouveau Roman, il peut essayer d'y retrouver une « histoire », démarche plus ou moins facile selon les œuvres ; plus facile par exemple avec un texte de Butor qu'avec un texte de Ricardou. De toute façon, il faut se livrer à un travail de reconstruction, le véritable récit romanesque étant éliminé du roman. Ainsi, dans *La modification*, la véritable « histoire » précède (et suivra) ce qui fait la matière du roman écrit : le temps vécu par un voyageur dans le train Paris-Rome. Dans *Le voyeur*, la scène sadique du meurtre et du viol qui devrait être le point culminant d'un récit n'est pas écrite : le roman nous offre au contraire les essais de Mathias pour se recomposer un itinéraire « innocent ». Si le lecteur de Claude Simon veut reconstituer l'histoire de Corinne ou d'oncle Charles, il lui faut rapprocher des scènes de *La route des Flandres*, de *Histoire*, de *La bataille de Pharsale*. Et le récit que pourrait se faire le lecteur d'une telle « histoire » demeurerait nécessairement incomplet, fragmentaire, douteux, ambigu. Le but de l'entreprise romanesque n'est plus de raconter une histoire, mais de faire participer à une expérience. Robbe-Grillet, dans *Pour un nouveau roman*, à propos de « quelques notions périmées », rappelle ce qu'était l'histoire dans le roman traditionnel, et remarque l'actuelle désa-

grégation de l'intrigue : alors qu'autrefois le romancier digne de ce nom était « celui qui sait raconter une histoire », aujourd'hui « raconter est devenu proprement impossible ». Mais nuancant son propos, Robbe-Grillet ajoute : « Cependant, c'est un tort de prétendre qu'il ne se passe plus rien dans les romans modernes... Il ne faut pas assimiler la recherche de nouvelles structures du récit à une tentative de suppression pure et simple de tout événement, de toute passion, de toute aventure. ...En somme, ce n'est pas l'anecdote qui fait défaut, c'est seulement son caractère de certitude, sa tranquillité, son innocence. » Nous rappellerons à ce sujet que Robbe-Grillet a lui-même rédigé pour les « prière d'insérer » de ses premiers romans, des sortes de résumés d'intrigue. « Ces admirables résumés, dit Marrisette<sup>1</sup>, indiquent toujours les lignes générales d'une histoire précise. »

Si le Nouveau Roman apparaît rarement comme une « histoire » ou une « intrigue », il apparaît toujours comme une « structure ». Butor nous parle de « cette énorme structure qu'est un roman ». Pour lui, le romancier est celui « qui s'aperçoit qu'une structure est en train de s'esquisser dans ce qui l'entoure et qui va poursuivre cette structure, la faire croître, la perfectionner, l'étudier, jusqu'au moment où elle sera lisible pour tous ». (*Essais sur le roman*). Le critique de son côté doit poursuivre cette structure devenue romanesque, l'étudier et, si possible, la rendre lisible pour tous. Cette étude structurale du Nouveau Roman montre que :

- les structures chronologiques traditionnelles sont abandonnées alors que des structures spatiales prennent de l'importance ;
- les structures logiques et explicatives sont remplacées par des structures de variation, de répétition, d'association, de mise en abyme ;
- il n'y a plus d'organisation dramatique du récit ; certains romans ont une structure nettement ludique ;
- le plan de la narration devient plus important que celui de la fiction ;
- le travail de l'écrivain n'est plus occulté ;
- la structure du roman enfin intègre des textes étrangers ; une intertextualité voyante se développe.

#### STRUCTURES CHRONOLOGIQUES ET A-CHRONOLOGIQUES

Le récit chronologique était solidement encadré dans un temps officiel, avec ses heures, ses jours, ses saisons, ses années. C'était un temps semblable à une échelle fixe et stable, qu'on pouvait même descendre et remonter sans encombre, car les « flash-back » et les scènes simultanées étaient nettement donnés comme tels. La fiction temporelle était fermement organisée.

Dans le Nouveau Roman plusieurs cas se présentent.

*Romans où la chronologie demeure le cadre extérieur du roman.*

*La modification, Histoire, Quelqu'un, Les gommes* se déroulent en vingt-quatre heures fictives (les vingt-quatre heures d'un voyage ou d'une journée du narrateur).

1. Dans *Les romans de Robbe-Grillet*.

*Passage de Milan* s'inscrit nettement dans un cadre de douze heures, de sept heures du soir à sept heures le lendemain matin.

*La Marquise sortit à cinq heures* nous restitue une heure de vie au carrefour de Buci à Paris, tandis que *L'agrandissement* dure « à peine deux minutes », le temps d'une sonnerie de téléphone.

Parfois le cadre est plus vaste : une dizaine de jours dans *L'herbe*, sept mois dans *Le vent*, un an exactement dans *L'emploi du temps*. Quant à *Degrés*, il nous offre, autour d'une journée pivot, celle du mardi 12 octobre 1954, et spécialement d'une heure de cours d'histoire en 2<sup>e</sup> A, l'exploration de quelques semaines de la vie d'un lycéen parisien. Les indices temporels peuvent, dans ces cadres, revenir avec beaucoup d'insistance : adverbes de temps, notations de jours et d'heures, dates très précises comportant le jour, le mois, l'année (on note leur retour lancinant dans *Degrés*). Le cadre fictif peut du reste demander cette précision :

- l'emploi du temps d'un lycée, dans *Degrés* ;
- un voyage Paris-Rome et son horaire précis dans *La modification* ;

- l'entreprise qui consiste à rédiger un « journal », dans *L'emploi du temps* ; celle qui consiste à consigner ses occupations essentielles dans un agenda, dans *La mise en scène* ;

- le déroulement d'un dîner en ville avec les plats qui se succèdent dans le roman de Mauriac ;

- le passage progressif de l'après-midi à la soirée dans les deux romans de Marguerite Duras, *Le square* et *L'après-midi de M. Andemas*. Même la journée banale du narrateur dans *Histoire* est racontée successivement avec le lever, une rencontre, le passage à la banque, le déjeuner au restaurant, le rendez-vous à deux heures pour vendre des meubles à une revendeuse, la visite hors de la ville chez un cousin, le retour au soir, le dîner dans un café, la rentrée à la maison.

Mais quelle que soit l'abondance de ces indices, on s'aperçoit vite qu'il ne s'agit pas réellement d'une succession chronologique : il s'agit d'un temps « éclaté » à l'intérieur du cadre qui nous est présenté. Dans *Histoire* comme dans *La modification*, les vingt-quatre heures du cadre temporel chronologique ne constituent qu'une petite partie du roman, quelques séquences, quelques tranches temporelles au présent, entre lesquelles surgissent toutes les couches du passé.

Dans *La modification* c'est l'activité mentale du voyageur inocupé, assis dans son coin de compartiment, silencieux, qui fait surgir le passé et imaginer l'avenir. Ce voyage lui en rappelle d'autres, faits seul, avec sa maîtresse Cécile ou avec sa femme.

Sans doute l'émergence de ces souvenirs peut-elle s'expliquer de façon « réaliste » par les lois de la mémoire ou de l'association d'idées, le « temps » du roman devenant alors ce temps intérieur de la remémoration (les souvenirs les plus lointains réapparaissant en dernier) ou de la conjecture, de l'imagination du futur proche. Les lois de l'activité psychique expliquent alors les ruptures, les sauts, les rapprochements brusques, le surgissement

parcellaire et discontinu. Il faut relire à ce propos les remarques de Butor dans ses *Essais sur le roman*<sup>1</sup>. Il observe que lorsqu'on remonte le cours du temps, « comme un archéologue ou un géologue » on rencontre « d'abord les terrains récents, puis, de proche en proche,... les anciens ». Puis il précise : « Parallélismes, renversements, reprises, l'étude de l'art musical montre qu'il s'agit là de données élémentaires de notre conscience du temps. » De la « ligne » temporelle on passe à la « surface » : « Chaque événement apparaît comme pouvant être le point d'origine et de convergence de plusieurs suites narratives. La narration n'est plus une ligne mais une surface dans laquelle nous isolons un certain nombre de lignes, de points, ou de groupements remarquables. »

Ce sont ces « groupements », c'est cette organisation du roman que Françoise Van Rossum-Guyon a analysés dans son étude *Critique du roman*, montrant qu'il y a dans *La modification* un montage subtil de séquences, une structure polyphonique<sup>2</sup> : « Le temps narré est découpé en périodes de plusieurs jours et les suites narratives qui leur correspondent sont soumises à une double structuration, formelle... et thématique... » Formelle : il y a les trois parties — les neuf chapitres — et dans chaque chapitre des « strophes, séparées par des blancs ». Certaines de ces « strophes » sont des « motifs qui jouent le rôle de leitmotive ». Donc l'organisation relève d'une motivation « qui n'est pas réaliste, mais compositionnelle ». Ainsi le temps n'est plus le principe organisateur, comme en témoigne le schéma qu'elle trace de la disposition des « strophes » dans les 9 chapitres et qu'elle commente ainsi : « Introduites progressivement comme les diverses voix d'une fugue, les suites narratives s'imitent et se répondent, en canon, selon des rythmes très précis... Cette progression est ascendante durant les quatre premiers chapitres, et descendante à partir du cinquième. Elle est arithmétique durant les trois premiers chapitres et est ensuite comme infléchie par un principe de dissymétrie... »<sup>3</sup>.

On le voit, la notion de « structure temporelle » n'est plus pertinente ici. « L'œuvre narrative, déclare encore Françoise Van Rossum, offre des possibilités qui semblaient réservées aux œuvres musicales ou architecturales. C'est le jeu des formes : répétitions, variations, contrastes, inversions, qui soutient la thématique et non pas l'illusion référentielle favorisée par les descriptions, le point de vue, et le découpage du temps passé. »

Dans *L'emploi du temps*, l'analyse fait découvrir le même genre d'organisation complexe, alors que le début du roman se présente sous les apparences rassurantes et simples d'un journal, d'un récit de sa vie à l'étranger, par un jeune Français exilé. Mais, très vite, le narrateur rencontre des difficultés : le récit facile, chronologique, des événements « clairs, intacts, datés sans méprise possible » de la première semaine doit devenir très vite « une véritable recherche », car le narrateur écrit sept mois après

1. P. 115. — 2. P. 246. — 3. P. 249.

son arrivée. Et les semaines passées « se contractent presque en une seule, immense, épaisse, compacte, confuse ». De plus les événements récents viennent troubler le récit du passé et « commencent à former des caillots très opaques » et, dit Revel, « j'ai besoin d'un vrai courage pour passer outre, pour reprendre mon récit à l'endroit où je l'ai laissé ». Puis, le narrateur accepte de raconter aussi ces événements en cours. Mais son récit ne le satisfait pas encore : « Je me vois contraint d'interrompre cet ordre que je suivais... ». En effet, tel souvenir fait ressurgir tel autre selon les lois qui ne sont pas chronologiques. Enfin une relecture des pages déjà écrites amène une ré-écriture : le passé a changé de signification à la lumière du présent et grâce à toute la recherche entreprise. C'est bien ce qu'explique Butor lui-même à G. Charbonnier dans les *Entretiens avec M. Butor*<sup>1</sup>. Il y a en effet deux sortes de séries temporelles dans le récit : celles qui vont dans le sens chronologique — et celles qui remontent le cours du temps, de la fin du mois au début. « Ce mouvement inverse du temps chronologique normal, remarque Butor, c'est quelque chose dont nous avons l'expérience dans le fonctionnement de notre mémoire constamment ».

Il y a aussi 5 plans temporels :

— celui des souvenirs de l'ordre chronologique depuis le 1<sup>er</sup> octobre,

— celui des événements présents,

— celui des remontées dans le passé en sens inverse,

— celui de la relecture dans l'ordre chronologique,

— celui de la lecture dans l'ordre inverse.

Ajoutons que les cinq mois de l'écriture correspondent aux cinq parties (ou cinq actes) du livre ; qu'il y a en gros cinq sous-parties correspondant aux cinq semaines ; que dans la semaine, il y a cinq jours d'écriture.

On en arrive à un schéma très complexe mais bien défini. « Le livre est construit tout entier comme un canon, un canon au sens musical... un immense canon temporel » dit Butor. Mais s'agit-il encore de « structure temporelle », de temps intérieur, de temps de la mémoire ? A certains niveaux peuvent jouer sans doute les lois d'association de souvenirs, les lois de résurgence des souvenirs. Mais le schéma d'ensemble est d'un autre ordre. Il s'agit de composition, d'organisation du récit, d'un système de rapports, de figures, d'une architecture. On est d'accord avec G. Raillard : « la récurrence des apparitions des mois, loin d'imiter un prétendu désordre mental, tend à des schémas arithmétiques réguliers, de complexité croissante mais de formule volontairement simple »<sup>2</sup>. Et le livre rend compte en même temps de la complexité du souvenir.

Voici trois textes significatifs de ce roman, *L'emploi du temps* :

« ...C'est ce jour-là, le samedi 19 avril, comme nous avons terminé nos sablés et bu notre dernière tasse de thé vert,

1. P. 107-108.

2. *L'exemple*, article critique en post-face à l'édition 10/18 de *L'emploi du temps*.



Lucien et moi, au premier étage de l'« Oriental Bamboo », à cette même table, près de cette fenêtre qui donne sur la façade de l'Ancienne Cathédrale, sous l'œil de bienveillant reptile du garçon jaune un peu gras assis à l'angle opposé de la pièce, près du buffet chargé de verres et de couverts, avec ce même air, avec ce même dessin de lèvres, qui était peut-être un sourire, que lors de ce dîner de novembre avec James, où nous avions parlé du « Meurtre de Bleston », que lors de ce dîner de juin avec Lucien, où nous avons parlé de J.-C. Hamilton et des sœurs Bailey, que lors de ce déjeuner de l'hiver, dont je retrouverai la date exacte en poursuivant cette recherche, où j'avais rencontré pour la première fois George Burton, où il m'avait adressé la parole parce qu'il avait remarqué l'exemplaire de son livre dans l'édition Penguin que je venais de racheter dans une librairie d'occasion... » (1).

« ...Ce qui se présentait à ma mémoire ce n'était pas d'abord, avec le plus de précision et d'insistance, les événements de la semaine précédente, puis de moins en moins clairs, jour après jour, en remontant vers le passé, dans l'ordre inverse de celui du calendrier, les événements antérieurs ; pendant que j'écrivais hier, ce qui se détachait sur le fond confus et obscur de notre année entière, Bleston, ce qui conditionnait mes phrases, ce qu'il serait donc nécessaire d'interroger pour les éclaircir, c'était cette région du mois d'août pendant laquelle j'avais écrit les pages que je venais de lire, et les régions plus anciennes qu'elles concernaient, fragments d'avril, janvier, et juin, et, grâce à ce dernier, un fragment de novembre, dont toute une série de bandes plus ou moins claires séparées par de larges zones d'ombre, comme les raies en quoi se décompose l'éclat d'un corps incandescent sur l'écran noir d'un spectroscopie, toute une série de résonances plus ou moins intenses séparées par de larges intervalles à peu près muets, comme les harmoniques en quoi se décompose le timbre d'un son. »

Ce sont ces régions-là qui sont venues au premier plan ce soir, passant entre celles qui s'étaient éveillées hier, comme les doigts d'une main entre ceux de l'autre lorsqu'elles se croisent...<sup>2</sup>.

« ...Ainsi, chaque jour, éveillant de nouveaux jours harmoniques, transforme l'apparence du passé, et cette accession de certaines régions à la lumière généralement s'accompagne de l'obscurcissement d'autres jadis éclairées qui deviennent étrangères et muettes jusqu'à ce que, le temps ayant passé, d'autres échos viennent les réveiller.

Ainsi la succession primaire des jours anciens ne nous est jamais rendue qu'à travers une multitude d'autres, changeantes, chaque événement faisant en résonner d'autres antérieurs qui en sont l'origine, l'explication, ou l'homologue, chaque monument, chaque objet, chaque image nous renvoyant à d'autres périodes qu'il est nécessaire de ranimer pour y retrouver le secret perdu de leur puissance bonne ou mauvaise, d'autres périodes souvent lointaines et oubliées dans l'épaisseur et la distance se mesurent non plus par semaines ou par mois mais par siècles, se détachant sur le fond confus et obscur de notre histoire entière, bien au-delà des limites de notre année, Bleston,

1. *L'emploi du temps*, p. 315-316, coll. 10/18.

2. *Op. cit.*, p. 428 à 430.

d'autres périodes et d'autres villes bien au-delà de tes frontières comme celles qui se superposaient dans ma vision samedi, tandis que je regardais les tapisseries du Musée, ces grandes illustrations de laine, de soie, d'argent, et d'or, qui m'ont si souvent servi de termes de référence dans ton déchiffrage, Bleston... »<sup>1</sup>

Dans *Passage de Milan*, le cadre des douze heures enferme également des séries narratives qui ne se soumettent qu'en partie à la chronologie : le principe organisateur est ici la simultanéité. Il y a dans ce livre, dit Butor, une « structure relativement stable », celle d'un immeuble parisien de six étages, donc « une superposition d'étages » étudiée « à travers une succession d'heures ». C'est un cadre spatio-temporel précis. Pour que chaque étage ne reste pas coupé des autres, Butor a imaginé des principes de regroupements, une fête pour les vingt ans d'une jeune fille, une réunion de lettrés ; cela fait une structure assez complexe où la vie collective de l'immeuble nous est donnée par tranches simultanées séparées par des blancs :

« Au 4<sup>e</sup> palier, la musique suinte de la porte... »

« La soutane de l'abbé Jean remplit le grand fauteuil... » (1<sup>er</sup>)

« Le métro passant sous la rue fait trembler l'ascenseur... »

« Louis Lécuyer montant les marches... »

« Il avait sonné, la porte s'ouvre... » (3<sup>e</sup>)

« La Grande Bénédicte était au-dessus chez de Vere... » (5<sup>e</sup>)

« Au 1<sup>er</sup> étage, Virginie Ralon s'apprête à laver la vaisselle »

« Martin de Vere désigne un panneau sur fond très pâle... » (5<sup>e</sup>)

« Au 6<sup>e</sup> étage la vieille Élisabeth Mercadier s'était endormie... »

L'entrée successive des séries, puis leur déroulement simultané, font penser à une structure polyphonique, et la diversité des occupations se résout parfois dans la similitude d'un accord parfait :

« Dormait Léon, dormait Lydie, comme des flaques dormaient, comme deux troncs d'arbres serrés dans le filon d'une mine, dormaient sous une immense écorce fourrée de mousses, blindée de cristaux opaques, dormaient.

Dormaient Éléonore et Godefroy, dormaient Frédéric et Julie, dormaient Jean, Virginie, Alexis, dormaient Ahmed, Vincent, Gérard, dormaient le vieux Paul et Marie, dormaient Gertrude, Elisabeth, madame Phyllis, madame Tenant, dormaient les trois enfants de Vere, dormaient l'employé, la vendeuse, dormait Henriette Ledu, dormaient Martine, Viola, Félix.

Dormaient différemment, marmonnant, murmurant, respirant haut ou doucement, dormaient.<sup>2</sup> »

Dans *Degrés*, le principe de simultanéité crée une structure encore plus compliquée. Butor dit avoir été fasciné à ce moment-là par « la notion de pluriel », et avoir voulu raconter « des masses d'aventures, des organisations d'aventures à l'intérieur desquelles chaque aventure individuelle puisse être considérée comme un détail ». Et aussi avoir voulu lier l'espace et le temps (ce qu'il avait déjà fait dans *Passage de Milan* et *La modification*).

1. Op. cit., p. 432-433.

2. *Passage de Milan*, Ed. Gallimard, p. 247.

Nicole BOTHOREL, maître-assistant de littérature française à l'université de Haute-Bretagne depuis 1965. Elle travaille sur des problèmes de technique romanesque dans le roman moderne et contemporain. Elle assure des cours de méthodologie critique et des cours sur le Nouveau Roman.

Francine DUGAST-PORTES, maître-assistant de français, elle enseigne à l'université de Haute-Bretagne depuis 1966. Elle assure des cours sur le Nouveau Roman, des cours de méthodologie critique et de stylistique. Elle prépare une thèse traitant de certains aspects du roman au 20<sup>e</sup> siècle.

Jean THORAVAL, agrégé, docteur ès lettres, est professeur de littérature française contemporaine à l'université de Haute-Bretagne. Outre des éditions d'œuvres classiques et contemporaines et des ouvrages de méthodologie, il a publié aux éditions Bordas "Les grandes étapes de la civilisation française"

L'ambition de cet ouvrage sur le roman contemporain est d'abord de faire le point sur le renouveau des conceptions, des techniques et des lectures de ce qu'on a appelé de façon générale "Le Nouveau Roman" ; c'est également de faire une recherche de ses thèmes privilégiés, des obsessions et peut-être même des fantasmes qui s'en dégagent ; c'est enfin de porter une appréciation sur les entreprises si diverses de ce roman d'avant-garde, décrié et loué tour à tour.

Un des mérites évidents de l'ouvrage est le recours constant aux textes des écrivains : l'illustration systématique par de larges extraits vise à éclairer le propos critique, mais veut également inciter à lire dans leur intégralité des œuvres nouvelles qui ne sont "difficiles" que parce qu'on leur applique, peut-être, un mode de lecture qui ne leur convient pas.

ISBN 2.04.009649.3



BIBLIOTHEQUE NATIONALE DE FRANCE



3 7502 00486636 6

Participant d'une démarche de transmission de fictions ou de savoirs rendus difficiles d'accès par le temps, cette édition numérique redonne vie à une œuvre existant jusqu'alors uniquement sur un support imprimé, conformément à la loi n° 2012-287 du 1<sup>er</sup> mars 2012 relative à l'exploitation des Livres Indisponibles du XX<sup>e</sup> siècle.

Cette édition numérique a été réalisée à partir d'un support physique parfois ancien conservé au sein des collections de la Bibliothèque nationale de France, notamment au titre du dépôt légal. Elle peut donc reproduire, au-delà du texte lui-même, des éléments propres à l'exemplaire qui a servi à la numérisation.

Cette édition numérique a été fabriquée par la société FeniXX au format PDF.

La couverture reproduit celle du livre original conservé au sein des collections de la Bibliothèque nationale de France, notamment au titre du dépôt légal.

\*

La société FeniXX diffuse cette édition numérique en vertu d'une licence confiée par la Sofia – Société Française des Intérêts des Auteurs de l'Écrit – dans le cadre de la loi n° 2012-287 du 1<sup>er</sup> mars 2012.

Avec le soutien du

