

Evaluation du caractère formel du roman expérimental français des années 50-70

Nahid Shahverdiani*

Maître assistante à la Faculté des Langues étrangères, Université de Téhéran, Iran

(Date de réception: 22/01/2007, date d'acceptation: 10/02/2007)

Résumé

Apparu au début des années 1950, le nouveau roman français est considéré, depuis cette époque, comme celle parmi les écoles littéraires qui, davantage que d'autres et de manière systématique, a remis en cause les canons de l'écriture romanesque. Cette remise en cause a consisté, pour les auteurs qui ont été rattachés de près ou de loin à cette tendance, d'investir dans la forme de leurs ouvrages, souvent au dépend de leur lisibilité immédiate. On a souvent évoqué, les concernant, l'idée de «roman de laboratoire», avatar contemporain du «roman expérimental» de Zola, à cette différence près que Zola pratiquait l'expérimentation sociale, qu'il décortiquait la société de son temps, tandis que les nouveaux romanciers, Alain Robbe-Grillet en tête, se sont acharnés à tester, à mettre à l'épreuve le potentiel formel de l'écriture romanesque. La conséquence de l'adoption d'une perspective formaliste (ou formalisante) fut l'instauration dans les textes, d'un décalage entre le monde configuré à l'intérieur du récit, et le monde «réel», ou du moins, la représentation réaliste du monde. Il est d'ailleurs devenu commun de dire que les romans des nouveaux romanciers déçoivent toute tentative de lecture référentielle. Leur formalisme rendrait la lecture problématique. La présente étude se propose de mesurer la portée de ce propos.

Mots-clés: Formalisme, écriture romanesque, nouveau roman, référentialité.

* Tel: 021-61119141, Fax: 021-88634500, E-mail:nshahverd@ut.ac.ir

Introduction

Relater l'histoire du roman comme genre équivaut, entre autres, à dérouler le fil des contestations auxquelles il fut confronté dès ses origines. Souvent il s'est agit, du côté des créateurs, de s'inscrire en porte-à-faux, en théorie et en acte, vis-à-vis d'une forme romanesque dominante, institutionnalisée, tout simplement «en vogue», qu'il a fallu balayer pour lui substituer un roman «nouvelle manière». Ce constat couvre une période qui débute par la rédaction de *Astrée* au 17^{ème} siècle, et nous conduit au protéiforme roman contemporain, en passant par le roman Anglais du 18^{ème} siècle auquel il est coutume de faire remonter les origines du genre¹. Précisons cependant que le terme de «contestation» recouvre, au sens strict, davantage l'intervalle fin 19^{ème}/ temps présent. Cette période abrite quelques-unes des plus fameuses contestations du roman, manifestations au départ programmatiques de revendications de groupes ou d'«écoles littéraires». A titre d'exemple, le réalisme fut aussi et surtout, une forme de contestation sociétale; l'anti-roman des surréalistes, une contestation avant tout esthétique (un avant-gardisme en somme); le nouveau roman, enfin, développa un mouvement de réaction radical, total, voire une accusation à l'encontre (nous-y reviendrons) de l'écriture romanesque de son temps, en proposant une palette de formules de substitution, avec en bonus, la mise à nue des mécanismes d'écriture et de montage des récits. Dans la perspective formalisante qui fut celle des nouveaux romanciers, l'articulation du texte et du monde qui en constitue «l'horizon» perd de sa transparence; la représentation tend à se diluer dans les méandres du récit et du discours. La forme du texte recouvre sa matière; le contenant masque le contenu. Le qualificatif d'«anti-référentiel» est alors adopté par la critique pour marquer conceptuellement la singularité de certains romans formellement marqués des décennies 60 et 70. Il s'agira pour nous d'évaluer rétrospectivement la pertinence de cette qualification.

1. En particulier depuis l'article de Ian Watt dans *Littérature et réalité*, ouvrage collectif, Paris, éd. Du Seuil, 1982.

Parcours du réalisme

La littérature occidentale s'est-elle construite sur «(...) l'approfondissement constant d'un réalisme dont le trait principal [serait] la prise au sérieux et la transposition dramatique de la vie du peuple» (Mitterand, 1981, p .2)? On peut, en nous appuyant sur ces propos d'Henri Mitterand, faire *grosso modo* coïncider l'avènement de la littérature réaliste, avec l'idée selon laquelle la littérature est apte à recevoir, à mettre en récit, les événements à proprement parler humains, dans leur ensemble et sans restrictions; la littérature serait susceptible de rendre compte des réalités humaines en reléguant, pour ce faire, les questions esthétiques au second plan derrière l'observation et la description de la société. Mitterand associe cet avènement du réalisme à l'hégémonie toujours grandissante de la bourgeoisie. Ce dernier constate, en se référant à l'histoire de la littérature, que partout où cette dernière a pris racine, «(...) le roman s'(est) transform(é) en une chambre d'enregistrement de ses succès et de ses turpitudes, en laboratoire d'observation des types humains et des pathologies privées ou sociales qu'elle (a pu) sécréter» (*Ibid.*, p. 3). Mais il ajoute également et paradoxalement, que dans l'histoire du récit, *le réalisme est de tous les temps*; autre manière de dire que le récit instaure par essence, une relation étroite entre le texte et la réalité. Cette dernière définition n'évitera cependant pas à l'école réaliste-naturaliste de la seconde moitié du 19^{ème} siècle de rester la référence absolue en matière de réalisme littéraire. Car c'est elle qui, on le sait, adopta le terme de «réalisme» comme mot d'ordre esthétique. Les auteurs réalistes et naturalistes furent les premiers à affirmer leur volonté d'établir un rapport objectivé entre le texte et le réel. Balzac, Stendhal et Zola ont pu offrir, chacun à leur manière, ses lettres de noblesse au réalisme en élaborant une esthétique résolument tournée vers l'observation du réel. Il y eut chez ces auteurs un «volontariat» de l'objectivité. Certains adoptèrent l'appellation de «réaliste» ou celle de «naturaliste» (teintée de scientisme) en faisant fi de toute prétention formalisante, de toute rhétorique excessive. Leur principal objectif; la fidélité au réel. Mais en réalité, et malgré les apparences, les auteurs réalistes n'ont pas lésiné sur les conventions formelles et autres procédés de composition qui ont, pour l'essentiel,

traversé notre siècle. Seul le nouveau roman consacrera, dès le milieu des années cinquante, la mise entre parenthèse des conventions issues de cette période et l'avènement d'un changement significatif de l'esthétique romanesque.

Quelle contestation du réalisme?

Il est d'usage de retenir comme date symbolique pour marquer l'apparition du «changement» introduit par le nouveau roman, l'année 1953 et la publication aux éditions de Minuit du roman *Les Gommages* D'Alain Robbe-Grillet. Ce roman permit à son auteur de s'inscrire d'emblée en porte à faux vis-à-vis de «l'anthropocentrisme du roman existentialiste» (sartrien) qu'il considérait comme ultime version du «pseudo» réalisme psychologique pratiqué par les auteurs réalistes et naturalistes (susnommés) du siècle précédant. D'autres auteurs étaient de près ou de loin associés à ce nouvel élan créatif. Entre autres; Nathalie Sarraute, Claude Simon, et Michel Butor qui ont dénoncé à travers leur pratique respective du roman, l'esthétique réaliste traditionnelle: Michel Butor et Nathalie Sarraute en s'attachant à la psychologie des profondeurs ou du sous-conscient (selon le mot de cette dernière); A. Robbe-Grillet en devenant un descripteur acharné du monde des objets, un normalisateur de l'épiphanie descriptive (Barilli, 1972). Claude Simon ira puiser dans la mémoire de ses personnages pour plaquer sur ses récits des instantanés visuels, des images d'objets mémorisés (ou présentés comme telle) de lieux, d'événements vécus ou perçus par les personnages de ses romans. Roland Barthes parlera de littérature objective à propos des récits de Robbe-Grillet (Barthes, 1964, pp. 29-40) autre manière d'évoquer le caractère épiphanique des descriptions de l'auteur.

Curieusement, c'est aussi au nom du réalisme que s'est produit ce soubresaut esthétique. Robbe-Grillet parlera d'ailleurs de «nouveau réalisme» (1961) à propos des thèses programmatiques défendues par Nathalie Sarraute (1956) en particulier à propos du principe de «saisie de l'élément psychique à l'état pur» dans l'écriture romanesque, dont elle a fait son cheval de bataille. De fait, ce que proposa le nouveau roman, ce fut de réévaluer les fondements même du récit traditionnel à

grand renfort de théories. Pour Jean Ricardou, lui-même représentant et théoricien du mouvement¹, les nouveaux romanciers subvertissent le personnage traditionnel, formalisent le récit, et mettent l'accent sur la composition du roman en renonçant à vouloir faire de l'oeuvre une représentation de la réalité. C'est à ce titre que Ricardou en arrive à proposer la formule (devenue aujourd'hui lieu commun) définissant le nouveau roman comme «aventure d'une écriture», en lieu et place de la définition traditionnelle qui considère le roman comme «écriture d'une aventure». Ce nouvel adage illustre chez les nouveaux romanciers, le refus du réalisme traditionnel et de son psychologisme masqué. Il s'agit pour ces derniers de faire éclater le récit en adoptant des temporalités romanesques cycliques et en refusant de doter les personnages de profondeur psychologique. Ces procédés auraient dû, selon Ricardou, régler définitivement le compte de la littérature de représentation pour y substituer le texte et la production de texte comme valeur absolue, *indépendamment de la volonté de refléter le réel*. C'est ce dont parle également Lucien Dallenbach qui évoque à propos du nouveau roman « (...) une rupture avec la pensée représentative qui domine la grande tradition occidentale» (in Brunel, 1997, p. 83).

Est-ce à dire que la représentation s'est trouvée ainsi remise en question dans son fondement? Il s'est certes produit à l'époque du nouveau roman une altération dans le mode et la manière de configurer des histoires, et la dimension référentielle du roman a quelque peu souffert des assauts des nouveaux romanciers. S'ils ont en effet obtenu d'accroître la «dimension littérale» de leurs ouvrages, d'accentuer la forme des textes au détriment de leur dimension référentielle, ils ont en revanche échoué dans leur tentative d'évacuer totalement cette dernière. Ricardou lui-même le reconnaît à l'époque quand il affirme «(...) chacun d'entre nous est soumis à des tentations vers un certain passé référentiel» (1972). Néanmoins il considère que la

1. Citons parmi ses ouvrages de fiction, *L'Observatoire de Cannes* et *La Prise de Constantinople*, publiés au Seuil respectivement en 1961 et en 1965; parmi ses essais, *Pour une théorie du Nouveau Roman* et *Nouveaux Problèmes du roman* publiés au Seuil respectivement en 1971 et en 1978.

domination du littéral dans l'ensemble des ouvrages du nouveau roman est telle que le caractère référentiel des textes devient contingent.

Vers un formalisme relatif

En réalité, si l'on se réfère aux romans des deux décennies 60 et 70, on perçoit sans mal l'amenuisement de leur caractère référentiel et la survalorisation de leur aspect formel. Jean Alter résume en ces termes l'alternative des nouveaux romanciers:

«Visiblement le nouveau roman fait état de deux états contradictoires: d'une part une tentative traditionnelle d'aborder le monde en l'interprétant en fonction de l'homme et donc par rapport à l'homme, tentative qui échoue, d'autre part, le signalement de la nature inhumaine du monde, ce qui exige un modèle étranger» (1972).

Ce modèle est celui là même que Ricardou définit comme modèle compositionnel hors de l'humain, mais qui ne conduit pas à remettre en cause le principe de représentation de l'oeuvre romanesque. Malgré leur relative «illisibilité» (due précisément à une trop forte formalisation) les œuvres issues de cette période n'en demeurent pas moins des représentations; des textes articulés «à partir», «sur» et «en fonction» du réel.

Ce qui se joue dans les textes des nouveaux romanciers, c'est en effet cette métamorphose projetée de l'esthétique romanesque où se manifeste un premier mouvement de perte du sens qui culmine dans un second moment d'épanouissement sémantique qui se situerait au-delà du seuil de «visibilité». Le sens se comprendrait par recoupement. Le sens exige la médiation d'une phase analytique dans la lecture. Ainsi le sens initial, immédiat serait une sorte d'illusion platonicienne; le récit n'est pas une représentation, mais un modèle intellectuel représentable en terme de schéma, mais qui n'est pas censé donner lieu à des représentations mentales. C'est en tout cas l'otique théorique à laquelle les nouveaux romanciers, nous l'avons dit, anti-anthropocentristes, anti-analogistes, ont en leur temps souscrit.

Nul doute en effet que la perspective qu'ils adoptent, rend problématique la

compréhension immédiate de leurs récits. En un mot, se pose un véritable problème de lisibilité, à l'exemple de l'extrait ci-contre:

«Tout cela est tombé, toutes les choses qui dépassent, avec mes yeux, mes cheveux, sans laisser de trace, tombé si bas, si loin que je n'ai rien entendu, que ça tombe encore peut-être, mes cheveux lentement comme de la suie toujours, de la chute de mes oreilles rien entendu» (Beckett, 1953).

Dilution de la dimension référentielle au profit d'une poétisation du récit. Le poétique, surtout s'il se manifeste de façon non figurative, introduit dans le texte des effets de rupture qui altèrent la perspective référentielle du roman¹; il peut dès lors être perçu comme une anomalie ponctuelle (et qualifié comme telle) qui rend subitement visible la matérialité d'un fragment de texte, parfois aux dépens de son contenu. Autrement dit, dans l'éternel dialectique entre *forme* et *fond*, le poétique (et d'une manière générale, l'anti-figuratif) fait irrémédiablement pencher la balance du côté de la forme. L'incipit de *La prise de Constantinople* de Jean Ricardou (1965) offre une très belle illustration de ce principe:

«Rien.
Sinon peut-être, affleurant, le décalage qu'est une telle certitude.
Le noir.
Pour obscure qu'elle soit il semble qu'on ne puisse revenir de plus loin sans accrédi-ter cette figuration du vide.
C'est la nuit donc.
Et, déjà peu à peu, une clarté diffuse l'élu-cide.
Bientôt, cercle au dessin parfait, la lune se détache, s'élève dans la transparence au-dessus d'une sombre architecture.
Quelques pas, risqués ou obliques, permettent d'échapper à sa dangereuse évocation».

1. Le récit poétique, est, comme son nom l'indique, un cas limite auquel cette remarque n'est évidemment pas applicable.

L'extrait est aussi, et malgré tout, une description. En tant que tel, il comporte à ce titre une dimension référentielle. Cependant, on constate à travers ce seul extrait, et l'on admet sans mal, que la présence du mode descriptif n'est pas un gage de réalisme; la description n'articule pas automatiquement, loin s'en faut, le texte et le réel. Les nouveaux romanciers nous l'ont suffisamment démontré. Il s'est même agit, les concernant, de jeter le discrédit sur le prétendu réalisme de la description (la coordination de segments descriptifs) en usant à foison de ce mode, pour évidemment obtenir en retour, un gain de créativité. Ainsi, chez Claude Simon, le poétique, produit et supporté par l'hypotaxe et la description, dilue la représentation pour en revanche mettre en valeur l'objet texte:

«(...) l'une¹ d'elles touchait presque la maison et l'été quand je travaillais tard dans la nuit assis devant la fenêtre ouverte je pouvais la voir ou du moins ses derniers rameaux éclairés par la lampe avec leurs feuilles semblables à des plumes palpitant faiblement sur le fond de ténèbres, les folioles ovales teintées d'un vert cru irréel par la lumière électrique remuaient par moments comme des aigrettes comme animées soudain d'un mouvement propre (...)» (Simon, 1967, *incipit*).

Un formalisme impressionniste

La pratique d'une écriture anti-référentielle suffit-elle cependant à accoler une fois pour toute l'étiquette de formaliste au nouveau roman? Assurément non. Ricardou apporte lui-même un éclairage théorique à cette question. Il évoque du côté des nouveaux romanciers, le recours à ce qu'il nomme des «caractères», auxquels il revient de pallier à l'effet de dispersion diégétique que le lecteur perçoit à la lecture de leurs oeuvres. Ces caractères sont relevés à l'intérieur de «séquences», définis comme des assemblages d'événements «supposés sans hiatus». Ricardou soutient qu'il faut aller chercher dans les textes, la cohérence, au-delà de l'agencement problématique des séquences. Pour ce dernier, si un texte tel que *Les*

1. Sans majuscule dans le texte.

corps conducteurs de Claude Simon¹ peut être lu et compris, eu égard à la manière problématique dont les séquences événementielles s'y retrouvent assemblées², c'est grâce à la présence dans le texte, de réseaux de caractères sous-jacents, qui constituent la matière même des séquences. Ainsi ce dernier relève-t-il dans le récit de Simon la présence de quelques-unes de ces fameuses séquences (la traversée de la forêt, l'avion, le congrès, la rue) dont chacune est obtenue par dérivation à partir d'un ou plusieurs caractères, et permet de rassembler, tout au long du récit, les éléments épars qui se rapportent (ici) à la traversée de la forêt. Ricardou relève comme caractère dans le même texte, celui de la maladie, pour constater sa présence dans chacune des quatre séquences que l'on vient d'évoquer - *rougeur en forêt, fatigue en avion, vomissements au congrès, vertiges dans la rue*. La séquence est donc pour Ricardou une sorte de champ thématique³ auquel le lecteur accède en faisant converger les sèmes épars en vue de constituer un champ homogène et cohérent, qui aurait «une fonction révélatrice». Cette dynamique de convergence joue en somme un rôle de premier ordre dans le processus d'interprétation et de compréhension. «Le rassemblement dont elle procède suscite ce qu'on pourrait nommer un effet de répertoire. Ce qui se trouve épars et divers y tend à se joindre et à se confondre» (Ricardou, 1972, p. 78).

Les ruptures ponctuelles de lisibilité sont de nature à altérer les réseaux associatifs de sens. Elles exigent en contrepartie chez le lecteur, le recours aux répertoires thématique et aux salutaires «caractères», auxquels il revient, en somme, d'orienter la lecture. Les ruptures susdites interviennent alors dans un contexte au départ problématique, mais en revanche, leur introduction est motivée par des programmes narratifs-énonciatifs, par exemple le modèle de la sous-conversation chez Sarraute, ou le mélange du référentiel (description de la réalité) et du mémoriel (évocation d'événements antérieurs) chez Simon. Des univers fictifs spécifiques sont

1. Paris, Editions de Minuit, 1971.

2. Elles décrivent non seulement des états, mais également des événements.

3. Thématique et non pas sémantique. La mise à jour d'un ensemble thématique requiert une approche contextuelle qui inclut et contient l'approche sémantique.

ainsi créés, qui génèrent leurs propres conventions et critères de lisibilité, et sont très tôt appréhendés et assimilés comme tels par le lecteur «actif». L'anti-référentialité en est le principe, et les multiples ruptures syntaxiques ou chronologiques n'ébranlent en rien la cohésion d'ensemble que le lecteur perçoit par-delà les accidents du texte. Le formalisme du nouveau roman, si tant est qu'on puisse parler de formalisme *stricto sensu*, est un formalisme impressionniste. Dans cette optique, même si la dimension référentielle d'un récit apparaît problématique, l'impression d'ensemble, sans être réaliste, n'en reste pas moins cohérente. A ce titre, l'«assemblage séquentiel» ponctuellement problématique dont parle Ricardou quand il évoque l'écriture des nouveaux romanciers, ne neutralise pas du côté du lecteur, la lecture projective. Moyennant un réajustement des habitudes de lecture, ce dernier intégrera le surplus de formalisation, et traduira les images suscitées, non plus sous forme d'images réalistes, mais sur le mode poético-référentiel. Le formalisme des nouveaux romanciers ne crée généralement pas une impression de réalité, une illusion de réalité, à la manière des auteurs réalistes. En revanche, le formalisme des auteurs précités génère des quasi-représentations, des impressions de représentation. Le réel des nouveaux romanciers est un réel fragmenté, l'univers projeté par l'écriture formalisante des auteurs menace à chaque page de se dissoudre. Il ne cesse cependant de défiler, page après page. Investir dans la forme du roman fut pour les quelques auteurs cités, une façon de susciter chez le lecteur, le désir, la pulsion d'une saisie réaliste de la dimension référentielle, l'espoir toujours reconduit de voir celle-ci se stabiliser, à mi-chemin (du moins au terme) de la lecture.

Conclusion

Entre *diffusion impressionniste de lambeaux de réalités* et *diffusion réaliste d'une impression de réalité*, il reste malgré tout un écart de principe. Dans le premier cas, on brutalise et on déforme le réel, dans le second cas, on rapporte avec sérieux ce qui n'est déjà plus du réel. La première conception illustre l'alternative des nouveaux romanciers et la seconde, celle du réalisme traditionnel dont le formalisme

reste sous jacent¹. Derrière l'oeuvre du nouveau romancier, il y a un objet romanesque que l'analyse thématique est en mesure d'appréhender, sans trop forcer le sens ou les réseaux de sens projetés par le texte.

La dimension diffuse des séquences à valeur événementielle n'empêchera pas la cristallisation dans l'oeuvre, d'une signification thématique. Cela malgré la physionomie singulière des récits, conséquence de l'instrumentalisation, voire de la mise à mal, des conventions d'écriture, et partant, des habitudes de lecture. De là notre idée selon laquelle les oeuvres des nouveaux romanciers, à cheval sur le réalisme et le formalisme, sont non problématiques, car elles inscrivent l'«illisibilité», l'anti-référentialité de l'écriture, et le formalisme qui en découle, à l'intérieur d'un projet littéraire, d'une expérience artistique en son temps novatrice; autrement dit, une nouvelle manière d'envisager le cheminement tortueux vers le sens.

Bibliographie

- Alter, J., «Perspectives et modèles», in *Nouveau Roman: hier, aujourd'hui: 1. Problèmes généraux*, Union Générale d'Édition: publication du centre culturel de Cerisy-la-Salle (50), 1972, p. 36.
- Mitterand, H., *L'illusion réaliste*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. P.U.F écriture, 1994.
- Barilli, R., «Aboutissement du roman phénoménologique ou nouvelle aventure romanesque», in *Nouveau Roman: hier, aujourd'hui: 1. Problèmes généraux*, Union Générale d'Édition: publication du centre culturel de Cerisy-la-Salle (50), 1972.
- Beckett, S., *L'innommable*, Editions de Minuit, 1953.
- Voir «Littérature objective», in *Essais critiques*, Paris, Editions du Seuil, 1964, pp. 29-40.
- Robbe-Grillet, A., *Pour un nouveau roman*, Paris, Editions de Minuit, coll. Critique, 1961.
- Sarraute, N., *L'Ere du soupçon*, Paris, Gallimard, coll. Folio-Essais, 1956.

1. Rappelons-le, les réalistes créent, selon l'expression de Roland Barthes, des «effets de réel» pour susciter des représentations réalistes, lisibles, proches de ce qu'ils estiment être le réel des lecteurs.

Brunel, P., *La littérature française aujourd'hui: Essai sur la littérature française dans la seconde moitié du XXème siècle*, Paris, Vuibert, coll. Idées et références, p. 83.

Ricardou, J., in *Nouveau roman, hier, aujourd'hui : 1. Problèmes généraux*, Union Générale d'Édition: publication du centre culturel de Cerisy-la-Salle (50), 1972, p. 31.

Simon, C., *Histoire*, Paris, Editions de Minuit, 1967.