



Presses universitaires du Septentrion

---

## Les discours du Nouveau Roman

Essais, entretiens, débats

Galia Yanoshevsky

---

DOI : 10.4000/books.septentrion.54712  
Éditeur : Presses universitaires du Septentrion  
Lieu d'édition : Villeneuve d'Ascq  
Année d'édition : 2006  
Date de mise en ligne : 16 octobre 2019  
Collection : Perspectives  
EAN électronique : 9782757422618



<https://books.openedition.org>

### Édition imprimée

EAN (Édition imprimée) : 9782859399146  
Nombre de pages : 336

Ce document vous est offert par Université de Lille



### Référence électronique

YANOSHEVSKY, Galia. *Les discours du Nouveau Roman : Essais, entretiens, débats*. Nouvelle édition [en ligne]. Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion, 2006 (généré le 19 novembre 2022). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/septentrion/54712>>. ISBN : 9782757422618. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.septentrion.54712>.

---

## RÉSUMÉS

« Qu'est ce que le Nouveau Roman ? »

Ce livre pose qu'il n'est pas uniquement constitué par l'ensemble d'œuvres rangées sous cette étiquette, mais bien plus par les différents discours qui ont accompagné la production romanesque. Manifestes, entretiens, débats... ont peut-être plus fait pour imposer cette notion littéraire que les textes eux-mêmes, très novateurs certes, mais aussi très divers dans leurs enjeux et leurs pratiques.

Bien que les « nouveaux romanciers » aient écrit des romans « nouveaux », ils ne sont en effet reconnus comme tels que par les commentaires que leurs œuvres suscitent, et par leurs propres prises de position. Aussi est-ce à ces textes décisifs et à leurs dispositifs énonciatifs que se consacre le présent ouvrage, plus particulièrement aux essais et interventions de Nathalie Sarraute et Alain Robbe-Grillet.

Galia Yanoshevsky montre ainsi comment les discours s'emploient à fonder une esthétique et à lui donner corps au delà de la diversité des textes.

## GALIA YANOSHEVSKY

Maître de conférences aux universités de Bar-Ilan et de Tel-Aviv, et au Collège académique Sapir. Elle enseigne la culture française et l'argumentation. Parmi ses publications figurent plusieurs articles sur Nathalie Sarraute et Alain Robbe-Grillet. Elle travaille actuellement sur la presse écrite et sur les rapports entre la littérature et la presse.





Les discours du nouveau roman  
*Essais, entretiens, débats*

La collection « Perspectives »  
est dirigée par Dominique VIART

Cet ouvrage est publié après  
l'expertise éditoriale du comité

« **Lettres et Arts** »

composé de :

BONNEFIS Philippe	Lille 3
BRIOT Frédéric	Lille 3
BUISINE Alain	Lille 3
FARASSE Gérard	Littoral
STERNBERG Véronique	Valenciennes
VIART Dominique	Lille 3
ZIEGER Karl	Valenciennes

Galia YANOSHEVSKY

**Les discours du nouveau roman**  
*Essais, entretiens, débats*

*Ouvrage publié avec le concours  
de l'Université de Bar-Ilan et du Collège Sapir dans le Neguev*

Presses Universitaires du Septentrion  
[www.septentrion.com](http://www.septentrion.com)

## **Les Presses Universitaires du Septentrion**

sont une association de six universités :

- Université des Sciences et Technologies de Lille, Lille 1
- Université du Droit et de la Santé, Lille 2,
- Université Charles-de-Gaulle – Lille 3,
- Université du Littoral – Côte d’Opale,
- Université de Valenciennes et du Hainaut-Cambrésis,
- Fédération Universitaire Polytechnique de Lille.

La politique éditoriale est conçue dans les comités éditoriaux.

Six comités et la collection « Les savoirs mieux de Septentrion » couvrent les grands champs disciplinaires suivants :

- Acquisition et Transmission des Savoirs
- Lettres et Arts
- Lettres et Civilisations Étrangères
- Savoirs et Systèmes de Pensée
- Temps, Espace et Société
- Sciences Sociales

Illustration de couverture : Yaron Hoze, à partir de Matisse (1869-1954), *La danse*.

Publié avec le soutien du  
Conseil Régional Nord / Pas-de-Calais

© Presses Universitaires du Septentrion, 2006  
[www.septentrion.com](http://www.septentrion.com)  
Villeneuve d’Ascq  
France

En application de la loi du 1<sup>er</sup> juillet 1992 relative au code de la propriété intellectuelle, il est interdit de reproduire intégralement ou partiellement le présent ouvrage sans autorisation de l’éditeur ou du Centre Français d’Exploitation du Droit de Copie (20, rue des Grands Augustins - 75006 Paris).

ISBN 2-85939-914-3  
ISSN 1621-3211  
Livre imprimé en France



## Remerciements

---

Cet ouvrage constitue la version remaniée d'une thèse soutenue en 2003, sous le titre *Discours du Nouveau Roman : Essais, Entretiens, Débats. Le cas de Nathalie Sarraute et d'Alain Robbe-Grillet*. Mes remerciements les plus vifs vont à ma directrice de thèse, Stella (Ruth) Amosy : sans ses critiques, ses conseils et ses encouragements ce livre n'aurait pas vu le jour.

Mes remerciements vont à Pierre Verdrager qui a généreusement partagé son savoir avec moi et m'a fait découvrir les trésors de Gallimard, ainsi qu'à Madame Phan qui m'a ouvert l'accès aux dossiers de Presse de Nathalie Sarraute.

Ma reconnaissance va aussi aux lecteurs de ma thèse, Jean-Michel Adam, Gilles Philippe et Marc Lits, pour leurs précieux conseils et à Dominique Viart pour sa confiance et son soutien.

Je remercie enfin tous ceux qui m'ont épargné ni leur temps ni leur énergie pour m'aider, m'accompagner et m'encourager tout au long de ce travail.



## Introduction

---

Qu'est ce que le Nouveau Roman ? L'hypothèse de ce travail est qu'il n'est pas constitué uniquement par l'ensemble des romans rangés sous cette rubrique, mais aussi par tous les autres discours qui accompagnent la production romanesque : les manifestes, les entretiens, les débats littéraires. Le Nouveau Roman se présente dès lors comme une entité sociologique produite, non seulement par le discours romanesque, mais aussi par les *métadiscours* qui s'y attachent. Quoique les membres du groupe aient indubitablement écrit des *romans nouveaux*, ils ne sont cependant reconnus comme *nouveaux romanciers* que grâce à leur appartenance au mouvement. Or l'adhésion des écrivains ne se marque pas seulement dans le choix de publier au sein de la même maison d'édition, en l'occurrence, les Éditions de Minuit, mais aussi dans la décision de s'exprimer dans plusieurs dispositifs énonciatifs *autres* que le discours romanesque.

J'ai donc décidé d'étudier les *métadiscours* du Nouveau Roman, c'est-à-dire *l'ensemble des discours produits par les écrivains autour de leur œuvre romanesque*. Il s'agissait aussi bien des *essais* que des *entretiens* et des *débats* auxquels ont participé les deux auteurs de mon choix – Nathalie Sarraute et Alain Robbe-Grillet.

Plusieurs raisons peuvent justifier la nécessité de consacrer une étude à part entière aux métadiscours des nouveaux romanciers. Il convient de souligner tout d'abord leur singulière abondance. Cette multitude d'écrits à vocation métalinguistique provient sans doute de la difficulté que présentent les œuvres romanesques à la lecture, opacité qui invite, semble-t-il, à des éclaircissements. Elle est due également aux tentatives réitérées (et, selon Wolf, avortées <sup>1</sup>) des nouveaux romanciers pour remplacer le paradigme narratif de leur époque en usant de moyens tant romanesques que théoriques. Les nouveaux

---

1. Nelly Wolf, *Une littérature sans histoire. Essai sur le Nouveau Roman*, Genève, Droz, 1995, p. 7. Selon Wolf, le nouveau romancier n'a jamais réussi à remplacer le paradigme entériné du narratif.

romanciers se font alors connaître du public par leur participation massive aux débats de la presse écrite et par les nombreux entretiens qu'ils accordent aux médias. Qui n'a lu ou écouté les multiples entretiens écrits et radiophoniques de Nathalie Sarraute, d'Alain Robbe-Grillet et de bien d'autres écrivains du Nouveau Roman ? Qui n'a été sensible à l'abondance des débats littéraires dans la presse écrite des années 50 et 60, au point que certains, même parmi les adhérents du mouvement, ont jugé bon de critiquer cette tendance qu'ils trouvaient excessive ? <sup>2</sup>

On rappellera enfin l'importance d'une étude des métadiscours du Nouveau Roman dans la perspective sociologique qui voit dans la « littérature » une vaste production qui s'étend au delà du noyau de l'œuvre romanesque elle-même, et où

le discours *sur* l'œuvre n'est pas un simple adjuvant, destiné à en favoriser l'appréhension et l'appréciation, mais un moment de la production de l'œuvre, de son sens et de sa valeur. <sup>3</sup> (*je souligne*)

Un mouvement littéraire se reconnaîtra donc dans les métadiscours qui participent pleinement, selon la sociologie des champs, des *instances de production et de légitimation* <sup>4</sup>.

Certes, l'importance des métadiscours a été reconnue par les commentateurs du Nouveau Roman, mais leur statut semble être resté jusqu'à ce jour ambigu. Sans doute ont-ils fait l'objet, à partir des années 50, de nombreuses références, à la fois positives et négatives. Certains les ont utilisés comme instruments d'analyse dans une démarche interprétative de l'œuvre romanesque. D'autres ont préféré y renoncer tantôt au nom de l'autonomie du corpus romanesque, tantôt en raison du caractère problématique des textes métadiscursifs (en particulier dans leurs fonctions promotionnelles.) D'autres encore leur assignent des objectifs divers : faire l'Histoire du mouvement, explorer la portée philosophique d'une œuvre littéraire, ou dénoncer les défaillances d'une approche critique. Un bref rappel des approches mobilisées et de leurs principaux enjeux permettra de préciser les objectifs spécifiques de mon travail.

2. À ce titre, Roland Barthes s'est montré réticent à l'égard des nombreuses tables rondes auxquelles ont participé les nouveaux romanciers qui, selon lui, ôtaient à la littérature sa particularité expressive. (Roland Barthes, « Tables Rondes », *Les Lettres nouvelles*, n° 4, 25 mars 1959, pp. 51-52.)

3. Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992, p. 242.

4. Jacques Dubois, *L'Institution de la littérature*, Bruxelles, Labor, Paris, Nathan, 1986, pp. 81-102.

Les années 50 et 60 ont vu paraître un foisonnement de travaux dont l'attention s'est portée vers les discours théoriques des nouveaux romanciers afin d'interpréter à bon escient leur œuvre romanesque <sup>5</sup>. Le statut de l'ouvrage théorique est néanmoins resté *secondaire* par rapport aux textes romanesques. Dans cette perspective, on peut citer Morrisette (1963) qui, dans son étude des romans de Robbe-Grillet, examine les écrits théoriques de l'écrivain (des années 1953-1962) non pas dans le but de

procéder à une analyse minutieuse des idées théoriques de Robbe-Grillet, non plus que de les situer dans l'ensemble des débats en cours sur les fondements esthétiques et philosophiques du roman contemporain. Les nombreuses références à certaines de ces idées que le lecteur trouvera dans les présents essais *seront toujours établies en liaison avec un caractère particulier d'une œuvre donnée, le but de chaque rapprochement étant d'éclaircir tel ou tel aspect de l'œuvre, et jamais de discuter sur le plan théorique les mérites de l'idée en question.* <sup>6</sup> (je souligne)

Dans les années 70 et 80, on a souvent renoncé à étudier les discours théoriques des nouveaux romanciers dans la mesure où il était convenu de voir dans les textes romanesques une réflexion sur l'écriture, une sorte de critique du roman <sup>7</sup> selon la formule heureuse de Ricardou pour qui le Nouveau Roman serait « l'aventure d'une écriture et non pas l'écriture d'une aventure » <sup>8</sup>. Cette réflexivité, caractéristique de romans perçus par les écrivains même du mouvement comme une *recherche* <sup>9</sup>, fait du discours romanesque une espèce de *métadiscours* où sont discutées, mais aussi transgressées, les conventions scripturales <sup>10</sup>. Dans cette perspective, l'analyse des romans

5. Les exemples d'études portant sur l'œuvre romanesque mais qui font référence à, ou s'appuient sur les essais théoriques, sont trop nombreux pour être cités dans le cadre de notre étude. Rappelons toutefois quelques noms, en particulier parmi les commentateurs des années 50 et 60, comme Bernard Dort (1957), Marcel Thiébaud (1958), Jean Larolet (1958), Olivier de Magny (1963) et Georges Raillard (1963).

6. Bruce Morrisette, *Les romans de Robbe-Grillet*, Paris, Minuit, 1963, p. 19.

7. Jean Ricardou, *Pour une théorie du nouveau roman*, Paris, Seuil, 1971.

8. On peut citer à cet effet les études de Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, 1977, et de Linda Hutcheon (1980). Hutcheon, Linda, *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*, Waterloo, Ontario, Wilfrid Laurier University Press, 1980.

9. Par exemple, Butor, dans un essai de 1960 intitulé « Le roman comme recherche », considère que « le roman est le laboratoire du récit » (Michel Butor, *Essais sur le roman*, Paris, Gallimard, 1997, p. 9.) et que les relations qui se nouent entre le roman et la réalité « ne sont pas les mêmes selon les romans ». Il lui semble que « la tâche essentielle du critique est de les débrouiller, de les éclaircir afin que l'on puisse extraire de chaque œuvre particulière tout son enseignement ». (*Ibid.*, p. 12 : je souligne)

10. Cf. à cet effet aussi la préface de Sartre au *Portrait d'un inconnu* de Sarraute (1948), où il appelle ce roman un « anti-roman », car toute en gardant la structure apparente d'un roman, il remet en cause les normes d'écriture.

en eux-mêmes *suffirait* pour dégager aussi bien leur poétique que la critique exercée à l'encontre des procédés d'écriture périmés. L'apport des textes théoriques et des autres discours *extra-romanesques* des écrivains s'avérerait dès lors négligeable, ou en tout cas secondaire <sup>11</sup>.

Une position plus radicale est adoptée par tous ceux qui dédaignent les discours extra-romanesques, et surtout les entretiens et les débats, en raison de leur aspect médiatique, simplificateur et promotionnel. C'est ainsi, par exemple, qu'Allemand (1992) refuse de faire des métadiscours du Nouveau Roman la clé interprétative du mouvement ou de ses œuvres pour des raisons qui ne se limitent pas à l'auto-suffisance du discours romanesque. Les métadiscours sont jugés indignes d'être analysés dans la mesure où il relèvent d'un « échec global des multiples tentatives de rationalisation d'ensemble des "Nouveaux Romans" ». En effet, selon Allemand, le regard « d'emblée théorisant » qu'on projette sur les discours romanesques leur

impose une grille de lecture qui, de trop haute spéculation, les [fait] disparaître sous le métadiscours auquel on les soumet [et sous les] travaux théoriques des "Nouveaux Romanciers" [perçus] comme structures de décodage et de compréhension de leurs écrits fictionnels. Car, ces théories, bien que ne relevant pas du même type du discours, sont autant sujettes à caution que les diverses prestations de l'écrivain-spectacle – émissions télévisées, débats public, etc. <sup>12</sup>

L'œuvre poétique, réduite à la rationalisation théorique, subirait une simplification didactive ou médiatique <sup>13</sup>. C'est pour <sup>14</sup> résister à l'acte réducteur qui « aplatit » l'œuvre au gré d'une théorisation adaptée à « la réceptivité de l'auditoire auquel il s'adresse » et par ailleurs effectuée par quelqu'un (l'écrivain) peu habile à cette tâche <sup>15</sup>, qu'Allemand se détourne des métadiscours du Nouveau Roman pour se consacrer exclusivement à une analyse rigoureuse de l'écriture romanesque <sup>16</sup>.

11. Ainsi, par exemple, Goulet (1982) étudie les générateurs du *Voyeur* en se fondant principalement sur l'analyse du texte romanesque ; il se réfère néanmoins aux essais théoriques et aux discours oraux de l'auteur. Le texte d'un débat inédit est donné à la fin en annexe pour légitimer l'approche proposée par Goulet.

12. Roger-Michel Allemand, *Le Nouveau Roman*, Paris, Ellipses, 1996, pp. IV-V.

13. *Ibid.*, p. V.

14. *Ibid.*

15. « [...] les auteurs sont loin d'être les mieux placés pour rendre compte de la richesse et de la complexité de leurs textes [...] ». *Ibid.*

16. « [...] interroger de façon systématique et suivie [...] à travers des analyses textuelles [...] de la comparaison de plusieurs œuvres à l'examen du fragment. Ces études, embrassant tous

Il n'en reste pas moins que d'autres chercheurs s'attachent à étudier les discours extra-romanesques du Nouveau Roman, en leur accordant une importance égale à celle du discours romanesque. C'est ainsi que Jefferson (2000), qui consacre une étude à la fiction et à la théorie de Sarraute, leur octroie un statut équivalent lorsqu'elle explore la philosophie de l'écriture telle qu'elle se dégage des romans, mais aussi telle qu'elle s'exprime dans des dispositifs extra-romanesques comme les essais et les entretiens replacés dans le contexte plus large des théories de la signification<sup>17</sup>. Dans une perspective toute différente, celle de la sociologie de la réception, Verdrager accorde lui aussi une place prépondérante et même indépendante aux entretiens journalistiques avec Sarraute. Il ne s'agit pas pour lui de se limiter à la poétique du Nouveau Roman mais bien de comprendre « comment fonctionne le *sens critique* de ceux qui évaluent les œuvres littéraires [...] »<sup>18</sup>.

Par ailleurs, il est des travaux qui s'intéressent aux métadiscours du Nouveau Roman pour dégager pleinement l'image de ce mouvement. Par exemple, Babcock (1997), désireux de reconstruire l'Histoire du mouvement pour lui accorder une place dans l'Histoire littéraire du 20<sup>e</sup> siècle, se réfère aussi bien à la théorie qu'à la pratique romanesque. Elles jouissent à ses yeux du même statut : « *theory and practice truly go hand in hand in this case* », déclare-t-il à ce propos<sup>19</sup>. De même Wolf, qui se place dans la perspective de la sociologie des champs, fait appel à l'œuvre romanesque, mais aussi aux productions journalistiques des nouveaux romanciers<sup>20</sup>. Elle examine quelques-uns des articles théoriques qu'ont publiés les romanciers dans les journaux et les revues littéraires d'époque, afin de montrer comment s'est positionné le mouvement dans le champ à travers les rapports qu'ont noués ses écrivains avec les critiques à travers la presse.

On voit donc comment les métadiscours du Nouveau Roman sont mis à contribution pour l'interprétation des textes et dotés, soit d'une valeur positive, soit d'une valeur négative. Ils sont dotés d'une valeur

---

les angles d'approche de la critique universitaire, mettront en présence les divers traitements d'un même élément littéraire par différentes écritures du "Nouveau Roman" [...]. *Ibid.*, pp. V-VI.

17. Ann Jefferson, *Nathalie Sarraute, Fiction and Theory*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.

18. Pierre Verdrager, *Le sens critique. La réception de Nathalie Sarraute par la presse*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 17.

19. Arthur Babcock, *The New Novel in France. Theory and Practice of the « Nouveau Roman »*, New York/London, Prentice Hall, 1997, pp. 7-8.

20. Wolf, *op. cit.*

positive lorsqu'ils sont utilisés pour éclairer la production romanesque et d'une valeur négative lorsqu'on considère qu'ils ne doivent ou ne peuvent pas servir de cadre explicatif à une œuvre douée d'une richesse que les métadiscours ne parviendraient à mettre en valeur. Ils sont par ailleurs étudiés pour compléter l'histoire du mouvement ou pour expliquer les rapports de force dans le champ littéraire. Dans ce cas, ils se voient octroyer un statut respectable et font l'objet d'un examen attentif. Ils sont cependant toujours exploités en vue d'objectifs qui les dépassent et ne sont pas considérés comme un corpus autonome qui présente un intérêt en soi.

Le travail présent se positionne de manière différente. Tout en refusant de rester dans l'optique d'une interprétation de l'œuvre romanesque et de m'en tenir aux limites qu'impose une conception de la littérature identifiée à la *fiction*, je souhaite l'étendre à d'autres types de productions discursives, comme l'ont fait effectivement Babcock ou Wolf. Cependant, à la différence de Babcock, je ne veux pas accorder le même statut aux deux discours – romanesque et théorique – afin de reconstituer à travers eux l'image du mouvement : au contraire, dans le cadre de ce livre, je privilégie les *métadiscours*. Je voudrais en ce sens reprendre, en la modifiant quelque peu, la tentative de Wolf. Située dans la sociologie des champs, elle traite du rôle prédominant qu'ont joué la presse et la critique dans l'invention et le positionnement du Nouveau Roman dans le champ littéraire ; mais elle ne tire pas ses conclusions d'une analyse détaillée des discours pris en compte. Tout en maintenant l'accent mis sur la dimension sociologique des métadiscours, je me propose au contraire de montrer comment ils contribuent au positionnement de l'écrivain et du mouvement littéraire dont il se réclame *dans le discours même*, à travers une analyse de ses modes d'énonciation.

Il ne s'agit pas ici de s'enfermer dans une définition préétablie du Nouveau Roman qui s'en tiendrait aux étiquettes – ces « concepts » associés au groupe et noms d'école donnés au mouvement <sup>21</sup> auxquels

21. Dans le cadre du chapitre intitulé « Le marché des biens symboliques » dans *Les règles de l'art* (1992), Bourdieu consacre un paragraphe aux « faux concepts, instruments pratiques de classement qui font les ressemblances et les différences en les nommant, les noms d'écoles ou de groupes qui ont fleuri dans la peinture récente [...] [et qui] sont produits dans la lutte pour la reconnaissance par les artistes eux-mêmes ou leurs critiques attirés et remplissent la fonction de signes de reconnaissance qui distinguent les galeries, les groupes et les peintres et, du même coup, les produits qu'ils fabriquent ou proposent. » Bourdieu (1992), p. 223. À ce titre, il évoque le « Nouveau Roman » comme un exemple de *concept institutionnel* dans lequel « tel marchand ou tel éditeur qui a joué un moment un rôle de découvreur peut se laisser enfermer [dans le *concept institutionnel* (tel que « Nouveau Roman » ou « nouvelle pein-



Bourdieu consacre un commentaire critique –, mais au contraire de voir comment cette définition se construit *dans* les discours *sur* l'œuvre et *par* eux. Car, même si la sociologie des champs étudie l'émergence et la consécration d'un mouvement, elle n'expose pas les rapports de force à l'aide d'une étude interne des textes qui les dégage dans toute leur complexité à travers leurs traces discursives.

Je me propose ici de combler cette lacune en dégageant du texte les traces des relations qui se nouent dans le champ littéraire entre les écrivains et leurs critiques, d'une part, et entre les écrivains et d'autres instances du champ (le public, leurs collègues), d'autre part. En d'autres termes, il s'agit, par une *analyse détaillée du discours, de décrire le jeu de forces et le processus de formation et d'institutionnalisation du groupe dans le champ littéraire*. En effet il importe, afin de comprendre le phénomène du Nouveau Roman, d'étudier la façon dont *se manifestent et interagissent* les discours des romanciers, d'autres écrivains, des critiques et des journalistes dans les dispositifs qui suscitent et favorisent cette rencontre. Dans ce sens, je fais appel ici aux outils proposés par la microsociologie, cette branche de la sociologie qui met l'accent sur les relations sociales qui se nouent entre les individus. Cette étude s'inspire de la micro-sociologie de Latour et de Woolgar, lesquels ont observé vers la fin des années 1970, au cours de quelques années, les interactions instaurées entre des scientifiques dans un laboratoire biologique<sup>22</sup>. Leur but était de montrer comment et à partir de quoi les « faits scientifiques » se construisent et reconstruisent dans différents lieux de la vie scientifique : laboratoires, conférences et colloques, séminaires collectifs et conversations quotidiennes entre collègues. *Mutatis mutandis*, j'adapte cette hypothèse de base à la vie littéraire définie non pas seulement comme une activité créatrice solitaire, mais aussi comme *toute interaction entre les participants du champ littéraire, y compris les entretiens d'écrivain et les débats*.

Notons que c'est dans une perspective similaire que Burger analyse les enjeux identitaires du surréalisme à travers les rapports dialogiques qui se nouent dans le premier manifeste de Breton<sup>23</sup>. À l'instar de

---

ture américaine »)] qu'il a lui-même contribué à produire, dans la définition sociale par rapport à laquelle se déterminent les critiques, les lecteurs et aussi les auteurs plus jeunes qui se contentent de mettre en œuvre les schèmes produits par la génération des initiateurs. » *Ibid.*, p. 221

22. Bruno Latour and Stevet Woolgar, *La vie de laboratoire*, Paris, La découverte, 1988.

23. Marcel Burger, *L'enjeu identitaire : pour une pragmatique psychosociale ; Une analyse du Manifeste du Surréalisme (1924) d'André Breton*. Thèse de Doctorat, sous la direction de M. Prof. Eddy Roulet, Université de Genève, déc. 1996.

Burger, je pense que l'identité d'un mouvement se construit *de façon discursive* et qu'en conséquence la définition du Nouveau Roman est fondée sur « la co-construction de l'identité des sujets communicants ». Elle est par ailleurs, selon la thèse de Burger, *dynamique* parce qu'elle se fait par la *communication* <sup>24</sup> En suivant Burger sur ce point, je voudrais donc présenter la façon dont l'identité du Nouveau Roman se dégage, se fixe et se perpétue à travers ses métadiscours, terme qui inclut non seulement le manifeste, mais également l'entretien et le débat <sup>25</sup>.

L'étude des discours ne peut s'effectuer sans prendre en considération leurs particularités. Partant des présupposés de l'analyse du discours qui reposent sur la perspective ouverte par Bakhtine, on pose que tout discours est foncièrement dialogique. Il peut cependant l'être dans le sens *intertextuel* du terme, comme c'est le cas de l'essai où différentes voix se font entendre à travers la voix du locuteur. Il peut par ailleurs relever d'un dialogisme *interlocutif* et *interactionnel* renvoyant aux multiples manifestations de l'échange verbal <sup>26</sup>, comme c'est le cas des entretiens et des débats. Dans l'essai, où la voix est principalement celle de son auteur, c'est à travers celle-ci que les discours des autres se font entendre et s'intègrent dans le texte. Car bien que monologique, ce dispositif fait entendre et diffuse d'autres voix – celles des critiques et des adhérents – qui participent à son élaboration <sup>27</sup> Il en va autrement pour les dispositifs dialogaux – les entretiens et les débats – où la voix de l'autre se présente en temps réel, grâce à la présence *in situ* de l'interviewer ou du critique, des journalistes et des collègues. C'est alors l'étude des *interactions verbales* qui permet de voir le rapport qui s'instaure entre les différentes instances du champ, *au moment même de l'échange*, dans des discours dialogaux comme l'entretien <sup>28</sup>, ou plurilogaux comme le débat <sup>29</sup>.

24. *Ibid.*, pp. 13-15. Burger propose le terme d'« identité communicationnelle ».

25. Burger signale en effet qu'il tire son modèle de véritables dispositifs dialogaux tels le débat (ch. 2 du travail) et l'interview (cf. le troisième chapitre de son travail consacré à cet effet. *Ibid.*, pp. 49-65).

26. Dominique Maingueneau, *Les termes clés de l'analyse du discours*, Paris, Seuil, 1996, p. 27 ; Sophie Moirand, « Travailler avec les interviews dans la presse », *Le Français dans le monde*, n° 236, octobre, 1990, pp. 53-58.

27. Cf. par exemple Dominique Maingueneau, *L'analyse du discours*, Paris, Hachette, 1991, p. 152 ; Maingueneau, *op. cit.*, 1996.

28. Cf. Catherine Kerbrat-Orecchioni, *Les interactions verbales*, vol. 1, Paris : Colin, 1990, mais aussi Francine Cicurel, « Conversations écrites », *Le Français dans le monde*, n° 167, 1982, pp. 20-27, et Moirand, *op. cit.*

29. Cf. Catherine Kerbrat Orecchioni & Christian Plantin (dirs.), *Le trilogue*, Lyon, P.U.L., 1995.

Pour les essais, on verra que cette rencontre des voix se manifeste dans le processus au gré duquel ils deviennent *manifestaires*. Passant d'un support à l'autre – du journal à la revue, et de la revue au recueil – les essais font entendre la voix de l'auteur et des critiques, mais représentent aussi, à travers les différentes versions et les altérations qu'a subies le texte, les différentes étapes du mouvement. Les essais, au départ tentatives personnelles de leur auteur, deviennent de la sorte les manifestes d'un groupe littéraire.

Les entretiens, quant à eux, mettent en scène la personne de l'écrivain qui selon l'idée convenue serait la clé interprétative de son œuvre<sup>30</sup>. Participant au dialogue avec un interviewer, l'écrivain explicite, précise et même invente des concepts relatifs à son œuvre. Mais il se met aussi souvent à parler au nom du groupe auquel il appartient, expliquant les idées du mouvement et les rapports qui s'instaurent en son sein, en contribuant de la sorte à sa définition.

Enfin, les débats se caractérisent par la dynamique d'un échange d'opinions en temps réel entre les écrivains d'un même mouvement, d'autres écrivains et les critiques. Ils présentent, en plus des rapports qui s'établissent *in situ* entre les différents courants littéraires, des relations qui se nouent au sein d'une même équipe, c'est-à-dire entre des romanciers appartenant au même camp. Par la rencontre en face-à-face, on découvre des divergences d'opinion et de nuances conceptuelles différentes au sein du groupe. Celles-ci remettent en cause la vision habituelle du groupe comme entité stable dotée d'une idéologie commune.

Le corpus désigné risque de paraître hétérogène pour un lecteur qui pourrait à juste titre s'interroger sur les rapports entre l'essai, l'entretien et le débat, trois genres de discours si différents du point de vue de leurs aspects communicationnels. Il existe pourtant plusieurs points communs. Prenons l'essai et l'interview que tout semble séparer. Le premier s'occupe de théorie, le second a pour tâche première de rapporter aux lecteurs des informations concernant la personne de l'écrivain, données qui sont absentes du discours de l'essai. Cependant, si dans l'entretien l'auteur figure *en personne*, il est également présent (quoiqu'absent physiquement) dans les traces discursives de l'essai (par exemple, par le « Je » de l'énonciation) : ce discours présente un dispositif qui *incorpore* son énonciateur (comme Maingueneau le

30. Cf. à cet effet l'idée d'illusion biographique qu'avance Phillipe Lejeune, « L'image de l'auteur dans les médias », *Pratiques* (Metz), n° 27, 1980, p. 31.

montre à propos de Montaigne <sup>31</sup>). Des rapports se font jour aussi entre l'essai, dispositif *monological* et le débat, dispositif *pluralist*. Il est vrai que le débat traite clairement, en la présence des écrivains, de la question du mouvement littéraire et de sa place dans le champ. Cependant l'essai préfigure en quelque sorte le groupe lorsque l'écrivain passe du registre personnel (le « je ») au collectif (« nous »). Les deux discours participent donc, quoique d'une façon différente, aux moyens d'expression du groupe. On trouve également des similitudes entre entretiens et débats : tous deux se déroulent, comme nous l'avons déjà mentionné, *en présence* de l'écrivain. Dans le premier cas, la situation de l'interview représente un événement « socratique » dans la mesure où le dialogue qui se produit entre l'interviewer et son interviewé est susceptible non seulement de préciser, mais aussi de produire des concepts ou des idées. Dans le deuxième cas, les écrivains sont également présents physiquement, mais leur personnalité et leurs œuvres individuelles s'effacent, ou du moins s'estompent, dans la mesure où ils sont conventionnellement tenus de parler des enjeux propres au mouvement et au champ littéraire. Cette dimension de groupe, prépondérante dans le débat, se manifeste cependant aussi dans l'entretien lorsque l'écrivain devient un porte-parole.

Enfin, les trois types de discours représentent chacun les différentes phases de la vie d'un mouvement littéraire : du moment de sa naissance dans la presse jusqu'à l'acte de rassemblement dans le recueil. À cet effet, il faut souligner qu'ils relèvent tous du rapport entre le journalistique et le littéraire. J'insiste, tout au long du livre, sur *le rapport étroit existant entre le discours journalistique et le lancement, la légitimation et la consécration d'un mouvement littéraire* <sup>32</sup>. Cette idée devient particulièrement pertinente dans le cas d'un groupe comme le Nouveau Roman qui prend part à de nombreux débats publiés dans la presse, si bien que celle-ci semble remplacer les lieux privilégiés,

31. Dominique Maingueneau, *Le contexte de l'œuvre littéraire*, Paris, Hachette, 1993, pp. 152-153.

32. Ce rapport entre la presse et le Nouveau Roman a été déjà signalé et étudié dans divers travaux qui retracent l'Histoire du Nouveau Roman. Par exemple, Wolf examine ce lien en traitant des articles de journaux et de revues des nouveaux romanciers et de leurs critiques ainsi que des débats auxquels ont participé les nouveaux romanciers durant les années 50 et 60, confirmant d'ailleurs l'hypothèse d'autres chercheurs et des nouveaux romanciers eux-mêmes selon laquelle le Nouveau Roman est né dans la presse. À ce propos, spécialistes et Nouveau Romanciers s'accordent unanimement sur le fait que l'appellation « Nouveau Roman » a été proposée par Émile Henriot, chroniqueur du *Monde* en 1957, dans un article (paru en 22 mai 1957) consacré à *La jalousie* de Robbe-Grillet et à *Tropismes* de Sarraute (Wolf, *op. cit.*, p. 27).

comme les cafés, dans lesquels se rencontraient les écrivains appartenant au même mouvement et les critiques à la fin du 19<sup>e</sup> et début du 20<sup>e</sup> siècle en France.

### SARRAUTE ET ROBBE-GRILLET REPRÉSENTANTS DU NOUVEAU ROMAN

Les essais de Nathalie Sarraute et de Robbe-Grillet, les entretiens qu’ont octroyés ces deux auteurs et les débats auxquels ils ont participé constituent l’objet de notre étude. Bien entendu d’autres nouveaux romanciers ont écrit des essais ou ont pris la parole au nom du groupe dans des entretiens et des débats. J’ai choisi délibérément de me restreindre aux deux romanciers considérés comme les chefs de file du Nouveau Roman car seuls leurs recueils d’essais ont été perçus comme des manifestes. Par ailleurs, et quoique se situant aux antipodes l’un de l’autre du point de vue de leur poétique, ils présentent des affinités théoriques considérables. On peut soutenir que l’élaboration théorique du mouvement commence avec les essais de Sarraute et se poursuit à travers ceux de Robbe-Grillet.

J’étudie donc de façon aussi exhaustive que possible les deux recueils d’essais-manifestaires respectifs de Sarraute et de Robbe-Grillet, *L’Ère du soupçon* (1956) et *Pour un Nouveau Roman* (1963), tout en mettant l’accent sur les rapports étroits qui existent entre ces deux discours fondateurs du Nouveau Roman. Je m’attarderai sur les traits qui donnent à l’essai un caractère manifestaire dans la mesure où une délibération personnelle de l’écrivain devient un discours constitutif d’un mouvement. Il faudra donc examiner la genèse du texte et les changements effectués à travers le passage du journal au recueil. Pour Sarraute, il s’agit d’articles publiés au sein de revues littéraires à partir de la fin des années 40 et jusqu’au moment de la publication du recueil. Pour Robbe-Grillet il s’agit de deux séries de chroniques publiées dans *L’Express* et dans *France Observateur* à partir de la moitié des années 50, de polémiques de presse qui ont paru dans *Le Monde* entre 1956 et 1958, puis d’une série d’articles publiés dans des revues littéraires.

Notons par ailleurs que la décision de se limiter à *L’Ère du soupçon* et à *Pour un Nouveau Roman* découle de la précision et de la longueur requises pour l’analyse minutieuse que je propose. D’autre part, ce choix s’explique par le fait qu’à partir des années 70, Robbe-Grillet et

Nathalie Sarraute continuent de s'exprimer théoriquement mais à propos d'autres domaines artistiques tel le théâtre dans le cas de Sarraute, et le cinéma dans le cas de Robbe-Grillet, ce qui outrepassa les limites de ce livre centré sur la littérature.

Le corpus d'entretiens d'écrivain inclut une gamme d'entretiens qui s'étendent sur une époque de presque 40 ans (entre les années 50 et 90). Ils ont été majoritairement accordés par Nathalie Sarraute et Alain Robbe-Grillet à la presse écrite ainsi qu'aux revues littéraires, mais comprennent aussi quelques entretiens radiophoniques transcrits de Sarraute. Les entretiens témoignent de l'apparition et des premiers pas des écrivains dans la scène littéraire. Ils représentent par ailleurs différents moments du parcours littéraire des deux auteurs, et se tiennent souvent à l'occasion de la parution d'un nouvel ouvrage. Par ailleurs, nous trouvons d'autres enquêtes – d'opinion générale ou à enjeux littéraires – dans les revues spécialisées consacrées à la littérature, ainsi que des recueils d'entretiens de Sarraute (avec Benmussa) et de Robbe-Grillet (avec Brochier), qui traitent de la vie et de l'œuvre de l'écrivain sous différents angles (c'est le cas de Sarraute) ou à travers le temps (c'est le cas de Robbe-Grillet).

Dans l'étude de l'entretien, je cherche principalement à montrer le rôle qu'il joue dans la promotion, mais aussi dans l'interprétation de l'œuvre poétique de l'écrivain. J'explore la question de l'image de soi qui sert de clé interprétative à l'œuvre de l'écrivain, en insistant également sur le processus de conceptualisation qui s'effectue dans l'interaction entre interviewer et interviewé. Cette étude explicite par ailleurs la fonction de porte-parole qu'assume l'interviewé lorsqu'il parle au nom du groupe auquel il appartient. Je montre ainsi comment l'entretien joue un double rôle qui oscille entre la promotion d'un écrivain individuel et de ses ouvrages, et la contribution à la production de l'image du groupe représenté par l'interviewé.

Enfin, figurant dans la dernière partie du livre, le corpus de débats est divisé en débats de la presse écrite, comportant les débats du début de parcours, c'est-à-dire de la fin des années 50 et le début des années 60, ainsi que deux recueils de débats de colloque datant des années 70 et des années 80. Les débats de presse ont comme participants les nouveaux romanciers ainsi que d'autres écrivains de tendances différentes, des critiques et des journalistes. Le premier recueil regroupe les débats du colloque de Cerisy du début des années 70 : c'est, après la première étape, celle de l'émergence du Nouveau Roman, le moment où le mou-

vement s'interroge sur ses tendances actuelles et futures. Il a comme participants les écrivains et les critiques universitaires du Nouveau Roman. Le deuxième recueil regroupe les débats d'un colloque sur le Nouveau Roman qui a eu lieu au début des années 80 à New York. Il a comme participants non seulement les nouveaux romanciers connus, mais aussi des spécialistes et des nouveaux romanciers américains.

Tout comme dans l'entretien, l'analyse des débats se penche sur l'interaction et le dynamisme du dispositif, car ils constituent une représentation en temps réel des rapports de force qui s'établissent dans le champ littéraire. On étudiera dès lors des extraits tout en se concentrant sur des séquences textuelles et sur les rapports qui s'instaurent entre les différents participants, relations qui débordent celles que l'on connaît au préalable et qui peuvent être désignées par des étiquettes préexistantes. Par ailleurs on percevra la différence entre les débats de presse qui accompagnent les premières phases du mouvement et les débats de colloque qui se caractérisent par des discussions reflétant des étapes plus tardives de la vie du groupe, lorsque celui-ci possède déjà une base conceptuelle solide, une identité plus ou moins fixe et que – consacré de longue date –, il devient sujet à rétrospective.

Ce travail s'adresse tout d'abord aux spécialistes de littérature qui s'interrogent sur l'apport d'un corpus extra-romanesque à l'étude du Nouveau Roman. J'espère qu'il saura retenir plus particulièrement l'attention des analystes du Nouveau Roman dans la mesure où il traite d'une façon systématique un corpus considérable qui n'a servi jusqu'à présent<sup>33</sup> que de support à leurs recherches. Une étude centrée sur le processus de l'écriture dans les essais de Robbe-Grillet et de Sarraute pourrait par ailleurs intéresser tous ceux qui se penchent sur une poétique où le travail scriptural, perçu comme une recherche, acquiert une place prépondérante. *Dé-couvrir* le travail investi dans la ré-écriture et la mise en recueil des essais revient à exposer la poétique du Nouveau Roman telle qu'elle se manifeste dans la formation du discours théorique. D'autre part, travailler sur les discours dialogaux et initialement oraux qui sont les entretiens et les débats, revient à rendre hommage à la prédilection des nouveaux romanciers pour la parole vive (Robbe-Grillet et Sarraute) mais aussi à l'idée, qu'ils soutiennent, selon laquelle les choses se *co-construisent* dans l'échange avec

---

33. À cet égard, l'étude de Verdrager (*op. cit.*) qui traite de la réception dans la presse de Sarraute par les entretiens, est exceptionnelle.

Autrui : on pense à Sarraute et au prédialogue, ou à Robbe-Grillet et à l'importance qu'il accorde au discours critique et à ses apports à la réflexion du romancier.

Par ailleurs, la première partie de ce livre s'adresse aussi aux spécialistes de la génétique (dans le sens de de Biasi <sup>34</sup>). L'exploration des diverses étapes de l'essai participe en effet à la génétique de l'imprimé attentive aux variantes que le texte a pu subir dans le passage du journal à la revue, puis au recueil.

Il faut, bien sûr, souligner la dimension sociologique de cette étude. Les deux parties consacrées respectivement à l'entretien et au débat littéraire tentent en effet de relever le défi lancé par les travaux de Bourdieu en prolongeant la sociologie des champs par d'autres moyens, qui n'entrent pas dans son projet initial. Ils sont principalement empruntés à la pragmatique discursive et conversationnelle <sup>35</sup>. Il s'agit de décrire la position, trop souvent négligée, qu'occupe l'écrivain dans le champ littéraire, sans pour autant se restreindre aux étiquettes attribuées aux mouvements littéraires. Dans cette perspective, la « chose littéraire » n'est pas une unité abstraite ou poétique, la réflexion d'un acte de génie, mais plutôt un réseau d'interactions sociales entre individus, au sein duquel se produisent des idées et des conceptions nouvelles.

Avant de m'engager dans le vif du sujet, je voudrais dire quelques mots sur l'architecture de ce livre. Loin d'être innocente, la mise ensemble des trois types de dispositifs : essais, interviews et débats littéraires, s'inscrit au sein de *la problématique du recueil*, qui est d'ailleurs le fil conducteur des trois parties puisqu'il s'agit de recueils d'essais, de livres d'entretiens, de débats publiés dans les actes du colloque. Ce phénomène, qui intéresse les chercheurs depuis peu, a suscité en France et en Belgique deux colloques récents (en 2001-2002) et a fait l'objet de quelques publications <sup>36</sup>. Mais ces publications traitent le plus souvent du recueil poétique, alors que mon étude s'intéresse aux recueils d'essais, de débats et d'entretiens. L'importance de ce type de recueil commence à être reconnu – au moins dans la pratique, comme le montre sans doute la parution récente d'un recueil de Robbe-

---

34. Pierre-Marc de Biasi, *La génétique des textes*, Paris, Nathan, 2000.

35. Kerbrat-Orecchioni, *op. cit.*, 1990 et 1996 ; Plantin et Kerbrat-Orecchioni, *op. cit.*, 1995.

36. Colloque sur le recueil poétique à l'Université Libre de Bruxelles en 2001, et colloque sur le recueil à Rennes, 2002 ; cf. aussi l'ouvrage de Francois Dumont, *La Pensée composée. Formes du recueil et constitution de l'essai québécois*, Québec, Nota Bene, 1999



Grillet, intitulé *Le voyageur* (2001) qui regroupe essais, causeries et entretiens. La structure du livre vise donc à mettre en relief cette tendance, et dans un même temps, à accorder une place prioritaire aux métadiscours, place qui était réservée jusqu'à présent aux productions poétiques.



**PREMIER CHAPITRE**

**De l'essai au recueil :  
vers un Nouveau Roman**



## Introduction

---

Dans sa tentative de comprendre ce qu'est le « Nouveau Roman », le lecteur part tout naturellement à la recherche des essais théoriques de la dite « école ». Tous les manuels littéraires et études consacrées au sujet lui signaleront que les nouveaux romanciers ont produit deux manifestes, l'un émanant de Nathalie Sarraute et intitulé *L'ère du soupçon*, l'autre écrit par Robbe-Grillet et dont le titre est plus parlant : *Pour un Nouveau Roman*. Or, en ouvrant les deux livres, il constatera que – contrairement aux *Manifestes du surréalisme* de Breton ou au *Manifeste du futurisme* de Marinetti dont le titre expose d'entrée de jeu le genre sélectionné – ils ne présentent aucune mention de leur appartenance au genre manifestaire<sup>1</sup>. Les recueils ne sont ni désignés, ni annoncés comme tels par leurs auteurs respectifs : Nathalie Sarraute a sous-titré son livre « essais sur le roman », tandis que Robbe-Grillet s'est abstenu de donner une attribution générique explicite à son texte, laissant de la sorte toute latitude au lecteur. Claude Simon, lui-même nouveau romancier, ira jusqu'à défendre l'absence de manifeste du Nouveau Roman :

Simon. – *Aucun de nous n'a fait de manifeste littéraire...*

Saint-Pierre. – Pas vous. Mais d'autres...

Simon. – Nathalie Sarraute a seulement étudié son métier d'écrivain, et Alain Robbe-Grillet a aussi écrit, comme il le disait, pour s'éclairer sur lui-même. Il n'est pas défendu à un écrivain, après tout, de se demander comment il y est parvenu à faire ce qu'il fait [sic.].<sup>2</sup> (*je souligne*)

L'idée de considérer les essais comme des tentatives de réflexion personnelle qu'entreprend l'auteur sur son propre métier n'est nullement étranger à la critique. En effet, au moment de sa publication, *L'Ère du soupçon* est d'abord considéré comme des « essais romanesques »<sup>3</sup> qui présentent la réflexion de l'auteur sur ses expérimenta-

---

1. Roger-Michel Allemand, *op. cit.*, 23.

2. André Bourin, « Le roman jugé par... » *Les Nouvelles littéraires*, 22, 29.06.1961.

3. Claude Mauriac, « Nathalie Sarraute et le nouveau réalisme », *Preuves*, n° 72, févr., 1957, pp. 76-81.

tions romanesques et ses découvertes personnelles <sup>4</sup>, « un véritable art poétique du romancier contemporain » <sup>5</sup>, ou encore (en anglais), « an introduction to the writer's novels », a « little guidebook to the 'method' de Nathalie Sarraute <sup>6</sup> effectué à travers ses théories critiques. C'est au moment de sa ré-édition, en 1964, que l'accent est plutôt mis sur *la valeur polémique du recueil*, qui est aussi désigné par les termes d'apologie et de traité <sup>7</sup>. Il obtient par la suite un statut de texte fondateur et d'écrit manifestaire : Nadeau, par exemple, en parle comme de « l'un des manifestes du Nouveau Roman » <sup>8</sup>.

À l'orée de cette étude, un bref éclaircissement sur l'usage du terme de manifeste s'impose. L'étude de la visée polémique de l'essai fait partie intégrante de l'étude du genre. Et en effet, des spécialistes de l'essai, comme Terrasse (1977) et Champigny (1967), font une référence explicite au manifeste : le premier en clamant que le manifeste serait un hybride de l'écriture scientifique et de l'essai <sup>9</sup>, le deuxième en rangeant les essais qu'il examine « parmi les manifestes » <sup>10</sup>. Il en ressort que même des essais qui ne sont pas catégorisés comme des manifestes par l'auteur ou par l'éditeur (comme c'est le cas de *Qu'est ce que la littérature* de Sartre [1948]), peuvent, et même doivent, être considérés et analysés à la lumière de cette étiquette, car le manifeste participe aux discours agoniques qui appartiennent à la famille plus large des discours doxologiques et, par delà, au genre de l'essai <sup>11</sup>.

Le manifeste n'est donc pas un genre à part entière, mais une sous-catégorie, appartenant à la branche agonique de la famille de l'essai. Il est avantageux de parler de *manifeste* plutôt que d'essai lorsqu'un écrit

4. Claude Mauriac, « Nathalie Sarraute », in : *L'allittérature contemporaine*, Paris, Albin-Michel, 1958, pp. 243-255.

5. John H. Matthews, « Nathalie Sarraute, an Approach to the Novel », *Modern Fiction Studies*, vol. 6, n° 4, Winter, p. 338.

6. Howard Moss, « Make it Vague », *The Kenyon Review*, vol. 25, n° 3, Summer, 1963, p. 550.

7. Cf. Ann Jefferson, « Accueil de la critique », dans Tadié, Jean-Yves (dir.), *Nathalie Sarraute, Œuvres Complètes*, Paris, Gallimard, 1996, p. 2038.

8. Maurice Nadeau, « Post scriptum à l'article sur l'ère du soupçon : 31 mai 1956 », *Digraphe* n° 32, 1982, p. 97.

9. Jean Terrasse, *Rhétorique de l'essai littéraire*, Montréal, P.U.Q., 1977, pp. 124-125.

10. Robert Champigny, *Pour une esthétique de l'essai : analyses critiques* (Breton, Sartre, Robbe-Grillet), « Situation » n° 15, Paris, Lettres modernes / Minard, 1967, p. 5.

11. Marc Angenot, *La Parole Pamphlétaire*, Paris, Payot, 1982, p. 37 ; Pierre Glaudes, et Jean-François Louette, *L'Essai*, Paris, Hachette Supérieur, 1999, pp. 27-28. Glaudes et Louette (*Ibid.*, p. 30) voient une proximité entre l'essai et les discours persuasifs. À l'instar d'Angenot (*Ibid.*), ils considèrent que l'essai du type débat appartient aux discours agoniques. Mais ils font une distinction entre les essais et les discours agoniques : tout essai n'est pas agonique à leurs yeux.

présente *un ton polémique marqué*<sup>12</sup>, qui est le fait d'un énonciateur s'érigeant le plus souvent en *porte-parole d'un collectif*<sup>13</sup>, et proclamant ou annonçant au nom du groupe (littéraire ou autre) un programme<sup>14</sup> ou une doctrine<sup>15</sup>. Ce ton polémique, qui déclenche une controverse en temps de crise<sup>16</sup> et qui autorise parfois un règlement de comptes<sup>17</sup> avec des personnes hostiles à l'argument présenté dans le texte, est souvent accompagné de nombreuses figures d'assertion et d'un langage provoquant<sup>18</sup>. Par ailleurs, un essai peut être qualifié de « manifeste » ou d'« écrit manifestaire » dès lors qu'il se donne comme discours fondateur ou constitutif qui propose des nouveautés en *s'opposant à* ou en *dialoguant avec* des discours *antérieurs*<sup>19</sup>. Il pourrait aussi s'avérer discours critique<sup>20</sup> qui vise à disqualifier des adversaires ou des idées concurrentes. Ce type de discours rejettera le plus souvent le passé<sup>21</sup>, en claironnant un avenir fondé sur son propre système, celui qu'il se propose de prescrire<sup>22</sup>, en exposant les rouages, et en fournissant les notions clés. Il restera toutefois attentif à un certain passé, et tout en opposant ancien et nouveau, il choisira des prédécesseurs<sup>23</sup> dont il se veut l'héritier et qui légitimeront à leur tour son discours<sup>24</sup>. Enfin, un essai manifestaire n'échappera guère au paradoxe inhérent à ce type de discours, et qui fait de lui un acte insti-

12. Claude Abtado, « Introduction. L'analyse des manifestes », *Littérature, Les Manifestes*, n° 39, oct.1980, Paris, Paris VIII et Larousse, p. 10 ; Jean-Marie Gleize, « Manifestes, Préfaces : Sur quelques aspects du prescriptif », *Ibid.*, p. 13.

13. Diana Poliquin-Bourassa, et Daniel Latouche, « Les manifestes politiques québécois : médium ou message ? », *Études françaises*, n° 16/3-4, oct. 1980, Montréal, les Presses de l'Université de Montréal, p. 34.

14. Abtado, *op. cit.*, p. 5.

15. *Grand dictionnaire encyclopédique Larousse*, 1984, p. 6614.

16. Burger, *op. cit.*, p. 71 [Marcel Burger, 1996. *L'enjeu identitaire : pour une pragmatique psychosociale ; Une analyse du Manifeste du Surréalisme* (1924) d'André Breton. Thèse de Doctorat, sous la direction de M. Prof. Eddy Roulet, Université de Genève, déc.] ; Jeanne Demers, « Entre l'art poétique et le poème, le manifeste poétique ou la mort du père », *Études françaises*, n° 16/3-4, oct. 1980, Montréal, les Presses de l'Université de Montréal, pp. 8-10.

17. Demers, *Ibid.*, p. 8.

18. Daniel Chouinard, « Sur la préhistoire du manifeste littéraire », *Études françaises*, n° 16/3-4, oct. 1980, Montréal, les Presses de l'Université de Montréal, p. 23.

19. Burger, *op. cit.*, pp. 113-123.

20. Chouinard, *op. cit.*, pp. 21-30.

21. Geneviève Idt, « La 'littérature engagée', manifeste permanent », *Littérature, Les Manifestes*, n° 39, oct. 1980, Paris, Paris VIII et Larousse, p. 67 ; Claude Leroy, « La fabrique du lecteur dans les manifestes », *Ibid.*, p. 121.

22. Leroy, *ibid.*, p. 123.

23. Burger, *op. cit.*, p. 121.

24. Gleize, *op. cit.*, p. 15.

tutionnel dans la mesure où il se réalise à l'intérieur même du cadre qu'il cherche à contester (par exemple, la République des Lettres) <sup>25</sup>.

À la lumière de cette définition du manifeste, on peut se demander ce qui explique le changement d'attitude adopté à l'égard du recueil de Nathalie Sarraute ? quel serait cet « impact réel » dont parle Burger <sup>26</sup>, qui lui vaut sa dénomination de « manifeste » malgré le fait qu'il n'ait pas été conçu comme tel ? La réponse est sans doute liée aux origines du deuxième recueil, *Pour un nouveau roman*. Publié en 1956, il consiste en une reprise et adaptation d'articles de presse et de revues publiés en France durant les années 1950-1960. Le ton polémique et souvent provocateur qui caractérise les deux chroniques de Robbe-Grillet – parues respectivement dans *L'Express* (1955-56) et *France observateur* (1957) et reprises sous forme d'essai dans le recueil – est sans doute responsable du fait qu'aux yeux du critique, le statut de *Pour un nouveau roman* penche dès le départ vers le manifestaire. Une minorité le considère comme un traité théorique sur « l'esthétique du genre romanesque » <sup>27</sup> ou comme la réflexion d'un romancier sur son métier. Mais la plupart des commentateurs soulignent le caractère *doctrinaire* de l'ouvrage, le fait qu'il comprend des théories révolutionnaires et des protocoles de lecture, et qu'il contient le célèbre manifeste de 1956, « Une voie pour le roman futur », et la proclamation notoire « Nature, humanisme, tragédie » <sup>28</sup>. Pour Champigny qui étudie la rhétorique de *Pour un nouveau roman*, les textes de ce recueil relèvent de la prose d'idées et peuvent être rangés parmi les manifestes car « ils recommandent ou tentent de justifier les emplois du langage, quoi qu'ils n'adoptent pas cette étiquette » <sup>29</sup>. Robbe-Grillet lui-

25. Anne-Marie Pelletier, « Le paradoxe institutionnel du manifeste », *Les Manifestes*, n° 39, oct. 1980, Paris, Paris VIII et Larousse, p. 19.

26. « [...] on dénomme “manifeste” des textes de formes et de contenus très différents. En somme, le caractère manifestaire d'un texte semble indissociable de son impact réel [...] » (Marcel Burger, *Les Manifestes : paroles de combat. De Marx à Breton*, Paris/Lonay, Délachaux et Niestlé, 2002, p. 79.)

27. Pierre-Henri Simon, « Pour un nouveau roman d'Alain Robbe-Grillet », *Le Monde Sélection Hebdomadaire*, n° 799, 6-12 fév. 1964, p. 10.

28. John Fletcher, « Alain Robbe-Grillet : Pour un nouveau roman », *Bulletin de l'Université de Toulouse*, n° 7, avril-mai-juin, 1964, p. 854. *Une voie pour le roman futur* (publié antérieurement dans la *Nouvelle nouvelle revue française* [d'ici *N.N.R.F.*], en 1956) est unanimement considéré comme un manifeste : la critique de l'époque et la critique postérieure parle d'un « célèbre manifeste », ou encore d'« une sorte de manifeste ». De même, les essais « Nature, Humanisme, Tragédie » (publié initialement en 1958) et « Nouveau roman Homme Nouveau » (paru en 1961) sont considérés respectivement comme « une proclamation » et « un nouveau manifeste », et la critique dans sa plus grande part souligne son aspect provocateur et doctrinaire.

29. Champigny, *op. cit.*, p. 5.



même, dans ses nombreuses interventions, d'ailleurs contradictoires, reconnaît le côté polémique de *Pour un nouveau roman*, parlant des « articles de combat » publié d'abord dans *L'Express*, puis dans le *Nouvel Observateur* et la *Nouvelle Revue Française* <sup>30</sup>.

Si *L'Ère du soupçon* est relativement homogène du point de vue stylistique, contenant des essais publiés dans des revues littéraires (*Temps modernes*, *N.N.R.F.*), il n'en va pas de même pour l'ouvrage de Robbe-Grillet, qui semble être le résultat d'un travail intensif de « patchwork ». Une étude détaillée dégage en effet des textes un degré changeant de cohérence stylistique et argumentative allant de la déclaration manifestaire au style analytique du compte rendu littéraire. En outre, un examen des circonstances de rédaction montre que si certains textes ont été conçus comme une réflexion critique portant sur un ouvrage littéraire, ou sur un thème littéraire donné tel le dialogue ou le personnage, d'autres apparaissent comme une réaction à la critique, participant de la sorte à une polémique d'époque. Il semble donc qu'au niveau discursif, il s'agisse « de textes qui ne sont pas à proprement parler 'des manifestes' : des textes qui revêtent des formes différentes, des textes intitulés ou pas intitulés manifestes, ou bien des textes potentiellement manifestaires, qui participent au caractère manifestaire au sens large du terme » <sup>31</sup>. Ils acquièrent leur statut de manifeste par le fait d'avoir été regroupés et publiés ensemble dans un même volume.

Et *L'Ère du soupçon* ? L'ouvrage semble avoir obtenu son statut manifestaire d'une façon *rétroactive*. Car ce n'est qu'après la parution de *Pour un nouveau roman* que les critiques commencent à le traiter de manifeste. Le fait que *Pour un nouveau roman* reprend et commente les thèmes proposés dans *L'Ère du soupçon* est dans une large mesure responsable du renouveau de l'intérêt que manifestent les critiques à l'égard du recueil sarrautien (la preuve en étant sa ré-édition en 1964), voyant en lui le prédécesseur du manifeste de Robbe-Grillet.

Étudier les deux recueils considérés comme les manifestes du Nouveau Roman n'a jamais constitué un objet en soi. Au contraire, la plupart des critiques ont étroitement subordonné les essais aux écrits dits principaux des écrivains – à savoir, les romans – et en ont fait

30. Alain Robbe-Grillet, « Le démon de Minuit », Entretien avec Arnaud Viviant publié dans *Les Inrockuptibles*, 165, pp. 16-22, septembre 1998, et repris dans Robbe-Grillet, *Le voyageur*, Paris, Christian Bourgois, 2001, p. 512.

31. Burger 2002, *op. cit.*, pp. 83-84.

usage pour mieux les interpréter à la lumière de l'esthétique du Nouveau Roman. Presque tous ont méconnu la nécessité de mener une étude de ces textes qui prenne en considération l'apport des écrits théoriques à l'épistémologie, à l'esthétique et à la sociologie du mouvement, sans qu'ils servent de support interprétatif ou d'arrière-plan à un autre écrit, en l'occurrence romanesque. Des études comme celle de Champigny (1967), qui se contente néanmoins d'un examen sélectif du recueil puisqu'il analyse « Nature, humanisme, tragédie » et « Temps et description dans le récit d'aujourd'hui », ou encore de N. Wolf <sup>32</sup> qui tente d'analyser, partiellement et sans pour autant entrer dans la micro-analyse, les écrits théoriques du Nouveau Roman, sont relativement rares.

Or une étude plus approfondie de *L'Ère du soupçon* et *Pour un nouveau roman* peut révéler non seulement la façon dont ils se sont sou-  
dés en recueil et ont accédé au rang de manifestes, mais aussi le processus au gré duquel le Nouveau Roman s'est forgé une identité. Car le passage du journal ou de la revue dans lesquels ils ont vu le jour, à leur forme définitive, en l'occurrence le livre-recueil, dévoile la façon dont la tentative personnelle de l'écrivain pour définir son travail se métamorphose en discours manifestaire où l'écrivain s'exprime (parfois malgré lui) au nom d'un groupe. L'analyse de la cristallisation des recueils offre de la sorte un miroir des rapports qui se sont noués dans le champ littéraire entre les nouveaux romanciers, leurs critiques et d'autres romanciers.

Au risque de négliger des recueils théoriques de nouveaux romanciers comme ceux de Butor et Ricardou, une place d'honneur sera ici accordée aux écrits de Sarraute et de Robbe-Grillet en raison de leur rôle fondateur. Sarraute, car elle a été la première à soulever les questions qui ont caractérisé le Nouveau Roman dans le domaine global du roman français du 20<sup>e</sup> siècle, et Robbe-Grillet parce que, à l'instar de Breton pour le Surréalisme, il a conquis la position de chef de file. C'est pourquoi sans doute seuls leurs écrits parmi les essais des autres nouveaux romanciers ont acquis le statut de manifeste. Comme il s'agit d'étudier un mouvement à son état naissant, on n'étudiera que les écrits des deux premières décades, et notamment ceux recueillis dans *L'Ère du Soupçon* et *Pour un Nouveau Roman*. Mais il ne s'agit pas d'étudier la totalité des écrits théoriques de Sarraute et de Robbe-Grillet. Nous n'examinons ces deux auteurs que pour étudier un mou-

---

32. Nelly Wolf, *Une littérature sans histoire : Essai sur le Nouveau Roman*, Genève, Droz, 1995.

vement à son état naissant. C'est pourquoi on n'analysera que les écrits des deux premières décades du mouvement et notamment ceux recueillis dans *L'Ère du Soupçon* et *Pour un Nouveau Roman*.

Comment lire ces ouvrages ?

On partira d'une lecture macro-textuelle fondée sur une vue d'ensemble du recueil. Elle implique l'examen du passage de chaque essai de son dispositif d'origine (la revue ou la presse) au recueil, ainsi qu'une analyse de l'élaboration du recueil et des moyens qui assurent sa cohésion, comme par exemple l'introduction et les préfaces. Elle concerne donc le genre de l'essai ainsi que celui du manifeste, et le rapport qui s'instaure entre eux.

Cette étude est complétée par une analyse minutieuse de la constitution thématique et rhétorique de chaque essai. Dans le cas de *Pour un nouveau roman*, on se penchera également sur les procédures de ré-écriture qui ont accompagné sa mise en recueil, ainsi que les polémiques que l'ouvrage a déclenchées et qui ont suscité différentes versions du même texte.

Cette dernière approche participe de ce qu'il est convenu d'appeler « la génétique des textes » ou la « critique génétique », dont le but consiste à interpréter l'œuvre à la lumière de ses brouillons ou de ses documents préparatoires<sup>33</sup>. Dans ce type d'étude, on interprétera les essais comme si « chaque brouillon successif, chaque opération du scripteur représentait une étape vers le but final qui est le texte »<sup>34</sup>, en insistant toutefois sur le rôle qu'a joué chaque fragment en soi avant la mise ensemble, et aux directions possibles ou réellement prises par l'œuvre avant la constitution finale du texte<sup>35</sup>. Plus spécifiquement, nous effectuons une analyse génétique de l'imprimé et des variantes textuelles qu'a pu subir l'écrit dans le passage du journal à la revue, puis au recueil. En effet, on s'est intéressé à ce que de Biasi a nommé « la phase d'initialisation »<sup>36</sup>, qui comprend entre autres le recyclage et la mise à jour d'une œuvre en la *programmant* en fonction des nouveaux besoins de la version définitive.

Qui plus est, nous étudions ce que Debray-Genette a convenu d'appeler *l'exogenèse*, et qui recouvre l'étude des sources mais aussi « la façon dont les éléments préparatoires extérieurs à l'œuvre (en par-

---

33. Pierre-Marc de Biasi, *La génétique des textes*, Paris, Nathan, 2000, p. 6.

34. *Ibid.*, p. 87.

35. *Ibid.*

36. *Ibid.*, p. 37.

ticulier livresques) s'inscrivent dans les manuscrits et les *informant* [...] »<sup>37</sup>, c'est-à-dire la manière dont se déploient dans le texte des sources externes telles que les écrits et les commentaires d'autres critiques et écrivains. En effet, l'examen de la mise en texte des sources relève de l'étude des stratégies et des tactiques argumentatives que l'écrivain utilise afin de justifier son programme lorsqu'il propose un article, un essai ou un recueil.

Engageons-nous donc dans les voies de l'analyse qui justifiera, je l'espère, la réception de ces recueils en tant que manifestes.

---

37. Raymonde Debray-Genette, *Métamorphoses du récit*, Paris, Seuil, 1988, p. 8.

## De l'essai au recueil : principes de lecture

---

Le passage de l'essai au recueil est presque naturel : Glaudes et Louette signalent d'ailleurs que « le genre [essai] désigne également un recueil de textes courts, en nombre variable, qu'il est toujours possible d'augmenter (ou de diminuer) »<sup>1</sup>. Rien d'étonnant donc à ce que *L'Ère du soupçon* et *Pour un nouveau roman* consistent en plusieurs et non pas en un seul essai.

Or Lits note à juste titre qu'il existe une différence entre *un* essai et *des* essais rassemblés, qu'il faudrait selon lui traiter dans le contexte du recueil<sup>2</sup>. En effet, le fait même de regrouper des textes publiés ailleurs produit *des effets nouveaux qui résultent de cette unification*, et qui n'apparaissent pas dans chaque essai pris isolément. Cet effet d'ensemble est également traité dans la littérature critique, et il importe de l'aborder avant de procéder à l'analyse du corpus.

### *Construction du recueil : la valeur de l'ensemble*

« Pour moi il a toujours été très important de voir l'organisation d'un livre, de considérer un ouvrage, un volume, comme quelque chose de plus que la simple accumulation de ses parties. Par exemple, lorsque j'ai publié Répertoire, je me suis rendu compte que le fait de rassembler des textes les transformait ; d'ailleurs, le fait de les mettre les uns à côté des autres, obligeait à certaines corrections. »

(M. Butor)<sup>3</sup>

---

1. Pierre Glaudes, et Jean-François Louette, *L'Essai*, Paris, Hachette Supérieur, 1999, p. 126.

2. Marc Lits, « Pour une définition de l'essai », *Les Lettres romanes*, XLIV, n° 4, nov. 1990, pp. 283-296.

3. Robert Melançon, « Entretien avec Michel Butor », *Études françaises*, Montréal, XI, (1 fév. 1975), p. 69.

Rarement pris en compte par la critique <sup>4</sup>, le recueil est un ensemble d'essais qui est plus grand que ses parties, non seulement au niveau de son volume, mais aussi par sa signification. Il n'est pas fortuit que Butor considère qu'« à l'intérieur du recueil, on voit que chaque œuvre, que chaque partie qui paraissait former un tout, [...] en réalité existe mieux dans sa liaison avec d'autres parties ». Dans ses entretiens avec Melançon, Butor insiste aussi sur l'aspect dynamique du recueil qui jouit du statut d'œuvre ouverte, dont les parties s'influencent de telle façon qu'« on voit la différence entre *un* texte et *plusieurs* textes mise en question [...] » <sup>5</sup>. C'est dire que le fait même de passer de l'essai singulier au recueil lui confère un statut particulier ; les essais rassemblés à l'intérieur d'un volume ne restent pas indépendants, car ils interagissent les uns avec les autres, créant de la sorte une véritable interdépendance. Comme l'explique Langlet :

La fédération de textes organisée rompt l'unicité de chaque texte ou bien désagrège une première association soigneusement concertée par l'auteur. [...] il y aurait donc une qualité propre au recueil, qui pourrait soit démultiplier, soit, comme dans l'hypothèse précédente, annuler les qualités individuelles de chaque composante, toute la question de la poétique du recueil étant de démêler dans cette qualité spécifique, l'apport dialectique de chaque texte (par rapport aux autres textes, par rapport au tout) et de l'ensemble signifiant des textes rassemblés (notamment grâce au titre choisi). <sup>6</sup>

Le recueil peut être composé de textes repris aussi bien que de textes inédits. De toute façon, mis ensemble par l'auteur ou l'éditeur, il offre une structure signifiante où chaque texte constitue un élément du sens tout en étant en soi une unité de sens <sup>7</sup>. Car la publication du recueil représente un nouveau projet dans lequel s'inscrivent les pages regroupées, et où elles subissent une véritable *réorientation* :

En passant du journal ou de la revue au livre, les articles se détachent de la « circonstance particulière » [...] sont projetés dans un contexte littéraire qui est « *un nouveau système de rapports.* » <sup>8</sup>

4. François Dumont, *La Pensée composée. Formes du recueil et constitution de l'essai québécois*, Québec, Nota Bene, 1999, p. 5.

5. Butor chez Melançon, *op. cit.*, p. 72.

6. Irène Langlet, « Le recueil comme condition, ou déclaration de littérarité : Paul Valéry et Robert Musil », *Études littéraires*, « Poétiques du recueil », vol. XXX, n° 2 (hiver), 1998, p. 24.

7. *Ibid.*, p. 26.

8. Laurent Mailhot, « Introduction », dans *Essais québécois 1837-1983. Anthologie littéraire*, Montréal, Hurtubise, 1984, p. 5. cité chez Langlet, *ibid.*, p. 29).

En outre, l'organisation du texte, c'est-à-dire des essais, peut lui conférer un *caractère polémique*, dimension éventuellement absente dans chaque essai particulier considéré en soi.

### ***Lectures du recueil : construction et déconstruction***

L'ensemble du recueil acquiert son sens à travers trois lectures : la lecture constitutive et réorganisatrice de l'écrivain qui reprend les textes à l'occasion de leur unification au sein du recueil, la lecture de l'ensemble et ses effets persuasifs sur le lecteur, et la lecture de l'analyste qui décortique l'ensemble pour revenir au fragment, dans le but de saisir son fonctionnement dans l'ensemble, mais aussi afin de mieux comprendre les effets persuasifs du recueil.

Étant donné que la poétique du recueil relève de la ré-écriture et de l'organisation des essais où « placer devient le mouvement constitutif du sens »<sup>9</sup>, et que « le recueil suppose ainsi toujours deux actes de la part de l'écrivain : celui d'une écriture première et celui d'une (re)lecture génératrice d'un réinvestissement des textes (soit par la réécriture soit par le simple geste de reprise) »<sup>10</sup>, il faut insister sur le processus de lecture et de réorganisation qu'effectue l'écrivain.

Selon Dumont, les textes qui composent le recueil appartiennent souvent à deux périodes : celle d'une première publication sous forme d'article et celle de la ré-édition en livre<sup>11</sup>. L'écrivain qui relit les articles et les réinsère dans le cadre du recueil doit opérer des transformations textuelles, voire sémantiques, afin de les adapter au projet nouveau. Ces transformations modifient le statut du texte au niveau de son appartenance générique sur le plan de la production, mais aussi au niveau de la réception. En effet, si parmi les essais figurent des textes appartenant à un autre genre, comme la chronique journalistique, il faut voir comment ils sont repris et re-catégorisés en vue de leur mise en volume<sup>12</sup>. Car la réunion en recueil est souvent ce qui confère à

9. Dominique Vaugeois, « Poétique du recueil et poétique de l'essai », compte rendu de François Dumont, *La Pensée composée. Formes du recueil et constitution de l'essai québécois*, Québec, Nota Bene, 1999, Acta fabula. Revue en ligne des parutions en théorie littéraire, site internet Fabula. Théories de la fiction littéraire, janvier 2001, URL (01 02 2001) : <http://www.fabula.org/revue/cr/54.php>.

10. *Ibid.*

11. Dumont, *op. cit.*, p. 5.

12. Perron nous rappelle, en suivant Gilles Marcotte (1971), qu'il existe une différence entre les besoins et les intentions du chroniqueur littéraire, qui est « entraîné par l'actualité » et l'écrivain cherchant à recueillir ses chroniques sous forme de livre. Le chroniqueur « parle des nou-

maints textes brefs leur véritable qualité d'essais, en les détachant de la circonstance particulière [...] de leur première parution <sup>13</sup>.

D'autre part, la mise en volume des textes produit des effets qui excèdent ceux de l'essai individuel. Par exemple, une série d'essais délibératifs, des tentatives d'auto-explication, peuvent produire par leur mise en commun un effet de manifeste. Afin de comprendre les effets persuasifs des essais qui acquièrent un caractère manifestaire lorsqu'ils sont réunis en un seul volume, il faut se livrer à une lecture analytique, en l'occurrence à un travail de *déconstruction et de déchiffrement de la mise ensemble*. L'examen du recueil doit permettre « de voir comment l'écrivain retravaille des textes publiés préalablement : en refondant leur style, parfois, mais surtout en les élaborant en structure plurielle signifiante. Le choix de l'ordre, des titres (parfois réécrits pour l'occasion), des combinaisons thématiques ou formelles montre que ce type de recueil par «textes repris» donne un *sens* à une *collection*. [...] » <sup>14</sup>.

Ce qui crée par exemple l'ensemble, c'est le fait que les mêmes thèmes figurent dans les différentes parties du recueil. Une autre façon de produire cet effet consiste dans les *éléments cohésifs* utilisés, comme par exemple un discours explicatif, en l'occurrence une préface, qui établit un lien entre les différentes parties du recueil. Ainsi les parties se soudent pour se constituer en un seul et même ensemble. C'est alors au lecteur critique de déceler la « colle », de dégager les motifs récurrents.

Comment alors lire le recueil ? Dans un cadre différent, celui de la *Comédie Humaine* de Balzac, Dällenbach propose une lecture du soupçon : déconstruire le texte, mettre en évidence la colle qui maintient ensemble toutes les parties de l'œuvre permet de retrouver dans le texte ses fragments d'origine <sup>15</sup>. Il s'agit ainsi de retourner au fragment

---

veautés ou du tout dernier événement notable sans prendre de distance par rapport à son sujet. Compte tenu de ces conditions d'écriture, la chronique n'apparaît pas comme le lieu privilégié d'une réflexion longuement mûrie et développée, mais comme celui d'une *réaction quasi instantanée au déroulement de la vie littéraire* ». L'auteur du livre, quant à lui, a d'autres préoccupations car « le livre, [est un] objet plus prestigieux qui propose à première vue un projet plus global et plus développé, qui assure en outre une durée de vie plus longue et plus marquante aux textes » (Perron, chez Dumont, *op. cit.*, pp. 124-125 ; *je souligne*).

13. François Ricard, 1977, « La littérature québécoise contemporaine (1960-1977). IV. L'essai », *Études françaises*, vol. 13, n° 3-4 (octobre), pp. 365-381. Cité chez Dumond, *op. cit.*, p. 25.

14. Langlet, *op. cit.*, p. 27.

15. Lucien Dällenbach, « Le tout en morceaux » (*La comédie humaine* et l'opération de lecture II), *Poétique*, avril 1980, n° 42, pp. 156-169. Cf. aussi du même auteur, « Reading as Suture (Problems of Reception of the Fragmentary Text : Balzac et Claude Simon), *Style*, vol. 18, n° 2, Spring 1984, pp. 196-206.



en renonçant à une lecture chronologique ou logique, et d'effectuer entre les différents fragments un parcours susceptible de dégager entre eux d'autres liens. C'est une espèce de « lecture florale », un déchiffrement qui aborde les différentes idées du recueil comme des « fleurs thématiques ». Car le tout, selon cette approche, n'est pas considéré comme un aboutissement parfait, mais comme quelque chose de flou qui dérive d'un travail d'emplâtrage (c'est un patchwork)<sup>16</sup>. À partir de la conception du fragment avancée par Dällenbach, nous nous proposons *mutatis mutandis* de pratiquer une lecture des fragments de *Pour un nouveau roman* attentive aux répétitions thématiques. Cependant, à la différence de Dällenbach qui privilégie une étude synchronique, nous proposons une lecture *diachronique* s'attachant à l'évolution et aux changements qu'a subis par rapport aux textes d'origine la version finale, celle qui apparaît dans le recueil. Nous prenons donc en considération la manière dont les fragments originels sont intégrés dans le cadre nouveau.

À cet effet, il faudra examiner tout d'abord les raisons qui ont conduit à la production des recueils. En un deuxième temps, nous nous pencherons sur les choix d'inclusion ou d'exclusion d'un essai donné. Dans cette optique, il importe de retracer l'Histoire de chaque essai et de ses fragments, et leur insertion dans le tout, leur origine et leur place dans le recueil final. Il faut étudier ce qui a été produit à l'occasion de l'ensemble – introductions, essais supplémentaires, altérations et troncations textuelles –, afin d'examiner l'apport du « produit final », c'est-à-dire *les effets de l'ensemble*. Car ce que Dumont appelle le travail de « sélection, réécriture et organisation des textes retenus »<sup>17</sup>, est en partie soumis à des contraintes génériques en fonction du cadre dans lequel il est écrit, puis inscrit. C'est pourquoi le passage du texte d'un genre à l'autre est accompagné d'une réécriture lui permettant d'être stylistiquement adapté au cadre nouveau. Les modifications qui apparaissent dans les écrits – ce qu'Adam appelle d'après Foucault<sup>18</sup> leur « régime de matérialité »<sup>19</sup> – se manifestent dans la « texture » du texte (par exemple, dans l'altération des phrases) et dans le choix d'organisation (sélection et organisation) du recueil tout entier. Mais il existe aussi des changements qui, au-delà des

---

16. *Ibid.*, 1980, p. 165.

17. Dumont, *op. cit.*, p. 5.

18. Michel Foucault, *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969, p. 132.

19. Jean-Michel Adam, *Linguistique textuelle. Des genres de discours aux textes*. Paris, Nathan, 1999, p. 181.

contraintes génériques, reflètent les nouveaux choix rhétoriques du con-texte nouveau : le message varie en fonction de l'auditoire, le rôle conféré à son auteur, et ses enjeux. Ainsi, les lecteurs d'un article de presse seront des amateurs, les lecteurs d'un article de revue savante, des spécialistes et des professionnels. Par ailleurs, la position qu'occupe l'auteur de l'article dans le champ littéraire au moment de l'énonciation déterminera les enjeux du discours allant du besoin de défendre sa propre œuvre à la volonté de parler au nom du groupe littéraire duquel il se fait le représentant.

### L'ÈRE DU SOUPÇON

**L'***Ère du Soupçon* est « la première manifestation théorique de l'école du Nouveau Roman, qui regroupe des articles critiques, des études fragmentaires desquelles se dégagent quelques 'idées générales' »<sup>1</sup>. En soi, chacun des quatre essais rédigés entre 1947 et 1956 et qui composent le recueil relève d'un propos initial différent. Le premier essai cherche à abolir la distinction entre littérature métaphysique et littérature psychologique. Le deuxième propose d'abandonner des techniques littéraires périmées, le troisième introduit une nouvelle technique d'écriture qui passe par le dialogue et, enfin, le dernier analyse la notion de réalisme.

#### *Analyse de la Préface à l'Ère du soupçon (1964)*

La préface qui figure en tête du recueil n'existe pas dans l'édition originelle (1956). Sollicitée pour l'édition de 1964 par François Erval, alors directeur de la collection « Idées » chez Gallimard<sup>2</sup>, elle donne au recueil un air d'ensemble, en mobilisant chacun des essais écrits antérieurement au sein du projet global nouveau et qui comporte une triple visée : tout d'abord, expliquer pourquoi il faut se débarrasser des anciennes techniques du roman en vue de paver une nouvelle voie pour le roman. En un deuxième temps, il s'agit de revendiquer le droit à l'écriture théorique telle qu'elle se manifeste dans les essais. Enfin, il s'agit de justifier la mise ensemble des essais, auxquels elle fournit d'ailleurs une base idéologique commune. Mais au-delà des considé-

---

1. Ann Jefferson, « Accueil de la critique », dans Tadié, Jean-Yves (dir.), *Nathalie Sarraute, Œuvres Complètes*, Paris, Gallimard, 1996, p. 2051.

2. *Ibid.*, p. 2064-5.

rations théoriques et pratiques propres à Sarraute, la préface de 1964 inscrit explicitement les essais dans l'évolution des nouvelles tendances dites « Nouveau Roman » sur la scène littéraire.

Le rôle complexe réservé à la préface se manifeste dans l'ordre *chronologique* qu'elle impose aux essais (progressant de la description du problème et de l'état présent de la littérature [essai 1 et 2] à la proposition d'une solution pratique [essai 3] et à la constitution d'un cadre conceptuel nouveau [essai 4]), où des concepts clés sont mobilisés à la faveur du projet global du recueil.

En effet, une base idéologique commune est tout d'abord fournie aux essais à travers la définition qu'offre Sarraute d'une technique qu'elle désigne par le terme de *tropismes*<sup>3</sup>, et qui délimite l'espace dans lequel se déploie son écriture singulière. Or en fournissant la définition en tête de recueil, elle contribue également à l'effort global des nouveaux romanciers de s'inventer un cadre conceptuel qui leur soit propre (rappelons à cet effet les définitions fournies par Breton, à l'occasion du *Premier manifeste du surréalisme*, du Surréalisme et de l'image). Par ailleurs, les tropismes sont au cœur des discussions qui composent les essais dans la mesure où *c'est à travers leur prisme que s'effectue le résumé des chapitres subséquents*. Sarraute explique tout d'abord qu'il s'agit de mouvements non verbaux et internes qu'il faut faire voir au lecteur (ceci correspond au premier essai, où il s'agit *grosso modo* de l'analyse de la notion « psychologique ».) Elle identifie aussi leur positionnement : ils se situent *derrière* la conversation la plus banale (cf. le troisième essai du recueil). Elle explique enfin que pour les saisir, il faut se garder de distraire l'attention par des personnages et par une intrigue, notions qu'elle attaque dans le deuxième essai qui porte le même titre que l'ouvrage tout entier. Enfin, rédigé à l'occasion du recueil, le dernier essai est présenté dans la préface comme l'approfondissement des distinctions conceptuelles établies dans les autres essais : il développe la notion d'un nouveau réalisme, « neuf » et « sincère », que Sarraute oppose au réalisme néo-classique, *une écriture engagée* qu'elle qualifie péjorativement de formaliste<sup>4</sup>.

3. « Ce sont des mouvements indéfinissables, qui glissent très rapidement aux limites de notre conscience ; ils sont à l'origine de nos gestes, de nos paroles, des sentiments que nous manifestons, que nous croyons éprouver et qu'il est possible de définir. Ils me paraissent et me paraissent encore constituer la source secrète de notre existence ». (Nathalie Sarraute, *L'Ère du soupçon*, Paris, Gallimard, 1956, p. 8)

4. *Ibid.*, p. 12.

Par ailleurs, c'est au niveau de son registre que se manifestent les divers enjeux de la préface. En effet, alternant entre la première personne, un « je » témoignant de l'expérience personnelle de l'écrivain, et un ton collectif (« nous ») ou impersonnel (« il faut », etc.), la préface reflète un double emploi qui dans l'ensemble des essais oscille entre la délibération personnelle de l'auteur et l'expression manifestaire du groupe auquel elle est associée.

L'essai est au départ pour Sarraute une expérience personnelle, une délibération avec elle-même, car il s'agit pour elle d'expliquer par son expérience d'écrivain et de lectrice pourquoi elle n'a pas pu écrire un roman sur le mode « traditionnel » :

J'ai été amenée ainsi à réfléchir – ne serait-ce que pour me justifier ou me rassurer ou m'encourager – aux raisons qui m'ont poussée à certains refus, qui m'ont imposé certaines techniques, à examiner certaines œuvres du passé, du présent, à pressentir celles de l'avenir, pour découvrir à travers elles un mouvement irréversible de la littérature et voir si mes tentatives s'inscrivaient dans ce mouvement.<sup>5</sup>

C'est pourquoi l'introduction s'ouvre sur une *déclaration personnelle*. Mais, au-delà de l'explicitation d'une tentative individuelle, il s'agit de réfuter la thèse de ceux qui lui reprochent d'avoir élaboré des théories qu'elle applique purement et simplement dans ses écrits littéraires. Sarraute commence alors par une défense de son droit à la théorisation, en réfutant l'idée reçue selon laquelle elle aurait échafaudé des théories avant d'écrire des romans :

Et dès lors on pourrait croire que, m'étant formé certaines opinions sur le roman actuel, sur son évolution, son contenu et sa forme, je me suis, un beau jour, efforcée de les appliquer, en écrivant mon premier livre, *Tropismes*, et les livres qui l'ont suivi.

Rien n'est plus erroné qu'une telle opinion.

Les articles réunis dans ce volume, publiés à partir de 1947, ont suivi de loin la parution de *Tropismes*.<sup>6</sup>

Suite à quoi elle renverse l'ordre chronologique imposé par les critiques : les théories ne sont venues qu'« après-coup » :

J'ai commencé à écrire *Tropismes* en 1932. Les textes qui composaient ce premier ouvrage étaient l'expression spontanée d'impressions très vives, et leur forme était aussi spontanée et naturelle que les impression auxquelles elle donnait vie.

---

5. *Ibid.*, p. 10.

6. *Ibid.*, p. 7.

Je me suis aperçue en travaillant que ces impressions étaient produites par certains mouvements, certaines actions intérieures sur lesquelles mon attention s'était fixée depuis longtemps. En fait, me semble-t-il, depuis mon enfance.<sup>7</sup>

Pour cette raison, ses écrits théoriques constituent des essais dans le sens de Montaigne, c'est-à-dire des tentatives d'auto-explication ou d'auto-justification : ils deviennent, selon la préface, un lieu où elle essaye de rendre compte de ce qui l'a menée vers de nouvelles modalités d'écriture romanesque. Aussi cette introduction sert-elle de justification à l'écriture théorique.

Néanmoins, contrairement à Montaigne dont l'écriture ne se rapporte pas à un groupe quelconque, Sarraute *glisse du ton personnel au ton collectif et impersonnel*, ce que privilégierait, selon Burger, une lecture manifestaire de ce texte<sup>8</sup>. Pourtant, Sarraute jongle entre ces deux modes : la préface débute sur un ton impersonnel, et passe immédiatement au « je », revenant cependant dans les chapitres qui suivent à l'impersonnel. En effet, le premier paragraphe de la préface qui débute sur l'accusation de la critique à l'encontre du « Nouveau Roman », réduisant les nouveaux romanciers à de « froids expérimentateurs » qui « ont commencé par élaborer des théories, puis qui ont voulu les mettre en pratique dans leur livres »<sup>9</sup>, est suivi d'une alternance entre des descriptions à la première personne retraçant l'histoire des essais et l'explicitation des concepts sur le mode collectif (par l'usage de « nous ») ou impersonnel<sup>10</sup>. C'est ce va-et-vient entre le collectif et le personnel qui permet à Sarraute de réfuter la thèse des critiques exposée dans ce paragraphe, tout en parlant au nom du groupe des écrivains pris à partie. Montrant par le ton personnel que ses essais n'étaient que des tentatives individuelles, elle montre cependant par le ton impersonnel ou collectif la portée générale de ses idées.

Qui plus est, elle lie ses tentatives personnelles et les changements advenus au roman de façon à se placer au point pivot, en signalant son apport au renouvellement du genre :

Quand j'écrivais le second essai : *L'Ère du soupçon*, on n'entendait guère parler de romans « traditionnels » ou de « recherches ». Ces termes, employés à propos du roman, avaient un air prétentieux et suspect. Les critiques continuaient

7. *Ibid.*, pp. 7-8.

8. « [...] un texte est virtuellement manifestaire dès que s'y expriment un sujet et un point de vue collectif » (Burger, *op. cit.*, 2002, p. 163).

9. Sarraute, *op. cit.*, p. 7.

10. « Ce sont de mouvement indéfinissables, qui glissent très rapidement aux limites de notre conscience [...] Leur déploiement constitue de véritables drames qui se dissimulent derrière les conversations les plus banales [...] » (*Ibid.*, pp. 8-9).

à juger les romans comme si rien n'avait bougé depuis Balzac. Feignaient-ils d'ignorer ou avaient-ils oublié tous les changements profonds qui s'étaient produits dans cet art dès le début du siècle ?

Depuis l'époque où j'ai écrit cet article, il n'est question que de recherches et de techniques. L'anonymat du personnage, qui était pour moi une nécessité que je m'efforçais de défendre, semble être aujourd'hui de règle pour tous les jeunes romanciers. *Je pense que l'intérêt principal de cet article, paru en 1950, vient de ce qu'il a marqué le moment à partir duquel une nouvelle manière de concevoir le roman devait enfin s'imposer.*<sup>11</sup>

Par ailleurs, lors de l'introduction au troisième essai, « Conversation et sous-conversation », Sarraute expose la voie qu'elle a tracée pour le roman actuel. Là encore, elle brouille les limites du personnel et du collectif, car en partant d'une énonciation générale, elle relate son propre désir de montrer le développement du roman à partir des écrivains qui ont apporté une nouveauté :

Lorsque a paru l'essai *Conversation et sous-conversation*, Virginia Woolf était oubliée ou négligée, Proust et Joyce méconnus en tant que précurseurs ouvrant la voie au roman actuel. J'ai voulu montrer comment l'évolution du roman, depuis les bouleversements que ces auteurs lui avaient fait subir dans le premier quart de ce siècle, rendait nécessaire une révision du contenu et des formes du roman et notamment du dialogue.

Aujourd'hui les romanciers traditionnels eux-mêmes, qui paraissaient si bien se contenter des formes les plus périmées du dialogue, commencent à avouer que le dialogue leur « pose des problèmes ». On ne voit guère de jeune romancier qui ne s'efforce de les résoudre.<sup>12</sup>

Le passage du personnel au collectif recoupe alors la confrontation entre tradition et nouveauté, où Sarraute côtoie nettement les novateurs, s'insérant de la sorte dans une (nouvelle) *tradition* en liant ses propres projets scripturaux aux efforts généraux du roman moderne. Enfin, le dernier paragraphe participe également à l'identification du projet personnel au sort du groupe tout entier :

Est-il besoin d'ajouter que la plupart des idées exprimées dans ces articles constituent certaines bases essentielles de ce qu'on nomme aujourd'hui le « Nouveau Roman ». <sup>13</sup>

---

11. *Ibid.*, p. 11. *je souligne.*

12. *Ibid.*, pp. 11-12.

13. *Ibid.*, p. 12.

L'effet de « boucle discursive » est alors achevé : en partant de la critique lancée contre les nouveaux romanciers lors du premier paragraphe, elle passe en fin de compte, et de façon explicite, de ses tentatives propres aux enjeux collectifs.

Du point de vue discursif, la préface conserve dès lors les traces d'une *re-lecture* des essais par l'auteur en vue de l'ensemble, de sorte que chaque fragment (essai) acquiert dans l'introduction un sens en fonction de ceux qui l'entourent et en fonction de l'ordre des textes, qui confère un degré élevé de cohérence au recueil – ce qui justifiera sans doute aux yeux de Tadié l'appellation de « traité du roman »<sup>14</sup>. Enfin, le passage du personnel au collectif, et le fait que Sarraute s'y positionne comme le « degré zéro » ou le point de départ du Nouveau Roman, confèrent sans doute au recueil son statut d'écrit manifestaire aux yeux du public.

### *Unité rhétorique, unité thématique – entre évolution et révolution*

Les quatre essais du recueil ont paru respectivement dans *Les Temps Modernes* (1947, 1950) et la *Nouvelle Revue Française* (1956) ; seul le dernier (« Ce que voient les oiseaux ») voit le jour pour la première fois au sein du recueil (1956). N'ayant pratiquement pas subi de changements avant d'être republiés en un seul volume<sup>15</sup>, c'est de leur *ordre de parution* que provient leur effet rhétorique et leur allure manifestaire.

Mais leur air de manifeste résulte aussi des mouvements opposés qui s'inscrivent en eux tout au long du texte : évolution et révolution. Et tout d'abord *Évolution* : le fait d'avoir gardé dans le recueil l'ordre de parution *chronologique* des essais (respectivement de 1947 à 1956), correspond à la volonté de rendre visible l'*évolution d'une pensée théorique sur le roman*. Cependant, malgré cet ordre progressif, le contenu des essais est *révolutionnaire* dans la mesure où il appelle à un changement radical de l'écriture romanesque. Par ces deux tendances opposées d'évolution (représentée par l'ordre du recueil) et de révolution (représentée par son contenu), le recueil s'inscrit dans la tension entre tradition et nouveauté propre aux écrits manifestaires.

14. Jean-Yves Tadié, « Un traité du roman », *L'arc*, n° 95 (n° spécial Sarraute), 1984, pp. 55-59.

15. À part « l'ère du soupçon », dont l'avant dernier paragraphe a été omis avant la publication au sein du recueil. Nous examinerons ce changement et son apport rhétorique ci-dessous.



Qu'est-ce qui donne aux essais leur cohésion ? *Du point de vue thématique*, il s'agit – comme l'indique le sous-titre « essais sur le roman » – de problèmes relatifs à l'écriture romanesque, ainsi qu'à la lecture du roman. Ainsi des questions littéraires comme le statut du personnage, de l'intrigue et de la représentation constituent le fondement des essais. Par ailleurs, un lien s'établit entre les différents textes par l'usage recurrent de termes clés qui fournissent un cadre conceptuel au recueil, telle la nouvelle matière psychologique (baptisée « le psychologique » lors du premier essai, et devenue « la matière psychologique nouvelle » dans le troisième) ou encore la figure du trompe-l'œil (qui indique la platitude des ouvrages se servant d'outils périmés).

*Du point de vue rhétorique* les essais se soudent en unité par la structure globale qu'ils partagent : on y retrouve le couple thèse/anti-thèse et une démonstration. Chaque essai commence de la sorte par une remarque générale énonçant les idées reçues qui seront par la suite réfutées.

Le roman, *entend-on* couramment répéter, se sépare actuellement en deux genres bien distincts : le roman psychologique et le roman de situation.<sup>16</sup>

*Les critiques* ont beau préférer, en bons pédagogues, faire semblant de ne rien remarquer, et par contre ne jamais manquer une occasion de *proclamer* sur le ton qui sied aux vérités premières *que le roman [...] est et restera toujours, avant tout, « une histoire où l'on voit agir et vivre des personnages »*, qu'un romancier n'est digne de ce nom que s'il est capable de « croire » à ses personnages [...].<sup>17</sup>

Qui songerait aujourd'hui à prendre encore au sérieux ou lire les articles que Virginia Woolf, quelques années après l'autre guerre, écrivait sur l'art du roman ?<sup>18</sup>

De tous les beaux sujets de méditation *que nous offre l'attitude du public* à l'égard des œuvres littéraires, et notamment du roman, certainement un des plus beaux est l'admiration [...] pour les chefs-d'œuvre consacrés.<sup>19</sup>

Ces thèses qui figurent en tête d'essai sont réfutées par la suite, comme le démontrent les conclusions suivantes :

*C'est que* ses personnages tendent déjà à devenir ce que les personnages de roman seront de plus en plus, non point des « types » humains en chair et en os, comme nous et dont le dénombrement infini semblait être le but essentiel du

16. *Ibid.*, « De Dostoïevski à Kafka », p. 15 ; *je souligne*.

17. *Ibid.*, « L'Ère du Soupçon », p. 59 ; *je souligne*.

18. *Ibid.*, « Conversation et sous-conversation », p. 83.

19. *Ibid.*, « Ce que voient les oiseaux » ; *je souligne*.

romancier, que de simples supports, des porteurs d'états parfois encore inexplorés que nous retrouvons en nous-mêmes.<sup>20</sup>

*Voilà pourquoi* le personnage n'est plus aujourd'hui que l'ombre de lui-même.<sup>21</sup>

Ce que révèle, *en effet*, cette évolution actuelle du personnage de roman est tout à l'opposé d'une régression à un stade infantile. Elle témoigne, à la fois chez l'auteur et chez le lecteur, d'un état d'esprit singulièrement sophistiqué. Non seulement ils se méfient du personnage de roman, mais à travers lui, il se méfient l'un de l'autre. [...].<sup>22</sup>

Paradoxalement, l'unité du recueil lui vient donc aux niveaux micro- et macro-structuraux de la tension produite entre d'une part le caractère graduel des essais proposée par la préface, et d'autre part la structure de thèse/anti-thèse de chaque fragment (essai). Cette structure rhétorique reflète ce qui se manifeste aussi (nous le verrons plus tard) au niveau des essais singuliers qui oscillent constamment entre l'accent mis sur *l'évolution* du roman et la volonté de *rupture* (révolution) avec les pratiques romanesques du passé, exprimées par l'auteur tout au long des essais.

### *De la préface aux essais singuliers*

#### **De Dostoïevski à Kafka (1947)**

Publié dans *Les Temps Modernes*, cet essai constitue la première formulation théorique de Sarraute. On trouve donc ici les fondements de sa pensée romanesque, ainsi que ceux de la réflexion théorique des nouveaux romanciers sur la question du roman.

Ce qui caractérise l'essai, c'est le manque total d'usage de la première personne : l'essai tout entier est écrit sur le mode impersonnel qu'autorise le maniement du « on ». L'effet produit par un usage aussi systématique de l'impersonnel est bien sûr celui de généralisation. Le texte excède donc l'expérience personnelle de Sarraute pour parler du Nouveau Roman en général, ou encore de façon globale des nouveaux romanciers.

---

20. *Ibid.*, pp. 42-43 ; *je souligne*.

21. *Ibid.*, p. 74 ; *je souligne*.

22. *Ibid.*, pp. 62-63 ; *je souligne*.

La structure rhétorique qui prédomine dans l'essai est antithétique. Comme dans les autres essais du recueil, Sarraute présente en tête du texte la thèse des critiques ou la doxa à réfuter, suivie par cette réfutation dans le reste de l'article. La thèse consiste en une *séquence à dominante descriptive*<sup>23</sup> qui se caractérise par l'usage de l'imparfait, comme le montre l'exemple suivant : « Des voies plus accessibles et plus riantes *semblaient* s'ouvrir de toutes parts »<sup>24</sup>. Du point de vue thématique, la thèse consiste à revendiquer que « le psychologique » a désormais cédé la place à la description de l'homme en situation. La tendance à l'analyse psychologique dont le représentant est Dostoïevski a échoué, et une nouvelle voie se dessine avec l'homme absurde, l'homme moderne de Kafka, qui est un corps sans âme.

La deuxième séquence<sup>25</sup> est à *dominante démonstrative*, où *L'Étranger* de Camus devient un cas de figure permettant de prouver l'impossibilité d'échapper à la matière psychologique :

Mais peut-être Albert Camus a-t-il cherché, au contraire, à nous démontrer par une gageure l'impossibilité, sous nos climats, de se passer de psychologie. Si tel était son propos, il a pleinement réussi.<sup>26</sup>

Il s'agit donc de réfuter la thèse partagée par tous les critiques de Camus, qui pensent que Meursault manque de profondeur psychologique.

Toujours dans la structure antithétique de la démonstration, la séquence suivante consiste à réfuter l'idée selon laquelle Dostoïevski et Kafka se situent aux antipodes l'un de l'autre du point de vue littéraire, le premier appartenant aux tendances psychologiques, le second partant de la description externe de l'homme absurde. Sarraute propose un point de vue concurrent selon lequel le premier serait le précurseur du second. Partant des questions rhétoriques qui émaneraient de l'opinion commune (« Mais alors, dira-t-on, et Kafka ? Qui pourrait soutenir que son *homo absurdus*, à lui aussi, n'a été qu'un mirage ? [...] »<sup>27</sup>) elle procède à une réfutation en règle :

Pourtant rien n'est plus arbitraire que de l'opposer [...] à celui qui a été sinon son maître, du moins son précurseur, comme il a été – qu'ils le sachent ou non – le précurseur de presque tous les écrivains européens de notre temps.

23. Nathalie Sarraute, *L'Ère du soupçon*, Paris, Gallimard, 1956, pp. 18-20.

24. *Ibid.*, p. 18 ; je souligne.

25. *Ibid.*, pp. 20-28.

26. *Ibid.*, p. 28.

27. *Ibid.*

Sur ces terres immenses dont Dostoïevski a ouvert l'accès, Kafka a tracé une voie, une seule voie étroite et longue, il a poussé dans une seule direction et il est allé jusqu'au bout.<sup>28</sup>

Et disons-le tout de suite, ce que révèlent ces soubresauts, ces virevoltes et ces pirouettes, [...] n'a absolument rien à voir avec ce décevant et abstrait exposé de motifs auquel on reproche aujourd'hui d'aboutir à nos procédés d'analyse. Ses mouvements sous-jacents [...] ne sont eux-mêmes rien d'autres que de l'action.<sup>29</sup>

Elle *conclut* par l'idée qu'elle avait voulu démontrer, tout en mentionnant la thèse qu'elle a pris soin de réfuter :

Entre cette œuvre [de Dostoïevski], source toujours vive de recherches et de techniques nouvelles, lourde encore de tant de promesses, et celle de Kafka *qu'on cherche aujourd'hui à lui opposer*, le lien paraît évident. Si l'on envisageait la littérature comme une course de relais jamais interrompue, il semble bien que ce serait des mains de Dostoïevski, plus sûrement que celles d'aucun autre, que Kafka aurait saisi le témoin [sic].<sup>30</sup>

La démonstration se poursuit lorsque l'auteur tente de prouver le bien-fondé de la thèse par une lecture des romans de Dostoïevski à travers le prisme de ses tropismes<sup>31</sup>. Chez Dostoïevski on trouve, conclut Sarraute, des « mouvements subtils, à peines perceptibles, fugitifs, contradictoires, évanescents, de faibles tremblements, des ébauches d'appels timides et de reculs...<sup>32</sup> – enfin tout ce qu'elle définira *après coup*, dans la préface de 1964, comme des tropismes<sup>33</sup>. Ayant découvert ces mouvements chez Dostoïevski, sans pour autant les nommer explicitement, elle désigne en ce dernier un précurseur qui ouvre la voie aux changements dans le domaine littéraire, mais dont les outils ne sont pas suffisamment puissants :

Sans doute, les procédés employés par Dostoïevski pour traduire ces mouvements sous-jacents, étaient-ils des procédés de primitif. S'il avait vécu à notre époque, sans doute les instruments plus délicats d'investigation dont disposent les techniques modernes lui eussent-ils permis d'appréhender ces mouvements à leur naissance et d'éviter toutes ces invraisemblables gestulations. [...].<sup>34</sup>

28. *Ibid.*

29. *Ibid.*, p. 34.

30. *Ibid.*, p. 45, *je souligne*.

31. *Ibid.*, pp. 29-32.

32. *Ibid.*, p. 33.

33. *Ibid.*, p. 8.

34. *Ibid.*, p. 33. Un autre passage à cet effet : « C'est sans doute à ce mouvement initial, qui donne l'impulsion à tous les autres, à ce lieu où toutes les lignes de force qui parcourent l'immense masse tumultueuse convergent, que Dostoïevski faisait allusion quand il parlait de ce

De ce mouvement double qui consiste à désigner un précurseur et en même temps à montrer comment on l'a dépassé, nous voyons surgir la tension qui existe dans chaque écrit manifestaire entre *la volonté d'appartenir à une tradition d'une part, et d'autre part, le besoin avoué de la dépasser*. Aussi Sarraute voit-elle chez Dostoïevski une autre idée qui lui est chère et lui appartient en propre, celle de la disparition des frontières entre les personnages. À force de « besoin continu d'établir un contact »<sup>35</sup>, le texte de Dostoïevski deviendrait un magma de mouvements interpersonnels<sup>36</sup> allant jusqu'à la déchirure de cette enveloppe externe qu'est le personnage :

Sous la pression du tumulte, l'enveloppe qui le contient s'amincit et se déchire. Il se produit comme un déplacement, du dehors vers le dedans, du centre de gravité du personnage, déplacement que le roman moderne n'a cessé d'accentuer.<sup>37</sup>

[...] C'est que ses personnages [de Dostoïevski] tendent déjà à devenir *ce que les personnages de roman seront de plus en plus*, non point tant des « types » humains en chair et en os, comme ceux que nous croyons apercevoir autour de nous et dont le dénombrement infini semblait être le but essentiel du romancier, *que de simples supports, des porteurs d'états* parfois encore inexplorés que nous retrouvons en nous-mêmes.<sup>38</sup>

En effet, c'est sur la disparition du personnage ou de sa transformation en « simple support » que va se focaliser le prochain essai, qui porte le même nom que le recueil : dans « l'Ère du Soupçon », comme nous le verrons plus loin, le personnage sera considéré comme une technique périmée, idée qui est encore ici à son état embryonnaire. Quoi qu'il en soit, la décomposition du personnage et son changement de statut sont *opposés* à son rôle traditionnel. Aussi le statut nouveau octroyé au personnage est-il présenté comme un acquis du roman moderne, et non pas seulement comme une caractéristique de l'écriture de Sarraute.

On voit dès lors comment Sarraute interprète Dostoïevski en fonction de son idée propre, présentant celle-ci comme participant d'une

---

« fond », « mon éternel fond », d'où il tirait, disait-il, « la matière de chacun de ses ouvrages, bien que la forme en soit différente ». Ce lieu de rencontre, ce « fond », il est assez difficile de le définir. Peut-être pourrait-on en donner une idée en disant qu'il n'est pas autre chose, en définitive que ce que Katherine Mansfield nommait [...] « this terrible desire to establish contact ». (*Ibid.*, pp. 36-37).

35. *Ibid.*, p. 42.

36. *Ibid.*, pp. 37-42.

37. *Ibid.*, p. 43.

38. *Ibid.*, pp. 43-44 ; *je souligne*.

conception plus générale du roman moderne. Cette démarche lui permet de s'inscrire dans la lignée littéraire qui mène vers la modernité (thèse de l'évolution). Deux démarches complémentaires se manifestent donc ici : d'une part le passage du personnel au collectif, d'autre part la tension entre changement radical et volonté d'appartenir à une tradition, qui ensemble confèrent à l'essai son allure manifestaire.

Par ailleurs, la séquence démonstrative sur Dostoïevski constitue un appel à l'autorité de celui qui est considéré de façon unanime comme faisant partie du panthéon littéraire. Trouver ses sources chez un tel précurseur, c'est légitimer sa propre démarche et ses écrits. Ce procédé d'appel à l'autorité par la définition des précurseurs se fait non pas seulement à travers la littérature internationale, ici Dostoïevski et Kafka, mais aussi par la recherche de prédécesseurs dans la littérature nationale : en l'occurrence, par l'évocation de Proust<sup>39</sup>. Sarraute identifie les mouvements complexes et subtils dont elle traite dans l'œuvre de l'auteur de *À la recherche du temps perdu* lorsqu'il décrit la société parisienne, et déclare que ce sont ces mouvements qui lui donnent son actualité alors que les « types littéraires » (Swann, Odette, etc.) font déjà partie du passé, et appartiennent à un « vaste musée Grévin » (une image qui va revenir dans ses autres essais, créant de la sorte un effet d'ensemble). Proust marquerait donc le point de jonction entre les tendances anciennes qui consistent à créer des « types littéraires » et les nouvelles tendances telles qu'elles se manifestent déjà dans l'œuvre de Dostoïevski.

Le retour à la thèse et à la conclusion selon laquelle Kafka et Dostoïevski font partie d'un même mouvement qui mène vers la modernité du roman, est secondé par une brève analyse de Kafka, afin de montrer que contrairement à une idée reçue, ses personnages rappellent aussi ceux du romancier russe dans le sens où ils ne sont que des supports :

[...] le faisceau de sentiments que rassemble et retient l'enveloppe légère, que sont-ils, sinon ce même désir passionné et anxieux d'« établir un contact » qui traverse comme un fil conducteur de toute l'œuvre de Dostoïevski ?<sup>40</sup>

Kafka, nous montre Sarraute, est bien le descendant de Dostoïevski :

---

39. *Ibid.*, p. 44.

40. *Ibid.*, p. 45.

Si l'on voulait situer le point exact de l'œuvre de Dostoïevski à partir duquel Kafka aurait « pris le départ », on le trouverait sans doute dans ces *Mémoires écrits dans un souterrain* [...].<sup>41</sup>

Contrairement à l'idée reçue, selon laquelle Kafka représenterait une autre branche de la littérature, il est considéré par Sarraute comme l'héritier direct de Dostoïevski en matière psychologique. Chez les deux écrivains, les personnages sont presque abandonnés (« Ces “messieurs” dont il est impossible de connaître même l'apparence [...] »<sup>42</sup>) au profit des mouvements et des réactions interpersonnelles :

tous ces tentacules infimes qui à chaque instant se tendent vers le partenaire tout proche, se collent à lui, se décrochent, se redressent, se détendent, se rencontrent [...].<sup>43</sup>

Quoiqu'il ne se désigne par comme tel, le texte intitulé « De Dostoïevski à Kafka » dévoile les germes manifestaires qui l'habitent par sa structure ainsi que par sa thématique. À dominante démonstrative, la structure thèse/anti-thèse qui prédomine se double d'une démonstration de type géométrique : ce que je veux démontrer – démonstration – ce que j'ai démontré. Ainsi, en mettant en évidence les racines communes de Dostoïevski et de Kafka, l'essai rejette la thèse selon laquelle ils représentent deux tendances littéraires opposées qui relèveraient l'une de l'analyse psychologique (Dostoïevski), l'autre de la mise en scène de l'homme absurde. Par ailleurs, cet essai se situe dans la tension entre l'évolution et la révolution qui caractérise tout écrit manifestaire : d'une part il exprime l'appartenance à une lignée littéraire qui va de Dostoïevski à la modernité, en passant par Kafka et Proust. D'autre part, il cultive déjà les germes d'une révolution littéraire qu'il va prôner dans les essais suivants, celle qui exige de se délester du personnage et de l'intrigue. Enfin, se situant dans la tension entre le personnel et le collectif, la lecture « modernisante » qu'impose Sarraute des écrits de Dostoïevski et de Kafka et qui passe par ses propres découvertes, lui permet de marquer la littérature de son sceau. Cependant, Sarraute n'œuvre jamais directement dans ce sens : en se servant du registre impersonnel, elle se positionne *en porte-parole des écrivains de la modernité*. Ainsi le parcours personnel de Sarraute, qu'elle souligne dans la préface, devient par le biais de cet essai celui de la modernité romanesque tout entière.

41. *Ibid.*, p. 47.

42. *Ibid.*, p. 51.

43. *Ibid.*, p. 52.

### L'Ère du soupçon (1950)

À l'instar de l'essai précédent, cet essai fut publié dans la revue de Sartre, *Les Temps Modernes*, en 1950. Le rapport entre les essais est thématique, dans la mesure où le second poursuit et prolonge les motifs introduits dans le premier, notamment l'ébranlement du roman traditionnel et la naissance d'une forme romanesque nouvelle dominée par l'avènement d'une très grande richesse psychologique, la dissolution du personnage de bonne mémoire et le passage à la narration à la première personne.

Par rapport à l'essai précédent, il s'agit d'un mouvement de *généralisation*, qui consiste à passer de cas de figure particuliers (en l'occurrence, *L'étranger* de Camus et les ouvrages de Dostoïevski et de Kafka analysés dans le premier essai) à un propos plus général, une espèce de tentative de *définir* le roman moderne en se débarrassant des critères anciens. Cet essai propose ainsi de passer de l'économie du héros à une économie de la narration à la première personne, et de la fonction mimétique du roman à sa fonction psychologique (rappelons que la matière psychologique a déjà subi un traitement extensif lors du premier essai). Par ailleurs cet essai rétablit le rapport entre le lecteur et l'écrivain qui passe désormais par *le soupçon* et qui marquera, comme nous le verrons par la suite, le recueil tout entier.

Ces thèmes sont secondés par des démarches typiquement manifestaires que nous avons repérées ailleurs, comme la structure rhétorique globale de la thèse et de l'anti-thèse, l'appel à l'autorité des précurseurs et l'opposition entre nouveau et ancien, ainsi que par l'analogie établie entre le roman et la peinture pour montrer en fin de compte la particularité du roman.

L'essai éponyme offre la même structure rhétorique globale de thèse-anti-thèse que les autres essais du recueil. Il commence par la thèse des critiques qu'il va par la suite réfuter. Dans ce texte, Sarraute oppose sa propre définition du roman à celle promulguée par les critiques :

Les critiques ont beau préférer, en bons pédagogues, faire semblant de ne rien remarquer, et par contre ne jamais manquer une occasion de proclamer sur le ton qui sied aux vérités premières que le roman [...] est et sera toujours, avant tout, « une histoire où l'on voit agir et vivre des personnages », qu'un romancier n'est digne de ce nom que s'il est capable de « croire » à ses personnages, ce qui lui permet de les rendre « vivants et de leur donner une « épaisseur romanesque » ; ils ont beau distribuer sans compter les éloges à ceux qui savent encore comme Balzac ou Flaubert, « camper » un héros de roman et ajouter une « inoubliable »



figure aux figures inoubliables dont ont peuplé notre univers tant de maîtres illustres [...].<sup>44</sup>

Cet essai introduit donc la polémique que Sarraute mène avec la critique, qui consiste à opposer une nouvelle manière d'écrire et de lire à la volonté d'imposer un modèle d'écriture romanesque classique fondé sur le héros et l'intrigue. La « bonne écriture » selon les critiques serait celle qui invente des personnages vraisemblables dotés d'une force d'existence autonome. À ce critère Sarraute oppose la dissolution du héros, la renonciation à la représentation du réel et l'écriture à la première personne, conceptions qu'elle développe au cours de l'essai. Aussi invoque-t-elle le *soupçon* de l'écrivain, qui ne croit plus à ses personnages, et celui du lecteur, qui ne croit plus à ce qu'on lui raconte<sup>45</sup>. Par le *soupçon*, le personnage « à la Balzac » se désintègre, perdant ses caractéristiques physiques en même temps que son état civil<sup>46</sup>. Dans une *séquence narrative* marquée par l'usage de l'imparfait<sup>47</sup>, Sarraute raconte comment le héros a été peu à peu détrôné depuis *Eugénie Grandet* de Balzac.

À cette histoire du personnage, elle *oppose l'état présent* de l'écriture romanesque, qui se caractérise par *le passage à la première personne*, à ce qu'elle appelle « un “je” anonyme »<sup>48</sup>. Afin de justifier ce constat, elle fait appel à l'autorité de tous les grands romans contemporains, de *La recherche du temps perdu* au *Voyage au bout de la nuit*<sup>49</sup>. Elle fonde donc une nouvelle tradition d'écrivains qui ont abandonné le personnage au profit de la narration à la première personne, qu'elle caractérise comme une *évolution*. À la thèse des critiques qui y voient une « maladie d'enfance de la littérature »<sup>50</sup> elle oppose la thèse selon laquelle

cette évolution actuelle du personnage de roman est tout à l'opposé d'une régression à un stade infantile. [...] Elle témoigne, à la fois chez l'auteur et chez le lecteur, d'un état d'esprit singulièrement sophistiqué. Non seulement *ils se méfient du personnage* de roman, mais, à travers lui, il se méfient l'un de l'autre. Il était le terrain d'entente, la base solide d'où ils pouvaient d'un commun effort s'élancer vers des recherches et des découvertes nouvelles. *Il est devenu le lieu de leur méfiance* réciproque, le terrain dévasté où ils s'affrontent. Quand on examine sa

44. Nathalie Sarraute, *L'Ère du soupçon*, Paris, Gallimard, 1956, pp. 59-60.

45. *Ibid.*

46. *Ibid.*, pp. 60-61.

47. *Ibid.*, pp. 60-62.

48. *Ibid.*, p. 61.

49. *Ibid.*, p. 62.

50. *Ibid.*

situation actuelle, on est tenté de se dire qu'elle illustre à merveille le mot de Stendhal : « le génie du soupçon est venu au monde ». Nous sommes entrés dans l'ère du soupçon. <sup>51</sup>

Le passage cité ci-dessus constitue une *mise en abîme* de l'essai et du recueil entier. Sur la base du triangle complexe des relations auteur-personnage-lecteur, Sarraute opère le passage entre l'ancien et le Nouveau Roman, qui s'effectue à travers la problématisation de ce lieu commun qu'était le personnage. Les passages subséquents constituent une analyse de ce triangle dynamique.

Commençant par le lecteur, l'attitude de Sarraute à l'égard de ce dernier est ambiguë, dans la mesure où elle le conçoit comme un être à la fois intelligent et paresseux. Étant intelligent <sup>52</sup>, il se rend compte du fait que le personnage est désuet, et qu'il doit se servir de sa propre expérience pour comprendre ce qu'il est en train de lire <sup>53</sup>. Dans la mesure cependant où il manifeste également une tendance à la paresse, il voudrait éviter tout effort, et tend de ce fait vers la stéréotypisation et la fabrication de personnages, même s'ils n'ont pas été donnés par l'écrivain <sup>54</sup>. Son attitude à l'égard du lecteur est donc composée à la fois de confiance et de soupçon : d'une part, elle fait confiance à ses capacités et à sa compétence à comprendre les tendances nouvelles du roman ; d'autre part, elle est consciente du fait qu'étant paresseux, il se laisse aller en lisant un roman donné à stéréotyper et à construire des personnages.

L'écrivain est présenté comme quelqu'un qui éprouve les mêmes sensations que son lecteur <sup>55</sup>. Comme ce dernier, il ressent l'écroulement du personnage et se méfie de l'intrigue. Il fait du roman, sous l'œil perspicace du lecteur, une recherche des petits mouvements tropismiques <sup>56</sup>. En effet, entre lecteur et écrivain s'établit un dialogue dont l'essence consiste en un transfert : l'écrivain se reflète dans les personnages qui sont des « parties » de lui-même, et le lecteur les récolte pour ensuite les retrouver en lui <sup>57</sup>. C'est à cette fin que l'écrivain écrit *à la première personne* <sup>58</sup>. Un « je » remplace alors la pré-

51. *Ibid.*, pp. 62-63 ; *je souligne*.

52. *Ibid.* p. 63.

53. *Ibid.*, p. 66.

54. *Ibid.*, p. 72.

55. *Ibid.*, p. 70.

56. *Ibid.*, p. 71.

57. *Ibid.*, pp. 72-75.

58. *Ibid.*, p. 71-76.

sence des personnages à l'ancienne et, en fin de compte, l'écrivain et le lecteur se soudent en une même entité, où l'écrivain devient lui-même lecteur :

Tous ces sentiments du lecteur à l'égard du roman, l'auteur, il va sans dire, les connaît d'autant mieux que, lecteur lui-même, et souvent assez averti, il les éprouve.<sup>59</sup>

### La figure du personnage et l'intrigue

Traité de manière embryonnaire au cours du premier essai, le thème *du personnage* devient le point pivot de *L'Ère du Soupçon*. Il apparaît comme un anti-héros dans la mesure où il est réduit au statut d'étiquette<sup>60</sup> : décrit de l'extérieur, il manque de psychologie<sup>61</sup>, il n'est que l'ombre de lui-même<sup>62</sup>. Il est rejoint par un autre anti-héros, l'*intrigue*. Le lecteur est soupçonneux à l'égard de l'intrigue. Pour qu'il puisse croire en ce qu'on lui raconte, le « petit fait vrai »<sup>63</sup> doit remplacer les tentatives classiques d'imitation de la réalité. Sarraute substitue ainsi à la technique convenue *d'imitation du réel* celle, issue de Flaubert, *du petit fait vrai*. Elle signale de la sorte le passage entre la tradition classique et mimétique du roman à l'ancienne, et la modernité, dont le précurseur en l'occurrence est Flaubert.

### La matière psychologique

Dénoncée par la critique dans l'essai précédent, la matière psychologique revient ici par le biais d'une lignée respectable de précurseurs – littéraires et psychologiques : Joyce, Proust et Freud. Elle est racontée cette fois-ci dans la perspective du lecteur. Le brouillage des frontières entre les personnages et leurs contours diffus, identifié chez Dostoïevski, est à nouveau relaté ici à travers le prisme du lecteur : ce dernier voit les barrières s'écrouler entre les personnages, il voit comment l'intrigue disparaît en faveur de « subtiles décompositions »<sup>64</sup>. *C'est là l'apport du deuxième essai par rapport au premier : les*

---

59. *Ibid.*, p. 70.

60. *Ibid.*, p. 66.

61. *Ibid.*, p. 73.

62. *Ibid.*, p. 74.

63. *Ibid.*, pp. 68-69.

64. *Ibid.*, p. 68.

*mêmes notions sont reprises, mais retravaillées d'une façon plus subtile.* Par la notion de personnage, qu'elle démontre à partir d'un exemple emprunté à Dostoïevski, Sarraute raconte une fois de plus l'histoire du psychologique. Cette fois-ci, cependant, elle emploie l'expression « vieux roman »<sup>65</sup> qui n'apparaissait pas dans son premier essai, indiquant ainsi de façon explicite *la rupture entre l'ancien et le Nouveau Roman* :

Or, nous l'avons vu, les personnages, tels que les concevait *le vieux roman* (et tout le *vieil* appareil qui servait à les mettre en valeur) ne parviennent plus à contenir la réalité psychologique actuelle [...].<sup>66</sup>

### Tradition vs. évolution

La démarche rhétorique qui consiste à opposer les nouvelles formes dynamiques aux formes vieilles et désuètes traverse l'essai entier :

La vie à laquelle, en fin de compte, tout art se ramène [...] a abandonné des formes autrefois si pleines de promesses, et s'est transportée ailleurs. Dans son *mouvement* incessant qui la fait se déplacer toujours vers cette ligne mobile où parvient à un moment donné la recherche et où porte tout le poids de l'effort, elle a brisé les cadres du vieux roman et rejeté, les uns après les autres, *les vieux accessoires inutiles*.

[...] Quant au *caractère*, il sait bien qu'il n'est pas autre chose que *l'étiquette grossière* dont lui-même se sert [...].<sup>67</sup>

Aussi, quand il songe à raconter une histoire et qu'il se dit qu'il lui faudra, sous l'œil narquois du lecteur, se résoudre à écrire « La marquise sortit à cinq heures », il hésite, le cœur lui manque, non décidément, il ne peut pas.

Si, rassemblant son courage, il se décide à ne pas rendre à la marquise les soins que la *tradition* exige et à ne parler que de ce qui aujourd'hui, l'intéresse, il s'aperçoit que le ton impersonnel, si heureusement adapté aux besoins du *vieux roman*, ne convient pas pour rendre compte des états complexes et tenus qu'il cherche à découvrir [...].<sup>68</sup>

À la tradition romanesque qui a recours à des descriptions détaillées et à la narration à la troisième personne, dénommées « les vieux accessoires inutiles » qui forment un personnage « étiquette », « trompe-l'œil » et qu'elle désigne en général par l'appellation de *vieux roman*, Sarraute oppose de la sorte une nouvelle écriture, dynamique et riche en matière psychologique.

65. *Ibid.*, p. 73.

66. *Ibid.*, p. 73 ; *je souligne*.

67. *Ibid.*, pp. 66-67 ; *je souligne*.

68. *Ibid.*, pp. 70-71 ; *je souligne*.

### *L'analogie avec la peinture*

*L'allusion à l'art* se poursuit par *l'analogie avec la peinture abstraite* qui traverse également l'essai. En effet Sarraute, afin d'expliquer la profondeur et la richesse de la matière psychologique que les personnages actuels sont incapables de contenir, a recours à une analogie avec la peinture abstraite :

Or, nous l'avons vu, les personnages, tels que les concevait le vieux roman [...] ne parviennent plus à contenir la réalité psychologique actuelle. [...]

Aussi, *par une évolution analogue à celle de la peinture* [...] l'élément psychologique, comme l'élément pictural, se libère insensiblement de l'objet avec lequel il faisait corps. Il tend à se suffire à lui-même et à se passer le plus possible de support [...].<sup>69</sup>

De même le peintre moderne – et l'on pourrait dire que tous les tableaux, depuis l'impressionnisme, sont peints à la première personne – arrache l'objet à l'univers du spectateur et le déforme pour en dégager l'élément pictural.

Ainsi, *par un mouvement analogue à celui de la peinture*, le roman que seul l'attachement obstiné à des techniques périmées fait passer pour un art mineur, poursuit avec *des moyens qui ne sont qu'à lui une voie qui ne peut être que la sienne* ; il laisse à d'autres arts [...] ce qui ne lui appartient pas en propre.<sup>70</sup>

La première analogie lui permet de *différencier entre les arts*, chacun manifestant des compétences spécifiques. Ainsi, dans le nouveau paradigme proposé par Sarraute, le passage entre la narration à la troisième personne et l'abandon du personnage au profit d'une narration à la première personne correspond au besoin du roman de trouver la place qui lui convient le mieux. La comparaison accentue donc la particularité du roman par rapport à d'autres arts comme le cinéma et la photographie, qui poursuivent les voies abandonnées par le roman, en l'occurrence la mimésis et la représentation du réel<sup>71</sup>.

### **L'appel à l'autorité**

L'appel à l'autorité correspond au besoin de Sarraute d'établir une lignée qui montre que les tendances romanesques contemporaines font partie d'une *évolution* littéraire et intellectuelle qui se développe depuis le début du vingtième siècle. Ainsi, par exemple, elle fait allusion à Breton, et à son *Manifeste du Surréalisme* par le segment cita-

69. *Ibid.*, p. 73, je souligne.

70. *Ibid.*, pp. 77-78 ; je souligne.

71. *Ibid.*, p. 78.

tionnel qui lui est emprunté : « la marquise sortit à 5 heures ». Cette allusion la rattache à une tradition de révolte contre les conventions artistiques. Par ailleurs, la découverte de la matière psychologique s'enracine dans les travaux de Joyce, Proust et Freud <sup>72</sup>. En discutant de la renonciation au personnage, elle montre comment celle-ci se produit chez les plus grands écrivains du début du siècle : Gide, Kafka, Joyce et Faulkner <sup>73</sup>. Avec ces appels à l'autorité, secondés par l'appel à un renouvellement permettant de dépasser les prédécesseurs <sup>74</sup>, l'essai « *L'Ère du Soupçon* » se situe dans la tension qui consiste d'une part à se réclamer d'une tradition et d'autre part à vouloir la renouveler, voire s'en détacher.

Pour conclure, l'essai « *L'Ère du Soupçon* » constitue le cœur de l'ouvrage, dans la mesure où il est traversé par toutes les problématiques principales du recueil. En étudiant en règle générale le changement de la tradition classique d'une écriture romanesque fondée sur le personnage et la représentation du réel, Sarraute aboutit à un nouveau mode d'écriture qui se nourrit de la richesse de la matière psychologique telle que l'ont découverte et pratiquée les grands écrivains du début du 20<sup>e</sup> siècle. C'est cette voie qui, selon elle, mérite d'être poursuivie par les contemporains. La qualité manifestaire de l'essai consiste dans le fait qu'il est écrit sur le mode impersonnel (à aucun moment Sarraute n'évoque sa propre expérience en direct), et qu'il se situe dans la tension entre une évolution (désignée par l'appel aux «prédécesseurs en indiquant le passage graduel à la matière psychologique et à la décomposition du personnage) et une éventuelle révolution (la volonté de commencer quelque chose de radicalement neuf).

### Conversation et sous-conversation (1956)

Contrairement aux deux essais précédents ce texte, trop dissident par rapport à la politique de la revue, n'a pas été accepté par *Les temps modernes* <sup>75</sup>. Il fut donc publié dans la *Nouvelle Revue Française*, qui prônait la « rénovation des formes littéraires au nom de l'idéal "esthétique" de l'autonomie de l'art et de la littérature. » <sup>76</sup> En effet, loin de

---

72. *Ibid.*, p. 67.

73. *Ibid.*, pp. 74-75

74. *Ibid.*, pp. 78-79.

75. Ann Jefferson, « Accueil de la critique », dans Tadié, Jean-Yves (dir.), *Nathalie Sarraute, Œuvres Complètes*, Paris, Gallimard, 1996, pp. 2051-2056.

76. Michel Jamet, *La Presse périodique en France*, Paris, Armand Colin, 1983, p. 203.

préconiser l'engagement de l'écrivain dans la vie sociale et politique, ce texte demande au contraire de le laisser au journaliste <sup>77</sup>, et de permettre à l'écrivain d'oeuvrer dans le domaine qui lui est réservé, et où la littérature peut donner ses meilleurs résultats – notamment l'investigation des mouvements de la conscience d'un homme à travers la technique du dialogue. C'est sans doute ce recul (et même ce rejet) de l'engagement actif dans le monde politique de l'époque au profit de l'interaction entre deux consciences, souvent anonymes, qui est responsable de l'aspect dissident de l'essai, et qui lui a valu son allure de manifeste.

Par ailleurs, la structure rhétorique justifie elle aussi le caractère manifestaire reconnu à l'essai et ressemble en fait à celle qui commande les autres textes du recueil, notamment l'usage de la formule polémique thèse-anti-thèse, le recours à l'impersonnel et l'analyse des concepts. Du point de vue thématique, on retrouve également les thèmes qui prédominent dans les autres essais, quoique plus élaborés : la matière psychologique nouvelle et la dynamique entre lecteur et auteur. Or Sarraute va ici plus loin que dans ses essais précédents dans la mesure où elle essaye de dégager *les techniques* qui autorisent l'existence des formes romanesques nouvelles. En effet, il s'agit pour Sarraute de convaincre le lecteur que le roman doit adopter une nouvelle voie, se servir de techniques inédites capables de prendre en compte les formes neuves ainsi que la matière psychologique qui est en train de se dévoiler. Le roman est présenté comme un terrain d'exploration dynamique, en constant procès d'évolution. Sarraute y prépare sa solution au problème de la désuétude des formes actuelles du roman – qui consiste dans un emploi particulier du dialogue.

Dans notre analyse de l'essai, nous insisterons sur les définitions distinctives et l'analyse des notions, ainsi que sur la fluctuation entre une thèse de rupture et une thèse d'évolution (opposition entre un modèle classique et un modèle nouveau ; identification de précurseurs théoriques et poétiques et la rupture avec eux.). Nous montrerons également l'existence d'une structure globale du problème et de la solution, qui domine cet essai.

---

77. Nathalie Sarraute, *L'Ère du soupçon*, Paris, Gallimard, 1956, pp. 90-91.

### L'analyse des notions et les définitions distinctives

L'essai joue en grande partie sur l'insistance sur des concepts nouveaux et des définitions distinctives, dont le but consiste à souligner la nouveauté de la proposition de Sarraute. Comme tout autre écrit manifestaire, il procède par une caractérisation des phénomènes qu'il cherche à définir :

Or les mots « nouvelles formes », « techniques », sont plus immodestes encore et plus gênants à prononcer que le mot lui-même de « psychologie ». <sup>78</sup>

Sans pour autant fournir au lecteur une véritable *définition* de cette « matière psychologique nouvelle », dont elle proclame le statut de découverte, elle la *caractérise* à plusieurs reprises <sup>79</sup> :

Les plus infimes d'entre eux, comparés à ces délicats et minuscules mouvements intérieurs, paraissent grossis et violents. <sup>80</sup>

Aussi introduit-elle quelques *définitions distinctives* qui lui permettent de préciser la nouveauté de son approche. Ainsi, elle distingue entre le « dedans » et le « dehors » : tandis que le modèle de l'écriture classique issu du 17<sup>e</sup> et du 18<sup>e</sup> siècle cherche à fournir une description *externe* aux actions, personnages et événements, le roman moderne procède vers l'observation *interne* des profondeurs obscures : aux « carcasses vides » de la description extérieure des personnages et des actions, elle oppose la recherche et la découverte de « la substance vivante » du dedans <sup>81</sup>.

À la thèse que seul le roman classique peut et doit être poursuivi, car la recherche de la matière psychologique a fait faillite avec l'impasse de Joyce et d'autres écrivains modernes, elle oppose sa propre thèse – notamment, l'idée que le roman a été amené sur un terrain nouveau, où l'on ne décrit plus des situations mais où l'on expose une matière psychologique nouvelle :

Mais n'est-ce pas d'abord parce que les modernes ont transporté ailleurs l'intérêt essentiel du roman ? Il ne se trouve plus pour eux dans le dénombrement des situations et des caractères ou dans la peinture des mœurs, mais dans la mise au jour d'une matière psychologique nouvelle. C'est la découverte ne serait-ce que de quelques parcelles de cette matière, une matière anonyme qui se trouve chez tous

---

78. *Ibid.*, p. 93.

79. *Ibid.*, pp. 97-99-101.

80. *Ibid.*, p. 101.

81. *Ibid.*, pp. 89-90.



les hommes et dans toutes les sociétés, qui constitue pour eux et pour leurs successeurs le véritable renouvellement.<sup>82</sup>

En se servant d'une structure *d'oppositions binaires*, Sarraute oppose la manière classique d'écrire un roman à celle des modernes<sup>83</sup>. La première s'est transformée en un système de conventions, un paradigme autonome, une seconde nature, un univers indépendant. Sarraute lui oppose la tentative des modernes qui ont voulu se détacher de ce système en en séparant également le lecteur.

### **La fluctuation entre une thèse de rupture et une thèse d'évolution**

En oscillant entre la thèse de la rupture et celle de l'évolution, Sarraute présente au départ les modernes et leurs descendants comme souhaitant se libérer des conventions imposées par la présence et l'acceptation du modèle romanesque classique<sup>84</sup>. Qui plus est, dans une séquence narrative à l'imparfait, elle présente la révolution comme un fait accompli. Cependant à cette idée, elle oppose aussitôt la *thèse d'évolution*, ne serait-ce pour revenir aussitôt à l'aspect révolutionnaire : déstabilisés par la liberté qui les autorise à ne plus accepter les catégories imposées par le roman classique, l'écrivain et son lecteur ne peuvent pas non plus imiter les écrivains modernes (les imiter, explique Sarraute, serait aussi absurde et reviendrait à un attachement aux conventions<sup>85</sup>), car ils veulent eux aussi avancer. La thèse de l'évolution se double donc de celle *du dynamisme et du changement* : les romanciers qui ressentent le changement et désirent aller de l'avant seraient des espèces de nains assis sur les épaules des géants ; ils découvrent, en poursuivant la tâche entreprise par les modernes et les dépassant, que derrière le monologue intérieur, par exemple (la découverte par excellence des modernes que représente idéalement Joyce), se cache une substance vivante :

de petits actes larvés qu'aucun langage intérieur n'exprime, qui se bousculent aux portes de la conscience, s'assemblent en groupes compacts et surgissent tout à coup, se défont aussitôt, se combinent autrement et réapparaissent sous une nouvelle forme, tandis que continue à se dérouler en nous, pareil au ruban qui s'échappe en crépitant de la fente d'un téléscripateur, le flot ininterrompu des mots.<sup>86</sup>

---

82. *Ibid.*, p. 95.

83. *Ibid.*, p. 96.

84. *Ibid.*, p. 97.

85. *Ibid.*, p. 95.

86. *Ibid.*, pp. 97-98.

La thèse de l'évolution est renforcée par la façon dont Sarraute insiste sur la *séquentialité* et le rapport aux précurseurs. Comme dans ses autres essais elle cherche ici aussi à établir une lignée double partant de Woolf, Joyce et Proust d'une part, et des behavioristes, d'autre part. Quoique les écrivains modernes comme Woolf, Joyce et Proust soient à présent des « témoins d'une époque révolue », des « monuments historiques »<sup>87</sup>, ils constituent une pierre de touche pour les écrivains contemporains, du point de vue théorique (Woolf) aussi bien que du point de vue de leur poétique (Joyce et Proust). Le fait que Sarraute mentionne Woolf à l'orée de l'essai comme quelqu'un dont les idées paraissent désormais presque ridicules montre qu'elle voit en elle un point d'identification car, comme elle, Sarraute identifie les nouvelles tendances de son époque et produit un discours où elle cherche ses précurseurs. Par ailleurs, du point de vue de la poétique, elle montre comment Proust, qui a été un des grands novateurs de son temps, est devenu aujourd'hui une référence historique. Appartenant à la branche psychologico-analytique, il a selon elle réussi à analyser en détail les mouvements et les caractéristiques humains, mais il l'a fait de loin, il ne s'est attaché qu'à des éléments et à des catégories figées. En ceci il n'était qu'un précurseur, celui qui a ouvert le chemin aux écrivains qui viendront après lui et qui vont ranimer pour les lecteurs ces actions souterraines<sup>88</sup>. L'écrivain actuel peut donc choisir entre deux traditions d'écriture dialogique : d'une part la tradition analytique de Proust, d'autre part la tradition behavioriste qui ne fait qu'enregistrer des dialogues qui ressemblent aux vraies conversations<sup>89</sup>.

### Structure « problème-solution »

Protester et proposer, tel est le caractère double du manifeste. Il consiste à clamer que la démarche du passé est désormais désuète. Dans la mesure où elle est problématique, elle propose une solution pour la remplacer. Sarraute pose le débat en termes de *problème* – le fait que la forme romanesque classique ne peut plus contenir les changements et les découvertes des écrivains – et de *solution* – prendre le dialogue et l'adapter aux nouvelles découvertes. Le dialogue serait alors le lieu où la matière romanesque se crée, dans la rencontre entre

---

87. *Ibid.*, p. 84.

88. *Ibid.*, p. 99.

89. *Ibid.*, pp. 112-115.

les interlocuteurs <sup>90</sup> et dans l'échange des paroles <sup>91</sup>. Les paroles sont l'outil principal que possède l'écrivain <sup>92</sup>, derrière elles se cache la substance vivante que Sarraute cherche à exposer, une matière non-nommée. Ainsi, le dialogue remplace l'action du roman classique. Mais le problème consiste dans le fait qu'il ne peut plus se mouler sur les formes du dialogue telles que les pratiquent les œuvres du passé <sup>93</sup>. Dans la mesure où il constitue la suite des mouvements intérieurs, il se vide de ses anciens contenus pour en adopter de nouveaux. Sarraute arrache *ainsi le dialogue à son ancienne définition et la remplace par une autre* : de la sorte, le dialogue ne serait plus l'échange enregistré ou analysé par l'écrivain qui a tout moment prend les rênes en disant « dit-il, dit-elle », mais au contraire un phénomène derrière lequel se cache quelque chose.

En centrant ses efforts autour du dialogue, elle le situe à la frontière du passage entre l'âge classique et l'âge moderne, entre les anciens et les modernes. Les techniques qui convenaient dans le passé à des romanciers comme Mme de la Fayette ou Balzac ne sont plus de mise aujourd'hui <sup>94</sup>. L'échec des anciennes techniques du dialogue démontre que quelque chose est en train de changer dans le roman :

Tous ces recours à de trop apparents subterfuges, ces attitudes embarrassées, sont pour les partisans des modernes d'un grand réconfort. Il y voient des signes précurseurs, la preuve que quelque chose se défait, que s'infiltré indieusement dans l'esprit des tenants du roman traditionnel un doute sur le bien-fondé de leur héritage, qui fait d'eux [...] comme des classes privilégiées avant les révolutions, les agents des bouleversements futurs. <sup>95</sup>

Cependant la proposition de Sarraute n'est pas présentée comme une révolution tout court, dans la mesure où après avoir identifié le point de jonction entre l'ancienne et la nouvelle conception romanesque, elle ne propose pas d'abandonner le dialogue, mais suggère plutôt d'emprunter des formes à Proust et aux behavioristes en combinant ces deux tendances qui chacune en soi reste insuffisante. En effet, le problème des dialogues behavioristes est qu'à force d'imiter les échanges réels, ils perdent en originalité – et après tout, l'écrivain doit toujours intervenir. Ici l'économie du marché, qui exige que le

---

90. *Ibid.*, p. 100.

91. *Ibid.*, p. 102.

92. *Ibid.*, p. 104.

93. *Ibid.*, pp. 104-105.

94. *Ibid.*, p. 105.

95. *Ibid.*, pp. 107-108.

roman trouve son créneau, fait qu'il perd sur le terrain même qu'il s'est choisi : le théâtre fait mieux. Certes, se tourner vers la méthode analytique de Proust comporte certains avantages <sup>96</sup>, car il a été capable d'interpréter l'écart entre la conversation et la sous-conversation. Mais Proust s'est arrêté à l'analyse des traits humains déjà cartographiés, comme la jalousie. En se limitant aux qualités humaines connues, il n'a pas la liberté de faire la découverte de nouveaux sentiments. En présentant l'insuffisance des deux approches du dialogue, Sarraute prépare déjà le terrain pour la sienne, qui consiste en une technique inédite :

Le dialogue, qui ne serait pas autre chose *que l'aboutissement ou parfois une des phases de ces drames, se délivrerait alors tout naturellement des conventions et des contraintes que rendaient indispensables les méthodes du roman traditionnel* [...]

Il ne s'agit là, évidemment que de recherches possibles et d'espoirs. <sup>97</sup>

Le dialogue serait alors en même temps une technique empruntée au passé littéraire mais aussi, et grâce à la combinaison des découvertes antécédantes, un meilleur outil, libre des contraintes du passé, capable de saisir les mouvements internes de la conscience <sup>98</sup>. Il s'agit d'une solution qui n'est encore qu'un rêve, et qui n'est pas actuellement réalisable : une voie nouvelle qu'elle trace pour le roman *en se projetant dans l'avenir* :

Il est donc permis de *rêver* – sans se dissimuler tout ce qui sépare ce rêve de sa réalisation – d'une technique qui parviendrait à plonger le lecteur dans le flot de ces drames souterrains que Proust n'a eu le temps que de survoler et dont il n'a observé et reproduit que les grandes lignes immobiles : une technique qui donnerait au lecteur l'illusion de refaire lui-même ces actions avec une conscience plus lucide, avec plus d'ordre, de netteté et de force qu'il ne peut le faire dans la vie, sans qu'elles perdent cette part d'indétermination, cette opacité et ce mystère qu'ont toujours ses actions pour celui qui les vit. <sup>99</sup>

Le projet d'une nouvelle écriture, tel qu'il est présenté ici, reste encore à accomplir. Mais aussitôt qu'elle propose la solution future, elle se hâte de montrer qu'il ne s'agit que *d'une étape* sur le chemin du roman, et que ce dialogue deviendra lui aussi un jour une technique périmée <sup>100</sup>. Elle abonde par là dans le sens de ses précédents essais,

96. *Ibid.*, pp. 113-114.

97. *Ibid.*, pp. 116-117.

98. *Ibid.*

99. *Ibid.*, p. 116 ; *je souligne*.

100. *Ibid.*, p. 122.

qui cherchent à tracer une voie en se gardant toutefois d'imposer une solution permanente.

Pour conclure, le ton général de ce texte ressemble à celui des essais précédents : pourtant la nouveauté de l'essai consiste dans le fait que, pour la première fois, elle introduit le « comment », c'est-à-dire des techniques qui permettent de mettre à jour la matière psychologique nouvelle qui se trouve entre la conversation et la sous-conversation, derrière les mots. Cette matière peut être exposée par l'usage du dialogue ; non par les techniques et conventions littéraires classiques, tel le recours aux indications du narrateur (« il dit », « elle dit ») mais par l'alliance des compétences analytiques et descriptives issues des techniques des modernes (Proust et les behavioristes). Les aspects manifestaires de l'essai émergent dans la tension exposée entre le besoin de rompre avec le passé et en même temps de poursuivre les avancées littéraires instiguées par les prédécesseurs. Ils figurent aussi dans la façon dont Sarraute vide les concepts de leurs anciens contenus, en les redéfinissant au gré de ses enjeux propres. Enfin, le vœu exprimé d'aller au-delà des précurseurs modernes et la projection dans l'avenir (il est permis de rêver, il s'agit de recherches possibles et d'espoirs <sup>101</sup>) confirment à leur tour la visée manifestaire de l'essai.

### Ce que voient les oiseaux (1956)

L'essai qui clôt le recueil, « Ce que voient les oiseaux » fut rédigé à l'occasion de la mise ensemble des textes en 1956. Ce dernier chapitre porte un titre qui fait appel à la mythologie grecque. Une allusion à l'anecdote sur Zeuxis dans le texte <sup>102</sup> désigne la question de la représentation de la réalité comme le point d'ancrage de la discussion. La question qui se situe au centre de l'essai est de savoir comment le roman va se transformer d'un art inférieur en un art novateur. La réponse stipule qu'il faut abandonner les outils périmés et ne plus chercher à imiter la réalité, mais bien plutôt à analyser des « parcelles de réalité » dans une « recherche de la vérité » <sup>103</sup>.

101. *Ibid.*, pp. 116-117.

102. Allusion à l'anecdote sur Zeuxis, peintre grec du V<sup>e</sup> siècle av. J.-C., racontée par Pliny l'Ancien : « On raconte que [Zeuxis] avait présenté des raisins si heureusement reproduits que les oiseaux vinrent voler auprès d'eux sur la scène » (*Histoire naturelle*, XXXV, LXV-LXVI ; éd. Jean-Michel Croisille, Les Belles Lettres, 1985, p. 65 [cité dans Jean Yves Tadié (éd.), *Nathalie Sarraute. Œuvres Complètes*, 1996 pp. 2084-5])

103. *Ibid.*, pp. 139-140.

Plus radical que les autres, cet essai simule une révolution, marquant de la sorte une évolution dans la pensée de Sarraute. *Il ne s'agit plus pour elle de soutenir une thèse d'évolution, mais plutôt d'adopter une position de rupture.* Au début du texte, Sarraute parle d'une « époque révolue », faisant référence déjà aux temps des « modernes », c'est-à-dire aux écrivains du début du 20<sup>e</sup> siècle, et à la fin de l'essai, elle envisage une révolution menée par les masses et instiguée par leur insatisfaction quant au statut présent de la littérature. Contrairement aux essais précédents, où la discussion est menée à l'intérieur de la discipline littéraire et artistique, Sarraute crée ici un lien entre l'écriture du roman et la sphère publique. Ainsi, la révolution littéraire est assimilée à la révolution sociale qui va libérer le public des lecteurs. L'acteur principal de cet article n'est plus le lecteur unique mais le public entier, à qui Sarraute s'adresse implicitement, parfois à travers l'usage de « nous ». Cet usage de la première personne du pluriel crée entre Sarraute et son destinataire une complicité de destin : ensemble, ils sont responsables des erreurs commises dans le passé aussi bien que des changements qui se manifestent dans le roman.

L'objectif de l'essai est double : il s'agit d'une part de répondre à tous ceux qui condamnent les nouveaux écrivains qui tentent d'aller au-delà des conventions traditionnelles de l'écriture ; d'autre part, il importe de fournir une explication à la révolution littéraire-sociale qui est en train de prendre place et de tracer des chemins possibles pour le renouvellement du roman, dont le rôle consiste, comme nous l'avons mentionné, à brandir l'étendard de la révolution sociale.

### **Positionnement du problème-solution**

Le problème consiste à comprendre pourquoi il y a des ouvrages qui deviennent caducs, et la solution consiste à proposer une manière de le contourner en produisant des ouvrages qui peuvent survivre à leur époque. L'explication du problème réside dans l'adoption du principe de plaisir par les écrivains, qui cherchent dans leur écriture à mettre à l'aise le lecteur qui reconnaît dans les descriptions son univers familier. Pour ce faire, ils adoptent la convention de la description soi-disant « réaliste », en se situant dans la perspective du lecteur <sup>104</sup>. Les livres écrits de cette façon deviennent selon Sarraute des espèces de trompe-l'œil, car il ne sont même pas capables d'exposer la complexité

---

104. *Ibid.*, p. 131.

de leur époque et ne constituent qu'un simulacre de description de la réalité, une *apparence* <sup>105</sup>. C'est alors la fausseté des ouvrages qui les rendent provisoires et bientôt caducs.

La solution consiste à proposer de nouveaux critères pour l'appréciation d'une œuvre qui s'appuient non pas sur le principe de plaisir, mais sur le critère de *lisibilité*. Tandis que la mauvaise œuvre est faite de formes vides, de trompe-l'œil, mais crée chez le lecteur un sentiment de familiarité en le mettant à l'aise, la bonne œuvre, au contraire, est celle qu'on peut relire <sup>106</sup>. C'est la recherche de nouvelles modalités d'écriture qui l'empêche sans doute de vieillir.

Ainsi, en abandonnant les anciennes catégories d'appréciation fondées sur des oppositions telles ancien vs. nouveau, l'écrivain doué vs. l'écrivain médiocre, Sarraute opte pour une évaluation esthétique qui repose sur *le choix des modalités d'écriture*. La déstabilisation des catégories existantes permet à Sarraute d'inclure dans le jeu des nouveaux écrivains qui ne se plient pas aux conventions classiques, ceux autrefois accusés de formalisme <sup>107</sup>, mais qui ont compris que la répétition des anciennes techniques d'écriture revient en fin de compte au trompe-l'œil, à « une plate et inerte copie » <sup>108</sup>. En redistribuant alors les anciennes catégories de « réalistes » et de « formalistes », Sarraute réintègre au panthéon littéraire les écrivains qui y ont été refusés à cause de leur soi-disant « formalisme » et qui pour elle sont les vrais novateurs. Désormais, les *formalistes* sont ceux qui ne s'intéressent pas à la réalité mais aux formes inventées par les autres dans le passé <sup>109</sup>, tandis que *réalistes* seraient non pas les écrivains qui imitent la réalité, mais ceux *au contraire* qui réussissent à l'observer et à la décrire *sans avoir recours aux idées convenues*, ceux qui essaient de saisir « une parcelle de réalité ». Ceux-ci comprennent que les outils qui ont servi à leurs prédécesseurs ne conviennent plus à leur réalité et à leur projet, et ils essaient donc d'en inventer d'autres <sup>110</sup>.

105. *Ibid.*, pp. 132-133.

106. *Ibid.*, p. 136.

107. « En vain quelques esprits sophistiqués, quelques inadaptés montrent-ils une certaine réticence. C'est le manque d'art, disent-ils, de façon aussi vague que prétentieuse, qui les gêne. Ou peut être la faiblesse du style. On les rabroue aussitôt ; ils s'attirent la désapprobation générale, ils suscitent autour d'eux la méfiance et l'hostilité. Ils se font traiter de partisans de l'art pour l'art, accuser de formalisme. [...] » (*Ibid.*, pp. 128-129).

108. *Ibid.*, p. 129.

109. « C'est la simplicité élégante de la forme classique qu'avant tout ils s'efforcent d'atteindre, quand bien même cette forme qu'ils fabriquent ne serait plus aujourd'hui qu'une mince coquille vide qui craquera à la plus légère pression. » (*Ibid.* pp. 141-142).

110. *Ibid.*, p. 137.

Enfin, comme il est souvent convenu dans les écrits manifestaires, Sarraute impose une solution qui lui semble logique dès lors qu'on désire permettre à la littérature de progresser. Ainsi, si le rôle octroyé à la littérature est à la fois épistémologique et sociologique (épistémologique, puisqu'elle doit fournir aux lecteurs une connaissance plus approfondie, au-delà de ce qu'il savent déjà ; sociologique, puisqu'elle doit servir à la révolution), il faut encourager et promouvoir les individus dont les œuvres travaillent à se libérer des formes convenues, pour qu'ils servent de levier à la libération de l'homme : car la découverte d'une nouvelle parcelle de réalité (projet épistémique du roman nouveau), peut servir à la victoire des idées révolutionnaires (projet sociologique).

### **L'usage de « nous » et l'appel à la révolution**

Or la révolution proposée pour la littérature ne peut se contenter qu'en un premier temps d'individus qui font office d'avant-garde, car pour qu'une véritable révolution advienne, il faut mobiliser les masses. À cet effet, le ton impersonnel qui domine les essais précédents cède graduellement la place à une proximité croissante avec le lecteur, qui devient complice de l'écrivain sur le chemin de la découverte. L'usage de « nous » (écrivain et lecteur) redistribue les camps : au lieu de « nous », qui menons une révolution, d'une part, et de « vous », d'autre part, Sarraute range le lecteur de son côté : « nous » contre « ils », c'est-à-dire contre tous ceux qui perpétuent l'usage des anciennes techniques périmées et qui s'étonnent devant l'imitation du réel. Sarraute parle donc au lecteur non pas en pédagogue, mais en partenaire, établissant avec lui un dialogue indirect en le faisant participer à ses côtés au processus de découverte. Nous sommes tous dans la même barque, explique-t-elle, car nous sommes tous habitués à aller trop vite, à nous en tenir aux apparences. Nous avons tous ressentis un soulagement lorsque le « for intérieur » découvert par Joyce et les modernes s'est avéré vide<sup>111</sup>. Nous sommes tentés le plus facilement lorsque la lecture nous procure des plaisirs externes. Nous nous hâtons de nous identifier avec des formes vidées de tout contenu. Le roman remplace pour nous la réalité, dans la mesure où l'œuvre devient plus forte qu'elle, car elle nous permet de nous sentir chez nous :

---

111. *Ibid.*, pp. 134-135.



Alors *notre* suggestibilité, notre malléabilité déjà si grandes deviennent vraiment étonnantes : dans l'impatience où *nous* sommes d'éprouver ces jouissances qui nous sont si généreusement offertes dans ces livres, nous cherchons à nous reconnaître dans les images les plus grossières, nous nous faisons inconsistants à souhait pour pouvoir nous couler aisément dans les moules tout préparés qu'on nous tend ; nous devenons à nos propres yeux si exangues et si vides que, si étriquées que soient ces formes, il nous semble qu'elles nous contiennent tout entiers. <sup>112</sup>

En rangeant le lecteur de son côté, Sarraute prépare déjà les soldats de la révolution littéraire qui devient de la sorte une révolution sociale.

En effet, dans les derniers passages de cet essai, Sarraute penche vers la thèse de la révolution qui prédomine souvent dans les écrits manifestaires, en constatant que ce ne sont plus les individus mais les masses qui commencent à se montrer insatisfaites des ouvrages fondés sur « les vieux procédés d'un formalisme sclérosé » <sup>113</sup>. Évoquant la participation massive à la révolution littéraire, Sarraute souligne son importance, et le fait qu'il s'agit d'un véritable mouvement et non pas de tentatives sporadiques d'individus isolés. Le recueil s'achève alors sur le point où le projet individuel de Sarraute évoqué lors de la préface (et qui consistait en une tentative de s'expliquer pourquoi les formes littéraires convenues ne lui suffisaient plus), se voit transformé en *projet à portée générale*, propre à tout véritable mouvement littéraire. La conclusion du dernier essai correspond dès lors à la promesse de la préface du recueil, qui propose de voir dans « les idées exprimées dans ces articles [...] certaines bases essentielles de ce qu'on nomme aujourd'hui le 'Nouveau Roman' » <sup>114</sup>.

### **Conclusion à L'Ère du soupçon**

On a vu comment, recueillis dans un même ensemble, les essais de *L'Ère du Soupçon* font figure d'écrits manifestaires malgré leur visée initiale qui fait d'eux des tentatives d'auto-explication. Cependant, examiné de près, chacun des textes possède en soi quelques caractéristiques manifestaires : ils *définissent* (« la matière psychologique nouvelle », les formalistes vs. les réalistes, etc.) ; ils se placent *dans la tension* entre ancien et nouveau, entre tradition et nouveauté, entre

---

112. *Ibid.*, p. 135 ; *je souligne*.

113. *Ibid.*, p. 150.

114. *Ibid.*, p. 12.

évolution et révolution, en énumérant les précurseurs. En même temps, ils essayent de rompre avec eux ; ils *généralisent* (par l'emploi de « on ») et enfin, ils *polémiquent* avec les thèses adverses.

Ensemble, les essais produisent un effet de palimpseste au sein duquel se déploie un même thème : le rejet des méthodes romanesques conventionnelles au gré d'une nouvelle technique romanesque. La lecture progressive des essais révèle un effet de *crescendo*. Il s'agit d'une progression du plus petit au plus grand : du personnel au général, des individus aux masses, de l'évolution progressive à la révolution signalée par une rupture avec le passé. Ainsi, les essais qui dénoncent au départ le paradigme romanesque existant et par la suite suggèrent de le remplacer, se terminent sur un appel à une révolution dans le roman qui serait susceptible d'avoir des conséquences sociales.

Enfin, du point de vue de la réception, les essais sont devenus un ensemble cohérent et indissoluble. Une preuve en est que, classés sous la rubrique « critique » de l'édition de la Pléiade des *Œuvres Complètes* de Sarraute, ils y figurent *ensemble*, avec l'introduction de 1964, sous le titre du recueil *L'Ère du soupçon*. Ce qui n'est pas d'ailleurs le cas d'un autre recueil de Sarraute, *Flaubert le précurseur* et *Paul Valéry et l'enfant d'éléphant* (1986), qui n'a pas été repris en tant que tel : ses essais sont donnés dans leur ordre de parution (respectivement – « Paul Valéry » de 1947 et « Flaubert le précurseur » de 1965). C'est-à-dire que *L'Ère du Soupçon* s'est soudé en une unité complète qui ne saurait être fragmentée et est considéré par le public comme un tout dont les essais ne peuvent être lus l'un sans l'autre.

Il importe, dans la deuxième partie de cette étude, de voir en quoi *L'Ère du soupçon* sert de base à *Pour un nouveau roman* et en quoi il contient les germes d'une pensée qui sera mise à profit dans le deuxième recueil.

## POUR UN NOUVEAU ROMAN (1963)

*P*our un nouveau roman d'Alain Robbe-Grillet fut publié en 1963, donc quelques années après la parution de *L'Ère du Soupçon* (1956). Poursuivant le projet de paver une nouvelle voie pour le roman tel qu'il a été impulsé par Sarraute, cet effort correspondait à l'époque à une tendance générale marquée par d'abondantes tentatives, de la part des écrivains, pour renouveler le domaine des Belles-Lettres à travers l'écriture romanesque aussi bien que par le biais d'écrits théoriques consacrés à l'art du roman. Aussi constitue-t-il le résultat d'un dialogue mené avec la critique littéraire contemporaine autour de nouvelles techniques romanesques introduites par le Nouveau Roman et du droit à la critique d'écrivain, polémique qui se poursuit dans les journaux et dans les revues entre 1955 et 1963, moment de la parution du recueil. La constitution du recueil reflète ces tendances en les réinscrivant dans son projet.

*Pour un nouveau roman* poursuit clairement un dialogue intensif avec *L'Ère du soupçon* du point de vue des thèmes qu'il traite<sup>1</sup> aussi bien que par le recours à l'autorité de Sarraute. Traitant des conventions romanesques remises en cause par celle-ci – *grosso modo* le personnage, l'intrigue et la mimésis – Robbe-Grillet continue dans ses essais à combattre les clichés de l'écriture tels qu'ils se sont mis en place depuis le 19<sup>e</sup> siècle avec le roman balzacien. Les essais du recueil sont donc imprégnés du discours sarrautien et reflètent le rapport direct qu'ils entretiennent avec *L'Ère du soupçon*, quoique Robbe-Grillet ne signale pas toujours explicitement sa dette envers Sarraute. En effet, l'appel à l'autorité de son aînée, qui s'avère presque naturel en raison de la réticence qu'ils éprouvent tous deux à l'égard du roman classique (même s'ils divergent sur les solutions) est souvent masqué dans la version finale, pour des raisons stratégiques liées à la visée manifestaire du recueil. C'est pour cette raison sans doute que le second des deux comptes rendus publiés par Robbe-Grillet au cours

---

1. Le rapport entre les deux recueils est signalé d'ailleurs par les critiques de l'époque. Par exemple, Picon explique que les essais de Robbe-Grillet réagissent aux mêmes problèmes (et partiellement, sous forme de réponse directe à l'essai de Nathalie Sarraute), tous deux contenant « le désir de penser et celui de produire une forme romanesque qui permette au roman de sortir de cette phase de conventions et d'indécision où il est, en effet, 'un art mineur' » (Gaëtan Picon, « Le roman et son avenir », *Mercur de France*, nov. 1956, p. 499).

d'une même année (1956) sur *L'Ère du Soupçon*<sup>2</sup> sera exclu de *Pour un nouveau roman*.

Quoiqu'avançant la même idée de rupture par rapport à la tradition littéraire, les deux essayistes ne partagent pas les mêmes enjeux politiques et rhétoriques. Pour Sarraute, rappelons-le, les essais de *L'Ère du soupçon* sont *prima facie* des tentatives de délibération personnelle sur les difficultés rencontrées par l'écrivain lorsqu'il tente d'écrire selon les normes convenues. Elles sont présentées à des interlocuteurs professionnels, à savoir les lecteurs de revues savantes. Chez l'auteur de *Pour un nouveau roman*, il s'agit au départ d'introduire, dans un langage simple et prenant, les lecteurs amateurs de la presse quotidienne aux dernières avancées en matière de roman, toute en polémiquant avec les critiques qui attaquent ses romans et ses considérations critiques. Puis, dans des formules plus soutenues propres aux essais de revue mais préservant toutefois l'aspect belliqueux des articles, Robbe-Grillet débat ouvertement avec les critiques qui l'ont remis en cause aux différents stades de la publication de ses réflexions théoriques.

En effet, *Pour un nouveau roman* reflète le dialogue qui s'instaure entre Robbe-Grillet et les critiques qui provoquent ses interventions théoriques : source d'idées créatrices mais aussi de malentendus, les critiques nourrissent la pensée de l'écrivain<sup>3</sup>. Les écrits de Barthes, par exemple, sont pour lui plus qu'une source d'inspiration. Leur critique des romans de Robbe-Grillet sert d'infrastructure aux écrits théoriques de l'écrivain, qui va jusqu'à calquer son vocabulaire sur celui qu'emploie Barthes à propos de son écriture romanesque. L'un des

2. Le premier (« Une Voie pour le roman futur ») paraît dans la *Nouvelle Revue Française* au mois de juillet 1956, le deuxième (« Le réalisme, la psychologie et l'avenir du roman ») est publié dans la revue *Critique* en septembre de la même année.

3. Dans un débat, et face à l'opposition d'un autre écrivain, Robbe-Grillet signale sa dette envers la critique :

Robbe-Grillet : [...] *C'est le plus souvent de nos rapports avec la critique que naissent de tels malentendus.* D'ailleurs, Michel Butor a parlé de la situation du roman à l'intérieur d'un monde déterminé. Eh bien ! *la première situation du roman, lorsqu'il paraît, est une situation dans un monde de critiques. Le romancier écrit des livres ; les critiques lui répondent, et il leur répond à son tour avec le même vocabulaire.* [...]

Pierre Gascar : Je ne vois aucun rapport entre la critique et le roman. Ce n'est pas la critique qui détermine le roman, et ce n'est pas elle qui crée la situation littéraire.

Robbe-Grillet : *Mais si, il peut y avoir un dialogue entre romanciers et critiques. Il est même quelquefois très profitable.* [...] (Anne Villelaur, « Le nouveau roman est en train de réfléchir sur lui-même », *Les Lettres françaises*, n° 764, 12-18.03.1959, p. 4 ; *je souligne*).

quatre essais publiés par Barthes sur les romans de Robbe-Grillet <sup>4</sup>, « Littérature objective » (1954), servira même de fondement à l'essai « Une voie pour le roman futur » (1956) du point de vue conceptuel aussi bien que verbal, car Robbe-Grillet y fait un usage fréquent de la terminologie barthésienne afin d'avancer ses propres thèses. D'autres critiques qui se montrent négatifs par rapport à son projet, comme François Mauriac et André Rousseaux, par exemple, se voient accorder une place d'honneur dans le recueil. Certains, comme Jean-René Huguenin, n'y figurent qu'implicitement, fournissant toutefois à Robbe-Grillet un cadre polémique dans lequel il peut avancer ses thèses en réagissant à leurs remarques, et parfois même en les inventant, quand elles ne sont pas exprimées en toutes lettres.

Enfin, la constitution de la version finale de *Pour un nouveau roman* porte les traces des supports initiaux du texte (les journaux puis les revues) ainsi que de ses sources d'inspiration (*L'Ère du soupçon* et les critiques). Aussi reproduit-elle les différentes considérations qui étaient à la base du travail de mise ensemble et qui se reflètent dans la réception du recueil, considéré comme un manifeste. C'est pourquoi la tâche du présent chapitre consiste à entreprendre un travail de génétique en remontant aux sources textuelles du recueil – polémiques ou autres – afin de montrer comment les essais qui y sont réunis se sont soudés pour acquérir le statut de manifeste du Nouveau Roman. Outre l'étude de la version finale d'essais choisis du volume, ce travail offre une analyse des *procédés de ré-écriture* qui transforment les textes d'origine publiés dans la presse écrite et dans les revues savantes, en versions finales telles qu'elles figurent dans le recueil.

### **Remonter aux sources de *Pour un nouveau roman***

Les études du genre « manifeste » soulignent le fait que plusieurs manifestes ont à leur origine des articles de presse ou de revues. Ceci correspond à l'observation de Corpet <sup>5</sup> selon laquelle les revues jouent un rôle en ce qui concerne les discours fondateurs. Fourier signale le

4. Il s'agit des articles « Littérature Objective » et « Littérature littérale » publiés dans la revue *Critique* respectivement en 1954 et 1955, et qui sont des comptes rendus des romans de Robbe-Grillet, *Les gommes* et *Le voyeur*; ainsi que deux autres articles : « Il n'y a pas d'école Robbe-Grillet » (*Arguments* 1958) et « Le point sur Robbe-Grillet ? » (1962, qui sert aussi de préface à Bruce Morrissette, *Les romans de Robbe-Grillet*, Paris, Minuit, 1963).

5. Olivier Corpet, « Revues littéraires », *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, Paris, Albin Michel, 1997, pp. 600-609.

fait qu'un « manifeste ne remplit pleinement son rôle que lorsqu'il paraît dans un périodique sous la forme ramassée d'un article [...] »<sup>6</sup>, et Burger insiste sur l'importance du rôle joué par la presse dans la dispersion du mot et des idées des avant-gardistes, et explique que les journaux encouragent les gens à écrire des manifestes<sup>7</sup>. C'est le cas des essais de *Pour un nouveau roman*, car ce recueil est en effet composé d'essais dont une partie étaient à l'origine des articles de presse, parus dans les quotidiens et les hebdomadaires – *L'Express*, le *Nouvel Observateur*, et dans *Le Figaro littéraire*<sup>8</sup>, puis dans les revues littéraires – surtout dans *Critique* et *La Nouvelle Revue Française* mais aussi dans *Tel Quel*, *Revue de Paris* et *Revue de l'Institut de sociologie de Bruxelles*<sup>9</sup>, à titre d'articles polémiques ou de comptes rendus littéraires.

Comme les essais qui composent le recueil sont le résultat d'un travail de « couper-coller », de réarrangement et de mise ensemble des articles mentionnés, il importe, afin d'étudier le recueil dans sa constitution finale et manifestaire, de prendre tout d'abord connaissance des supports initiaux et de leurs caractéristiques génériques.

### *La chronique – un commentaire personnel et critique*

Au début était la chronique... Robbe-Grillet publie dans les années de lancement du Nouveau Roman, des chroniques dans *L'Express* et

6. Vincent Fourier, « Manifeste », *La Grande encyclopédie Larousse*, tome 12, 1974, p. 7570.

7. Marcel Burger, *L'enjeu identitaire : pour une pragmatique psychosociale ; Une analyse du Manifeste du Surréalisme (1924) d'André Breton*. Thèse de Doctorat, sous la direction de M. Prof. Eddy Roulet, Université de Genève, déc. 1996, p. 107.

8. Robbe-Grillet, « Le monument d'Elsa Triolet : le réalisme socialiste et le renouveau artistique », *Lettres Françaises*, 8-14 mai 1958, pp. 1-7 ; « Le nouveau roman remonte à Kafka », *Le Figaro littéraire*, samedi, 15 sept. 1962, p. 1 ; « Comment mesurer l'inventeur des mesures ? » *L'Express*, n° 627, 20 juin 1963, pp. 44-45 ; « La littérature poursuivie par la politique », *L'Express*, 19 septembre 1963, pp. 33-34 ; « Monsieur Personne répond », *Le Figaro littéraire* 5-11 déc. 1963, p. 1,26.

9. Robbe-Grillet, « Joë Bousquet le rêveur », *Critique*, n° 77, oct. 1953, pp. 819-829 ; « Un roman qui s'invente lui-même », *Critique* n° 80, janvier 1954, pp. 82-85 ; « La conscience malade de zeno », *La Nouvelle revue française*, n° 19, juillet 1954, pp. 138-141 ; « Une voie pour le roman futur », *La Nouvelle revue française*, juillet 1956, n° 43, pp. 77-84 ; « Nature, Humanisme, Tragédie », *La Nouvelle revue française*, oct. 1958, n° 70, pp. 580-603 ; « Nouveau roman Homme nouveau », *Revue de Paris*, n° 45, sept. 1961, pp. 115-121 ; « Samuel Beckett ou la présence sur la scène », *Critique*, n° 69, févr. 1963, pp. 108-114 ; « La littérature aujourd'hui, VI », *Tel Quel*, 14, été 1963 ; « Nouveau roman et réalité », *Revue de l'Institut de sociologie de Bruxelles*, XXXVI, 1963, pp. 431-467 « Énigmes et transparences chez Raymond Roussel », *Critique*, n° 199, déc. 1963, pp. 1027-1033.

dans *France Observateur*, tous deux hebdomadaires <sup>10</sup> à diffusion nationale, s'adressant à un public non spécialisé et servant en quelque sorte de banc d'essai et de laboratoire d'idées nouvelles <sup>11</sup>. Il publie également dans *Le Figaro littéraire*. Se servant de la chronique, forme privilégiée d'expression d'opinion et de goûts personnels <sup>12</sup>, il publie des commentaires littéraires à intervalles réguliers, où dans un style rhétorique (c'est-à-dire ironique), typique de la chronique <sup>13</sup>, il tente de persuader ses lecteurs du bien-fondé des principes qui sous-tendent le roman nouveau qui est en train de se mettre en place, tout en se livrant à une critique acerbe des formes romanesques reconnues.

La publication dans les journaux et dans les chroniques fournit à Robbe-Grillet un espace où il devient célèbre et apparaît rapidement comme une source d'autorité sur tout ce qui concerne le Nouveau Roman. Écrivain renommé mais controversé, il continue à entretenir cette image et à s'exprimer en tant que porte-parole du Nouveau Roman dans les revues littéraires.

### **Première série : L'Express**

La première série est la chronique de Robbe-Grillet publiée dans *L'Express*, entre 1955 et le début de 1956 <sup>14</sup>. La série voit le jour suite à une controverse autour du roman *Le Voyeur* de Robbe-Grillet et une polémique autour du Nouveau Roman <sup>15</sup>. Publiée dans la section « Une page de Lettres », sous la rubrique « Littérature d'aujourd'hui », cette série aborde la question du roman moderne en l'opposant au

10. *L'express* devient quotidien d'octobre 1955 à mars 1956 (Michel Jamet, *La Presse périodique en France*, Paris, Armand Colin, 1983, pp. 68-69.

11. *Ibid.*, pp. 10-11.

12. Michel Voirol, *Guide de la rédaction*, Paris, CFPJ, P.U.F. (5<sup>e</sup> éd.), 1995, pp. 61-65.

13. Ernst Ulrich Grosse, « Évolution et typologie des genres journalistiques : essai d'une vue d'ensemble », *Semen 13*, 2001, p. 20.

14. Alain Robbe-Grillet, dans *L'Express* :

- « Réalisme et révolution », janv. 3, 1955, p. 15.
- « Il écrit comme Stendhal », 25 oct. 1955, p. 8.
- « Pourquoi la mort du roman ? », 8 nov. 1955, p. 8.
- « L'écrivain lui aussi doit être intelligent », 22 nov. 1955, p. 10.
- « Les français lisent trop », *L'Express*, 6 déc. 1955, p. 11.
- « Littérature engagée, littérature réactionnaire », 20 déc. 1955, p. 11.
- « Pour un réalisme de la présence », 17 janv. 1956.
- « Kafka discrédité par ses descendants », 31 janv. 1956, p. 11.
- « Le réalisme socialiste est bourgeois », 21 févr. 1956, p. 11.

15. Bruce Morrisette, *Alain Robbe-Grillet*, New York/London, Columbia University Press, 1965.

roman traditionnel. Le ton est d'une part provocateur, cherchant à faire de la publicité aux idées naissantes ; d'autre part, il se veut scientifique, avançant dans les articles une série d'arguments quasi-logiques<sup>16</sup>. La problématique est abordée en plusieurs étapes, la première étant le statut du réalisme. Robbe-Grillet se sert de cette notion pour distinguer entre le roman traditionnel, psychologique, issu du naturalisme de Zola, et une nouvelle tendance qu'il appelle *le nouveau réalisme*, et qu'il définit comme manifestant une prédilection pour la description « externe » des objets :

Le naturalisme avait instauré un réalisme de la signification, signification sentimentale, sociale, fonctionnelle. Et peu à peu tout a disparu derrière une accumulation de mécanismes psychologiques supposés, de mobiles familiaux, de fonctionnements sociaux plus ou moins simplistes. La révolution dont il s'agit maintenant est de taille : il ne faut rien moins que débarrasser le monde de cette croûte. Ce sera la première victoire du nouveau réalisme.<sup>17</sup>

Mais c'est uniquement avec le deuxième article, intitulé « Il écrit comme Stendhal »<sup>18</sup>, que commence véritablement la chronique. Avec un décalage de quelques mois (de janvier à octobre de la même année), Robbe-Grillet publie un deuxième article dans la même rubrique, portant cette fois sur « la situation de la littérature contemporaine », comme le suggère d'ailleurs le sous-titre du journal. La série est annoncée par une note du journal sur la personnalité de Robbe-Grillet, présenté comme un « jeune romancier de 33 ans », « l'un des rares auteurs de sa génération qui provoquent autour de leur œuvre un véritable mouvement d'opinion »<sup>19</sup>, et dont les idées soulèvent des polémiques : « Son second roman, *Le Voyeur*, a obtenu cette année le prix des Critiques, suscitant des discussions passionnées »<sup>20</sup>. Publié à l'occasion de la rentrée littéraire, époque où l'on annonce les nouveautés sur la scène littéraire, cet article fournit à l'écrivain l'occasion de présenter les innovations qu'il prône. Sous prétexte de débattre de la valeur du roman, notamment qu'est-ce un « bon » et un « mauvais »

16. Wolf, qui fait l'Histoire du Nouveau Roman, reconnaît la technocratie scientifique de Robbe-Grillet : « En fait Robbe-Grillet a surtout la faveur [...] de francs-tireurs comme *l'Express*, qui cultivent l'impertinence et la provocation à des fins publicitaires, et se reconnaissent dans l'univers et le style de la technocratie scientifique. » (Nelly Wolf, *Une littérature sans histoire. Essai sur le Nouveau Roman*, Genève, Droz, 1995, p. 27).

17. Alain Robbe-Grillet, « Réalisme et révolution », *L'Express*, janv. 3, 1955a, p. 15.

18. Alain Robbe-Grillet, « Il écrit comme Stendhal », *L'Express*, 25 oct. 1955b, p. 8.

19. *Ibid.*

20. *Ibid.*



roman, il confronte les normes traditionnelles de l'écriture romanesque avec les idées nouvelles qui commencent alors à circuler. Au lieu d'« écrire comme Stendhal », c'est-à-dire d'imiter les normes du passé, il faut que l'écrivain « porte sa date », c'est-à-dire qu'il reflète son époque.

Dans « Pourquoi la mort du roman ? », Robbe-Grillet critique la tendance contemporaine qui l'acharne à clamer la mort du roman <sup>21</sup>. Il s'agit d'une idée reçue qui traverse les barrières des idéologies littéraires, et se retrouve chez les traditionalistes aussi bien que chez les avant-gardistes qui croient en l'impossibilité de la survie ou de la continuation de la fiction romanesque. En anti-thèse, Robbe-Grillet propose la possibilité d'une évolution du roman qui passerait par un nouveau réalisme :

Désormais, au contraire, c'est le roman lui-même qui se pense, se met en cause et se juge : non pas par l'intermédiaire de ses personnages se livrant à d'oiseux commentaires : mais par une réflexion constante, au niveau du récit, gestes, objets, ou situation. <sup>22</sup>

Intitulé « L'écrivain lui aussi doit être intelligent », le quatrième article de la série annonce une polémique sur le statut de l'écrivain <sup>23</sup>. Sur un ton ironique et provocateur, Robbe-Grillet dénonce le mythe du génie inconscient. Il voit dans ce refus « la première tâche du nouveau réalisme », qu'il a annoncée lors de l'article précédent. En anti-thèse, il propose de voir dans l'écrivain un être qui écrit en pleine conscience de son maniement du langage.

Après avoir défini le projet du Nouveau Roman, Robbe-Grillet procède à la définition de son auditoire. Dans le cinquième article de la série, intitulé « Les Français lisent trop », il invente un public encore virtuel pour le Nouveau Roman <sup>24</sup>. À l'instar des articles précédents de la série, il se projette dans l'avenir :

S'il n'y avait pas tant de gens qui lisent, et qui créent ainsi une idée de ce qu'est la littérature, il serait plus facile de montrer à tous ce qu'elle *sera*, sans doute, un jour. <sup>25</sup>

21. Alain Robbe-Grillet, « Pourquoi la mort du roman ? », *L'Express*, 8 nov. 1955, p. 8.

22. *Ibid.*

23. Alain Robbe-Grillet, « L'écrivain lui aussi doit être intelligent », *L'Express*, 22 nov. 1955, p. 10.

24. Alain Robbe-Grillet « Les français lisent trop », *L'Express*, 6 déc. 1955, p. 11.

25. *Ibid.*

Dans « Littérature engagée, littérature réactionnaire » Robbe-Grillet prend la contre-partie de l'écriture engagée <sup>26</sup>. La critique n'est pas ici d'ordre diachronique, comme c'était le cas des articles précédents, mais synchronique. Il ne s'agit plus d'opposer le roman traditionnel au roman moderne, mais de confronter des tendances contemporaines rivales : celle représentée par Sartre, qui voit dans l'écriture romanesque un outil révolutionnaire qui doit refléter une idéologie, et celle, concurrente, représentée par Robbe-Grillet, qui consiste à voir dans l'écriture romanesque sa propre fin.

Le passage suivant, préfaçant l'article « Kafka discrédité par ses descendants », introduit *a posteriori* la logique de la série :

Après avoir analysé la situation de la littérature contemporaine, Alain Robbe-Grillet a plaidé pour une renaissance du réalisme dépassant celui du XIX<sup>e</sup> siècle. Dans l'étude qu'on lira il montre l'échec des successeurs de Kafka, avant d'examiner dans son prochain et avant-dernier article la théorie du réalisme socialiste. <sup>27</sup>

Cette logique est fondée sur la tentative d'ouvrir la voie au roman contemporain à l'aide de quatre démarches qui consistent à décrire la situation de la littérature contemporaine, proposer une redéfinition du concept de réalisme, le « nouveau réalisme », déclarer l'échec des autres tentatives littéraires et enfin tracer une nouvelle voie à la littérature. Ayant exposé la logique du Nouveau Roman, puis inventé son public, Robbe-Grillet passe aux « fondements », c'est-à-dire à l'énumération de ses précurseurs, parmi lesquels figure Kafka. Contredisant l'opinion courante qui consiste à voir en celui-ci un écrivain dont les romans expriment une certaine métaphysique, Robbe-Grillet le perçoit comme un écrivain réaliste dans le nouveau sens qu'il attribue à ce terme, à savoir un écrivain qui décrit les choses car elles *sont*, sans au-delà.

L'argument du dernier article de la série, « Le réalisme socialiste est bourgeois », consiste à proclamer que le réalisme socialiste correspond à l'idéologie des romans bourgeois du 19<sup>e</sup> siècle, et qu'il rejette les tentatives de recherche du roman contemporain au même titre que celles des traditionalistes bourgeois <sup>28</sup>. La série se clôt alors par un

---

26. Alain Robbe-Grillet, « Littérature engagée, littérature réactionnaire », *L'Express*, 20 déc. 1955, p. 11.

27. Alain Robbe-Grillet, « Kafka discrédité par ses descendants », *L'Express*, 31 janv. 1956, p. 11.

28. Alain Robbe-Grillet, « Le réalisme socialiste est bourgeois », *L'Express*, 21 févr. 1956, p. 11.

article qui poursuit l'attaque contre des tendances rivales lancée dans « Littérature engagée, littérature réactionnaire » (p. 11).

Pour conclure donc, dans la série de *L'Express* Robbe-Grillet se confronte non seulement aux normes d'écriture du roman dit traditionnel, mais également aux diverses voies qu'emprunte le roman moderne : l'engagement idéologique (« le réalisme socialiste »), aussi bien que le psychologisme issu du roman naturaliste de Zola. Il propose en échange un « nouveau réalisme », qui consiste à voir dans le processus de l'écriture – c'est-à-dire dans la conscience du langage et la recherche dans l'écriture – l'engagement principal, le seul engagement peut-être de l'écrivain. Le concept de « nouveau réalisme », encore embryonnaire ici, sera développé au cours des essais publiés dans les revues.

### **Deuxième série : France Observateur**

Une deuxième série de presse s'annonce en 1957 dans l'hebdomadaire *France Observateur*, sous la rubrique « La vie des lettres, Littérature d'aujourd'hui »<sup>29</sup>.

Le premier article, « Écrire pour son temps », se présente comme une réaction à la critique formulée contre les articles parus dans *L'Express* et dans la *Nouvelle Revue Française*<sup>30</sup>. Du point de vue thématique, il est un « reader's digest » des idées exprimées par Sarraute dans *L'Ère du Soupçon* et qui figureront par la suite dans *Pour un nouveau roman*. Dans cet article, Robbe-Grillet polémique avec ses critiques. Les principales attaques relevées ici concernent le fait que Robbe-Grillet voudrait imposer une certaine manière d'écrire qui est fausse et, en un deuxième temps, le fait que les écrivains n'ont pas droit à la théorie (il ne doivent pas avoir d'idées sur le roman). Dans un langage simple, destiné à un public amateur, Robbe-Grillet répond aux attaques, et explique que le roman doit évoluer avec son temps, en abandonnant les formes désuètes. Par sa thématique, il est comparable

---

29. Alain Robbe-Grillet, dans *France Observateur* :

- « Écrire pour son temps », n° 387, 10 oct. 1957, p. 17.
- « Il n'y a pas «d'avant-garde », n° 388, 17 oct. 1957, p. 19.
- « La mort du personnage », n° 389, 24 oct. 1957, p. 20.
- « Un joli talent de conteur... » n° 390, 31 oct. 1957, p. 19.
- « La forme et le contenu », n° 392, 14 nov. 1957, p. 19.

30. Alain Robbe-Grillet, « Écrire pour son temps », *France Observateur* n° 387, 10 oct. 1957, p. 17.

au premier article de *Pour un nouveau roman*, intitulé « À quoi servent les théories », car dans les deux cas, il s'agit d'un écrit qui fait office d'introduction. Par ailleurs, il s'agit dans les deux cas de soulever des questions similaires : celle du rapport entre les critiques et les écrivains, et celle du droit du créateur à la théorie. On voit ici comme là, comment la réflexion théorique de Robbe-Grillet se construit dans un dialogue constant avec la critique.

Le deuxième article de cette série, « Il n'y a pas "d'avant-garde" » annonce le programme de la chronique. L'auteur du *Voyeur* (Robbe-Grillet) « examinera successivement ce que signifient les mots "personnage", "forme et contenu", "style classique", etc. L'ensemble constituera un catalogue des idées en cours sur l'art romanesque – les idées reçues, voulons-nous dire »<sup>31</sup>. Dans le cadre de cet article, Robbe-Grillet relativise les paradigmes littéraires : la critique traditionnelle n'est *qu'une perspective parmi d'autres* pour juger la littérature. Par exemple, elle utilise le terme « avant-garde » de façon péjorative, pour désigner tout écrivain qui n'obéit pas aux conventions de l'écriture romanesque. Or, il n'y a pas selon Robbe-Grillet « une avant-garde », mais des écrivains qui écrivent *avec* leur temps, et des écrivains qui refusent d'écrire avec leur temps, et qui selon lui sont des « arrière-garde ».

Deux fils conducteurs lient le premier essai de la série au second. Le premier lien est pragmatique : il s'agit d'un positionnement de Robbe-Grillet *contre* la critique. Le deuxième lien est thématique : il s'agit de discuter de l'évolution du roman.

Le troisième et le quatrième essai de la série reprennent et élaborent le thème de l'évolution proposé par les deux premiers articles. Intitulé « La mort du personnage », le premier essai répète, dans une langue simple destinée aux amateurs, l'idée avancée par Sarraute dans *L'Ère du Soupçon* selon laquelle le personnage n'est plus qu'une momie<sup>32</sup>. Si le roman parvient à se remettre de la perte du héros, note Robbe-Grillet, une nouvelle voie s'ouvre pour lui « où il pourra retrouver sa place d'art majeur ». Le quatrième essai de la série, « Un joli talent de conteur... », s'attaque à la convention de l'anecdote, c'est-à-dire au jugement de valeur porté sur le roman en fonction de la compétence de

31. Alain Robbe-Grillet, « Il n'y a pas "d'avant-garde" », *France Observateur*, n° 388, 17 oct. 1957, p. 19.

32. Alain Robbe-Grillet, « La mort du personnage », *France Observateur*, n° 389, 24 oct. 1957, p. 20.

son écrivain à « raconter des histoires »<sup>33</sup>. Cette appréciation est fondée sur la vraisemblance du récit raconté, alors que Robbe-Grillet exige qu'elle soit fondée sur la qualité de l'écriture. Narrer des choses vraisemblables reste le privilège des documentaires : le roman doit choisir une autre voie, où il ne racontera plus une histoire.

Le dernier essai de cette série, « Forme et contenu », annonce que la forme sera le nouveau soutien du roman qui remplacera l'histoire. Par un mouvement qui consiste en la redéfinition de la notion de formalisme et qui rappelle le dernier essai de *L'Ère du soupçon*<sup>34</sup>, Robbe-Grillet s'oppose à l'idée qu'un bon romancier est celui qui sait raconter une histoire tandis que ceux qui s'attachent à la forme sont des « formalistes ». Pour lui, au contraire, une œuvre d'art a une existence en dehors de ses significations et de ses interprétations, car son sens réside dans sa forme. La série s'achève donc sur une ouverture qui consiste à voir la nouveauté du roman moderne dans le primat de la forme et dans les recherches scripturales.

### *Les essais de revue*

Les revues littéraires anticipent, accompagnent, expriment et diffusent les mouvements de création et de critique littéraires les plus novateurs<sup>35</sup>. Le travail de revue constitue une « étape intermédiaire de l'activité littéraire ». Par ailleurs, Corpet signale le fait que « pour beaucoup d'écrivains [...] le passage par les revues a souvent marqué un moment essentiel de leur carrière littéraire. Nombre de premiers livres furent d'ailleurs des recueils de textes préalablement publiés en revue »<sup>36</sup>.

Ainsi, les essais publiés entre 1956 et 1963 dans les revues littéraires de l'époque – *La Nouvelle Revue Française*, *Critique*, *Revue de Paris*, *Revue de l'Institut de sociologie de Bruxelles* et *Tel Quel* – participent à la diffusion des idées avancées par le Nouveau Roman et

33. Alain Robbe-Grillet, « Un joli talent de conteur... », *France Observateur*, n° 390, 31 oct. 1957, p.19.

34. Le formalisme c'est « le souci trop marqué de la forme et, dans le cas précis, de la technique romanesque – aux dépens du contenu, c'est-à-dire de l'histoire et de sa signification. » C'est l'attachement à des formes préconçues. (Alain Robbe-Grillet, « La forme et le contenu », *France Observateur*, n° 392, 14 nov. 1957, p. 19).

35. Olivier Corpet, « Revues littéraires », *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, Paris, Albin Michel, 1997, p. 600.

36. *Ibid.*, p. 605.

constituent *une étape intermédiaire* dans l'activité critique de Robbe-Grillet, avant que les textes ne soient regroupés en recueil. Par ailleurs, ils paraissent entériner les conceptions développées dans les journaux, marquant « le passage des idées nouvelles, controversées, avant d'appartenir à l'institution du paysage intellectuel dominant »<sup>37</sup>.

La transition de la chronique de presse à la revue marque le passage de la provocation littéraire d'un romancier et critique débutant et controversé, à l'expression théorique de l'écrivain qui participe activement aux polémiques littéraires de son époque, et affronte les figures principales de la scène littéraire dominante – écrivains, critiques et membres de l'Académie française. Mais cette transition annonce aussi *le passage du programme personnel au projet collectif* : on passe de Robbe-Grillet parlant en son nom, à Robbe-Grillet parlant au nom du groupe, comme l'attestent l'article de 1961 (« Nouveau Roman, homme nouveau ») et celui publié dans *Tel Quel* (1963), où Robbe-Grillet parle explicitement au nom du Nouveau Roman.

### *La mise ensemble des essais*

Contrairement à *L'Ère du Soupçon*, l'ordre des essais dans *Pour un nouveau roman* n'est pas chronologique<sup>38</sup>, dans le mesure où des essais plus tardifs figurent avant les autres lorsqu'ils sont reproduits dans le recueil<sup>39</sup>. Il faudra donc dégager la logique qui préside à la mise ensemble des textes qui étaient au départ indépendants ou soumis à une autre « série », et qui par ailleurs participent à des genres variés tels la chronique, l'essai et la critique littéraire sous forme de compte-rendu d'un ouvrage (critique) et qui se retrouvent liés par un projet d'ensemble.

L'essai inaugural du recueil – « À quoi servent les théories », qui reprend des passages d'un essai de *Tel Quel* (1963) a été parmi les derniers à être rédigé. Il est donc ré-écrit en fonction du projet global du recueil, ce que contribuent à démontrer les passages rajoutés qui se réfèrent au recueil (cf. analyse plus bas).

37. Michel Jamet, *La Presse périodique en France*, Paris, Armand Colin, 1983, p. 31.

38. Pour l'ordre de parution de essais, cf. l'annexe 1.

39. « À quoi servent les théories », 1955 et 1963 ; « Une voie pour le roman futur », 1956 ; « Sur quelques notions périmées », 1957 ; « Nature, humanisme, tragédie », 1958 ; « Éléments d'une anthologie moderne », 1963, 1954, 1953, 1953 et 1957, 1954 ; « Nouveau roman, homme nouveau », 1961 ; « Temps et description dans le récit d'aujourd'hui », 1963 ; « Du réalisme à la réalité », 1955 et 1963.

Intitulé « Une voie pour le roman futur », et publié originellement dans *La Nouvelle Revue Française* en 1956 (quoique constituant au départ une adaptation de deux articles de *L'Express* <sup>40</sup>) l'essai suivant offre une mise en abyme du recueil entier, dans la mesure où on y retrouve tous les concepts, les thèmes et les polémiques de *Pour un nouveau roman*. L'essai reflète l'esprit *programmatique* du recueil, signalant la voie que la littérature devrait désormais emprunter.

Dans « Sur quelques notions périmées », reprenant la série de *France Observateur*, ainsi que deux articles de la chronique de *L'Express* <sup>41</sup>, il s'agit de mettre en cause les « lieux communs » du roman traditionnel : le personnage, l'histoire, la distinction entre forme et contenu, et l'engagement de l'écrivain. Qui plus est, c'est un essai qui traite de la question du droit à la critique de l'écrivain. Le caractère polémique de l'essai est dans le ton général du recueil.

Le quatrième essai, « Nature, humanisme, tragédie », publié originellement dans la *Nouvelle Nouvelle Revue Française* <sup>42</sup>, répond aux critiques de « Une voie pour le roman futur » <sup>43</sup>. Il dénonce la préférence de ceux-ci pour la profondeur dans la description, et entend proposer une définition de l'humanisme différente de la leur. Le rapport entre « Une voie... » et « Nature... » qui passe par les critiques, rappelle que *Pour un nouveau roman* est aussi un plaidoyer pour le droit de l'écrivain à s'exprimer sur le plan théorique.

La lecture est interrompue par un *deuxième recueil* au sein de *Pour un nouveau roman*, intitulé « Éléments pour une anthologie moderne ». Ce recueil regroupe les comptes rendus de Robbe-Grillet, publiés principalement dans la revue *Critique* entre 1953-1963 <sup>44</sup>. Interrompant la lecture « théorique », ils illustrent les principes développés au cours des autres essais :

C'est que les cinq brefs essais reproduits ici seront pour moi surtout des exemples, qui me permettront chacun de préciser quelques thèmes et formes caractéristiques de cette littérature encore en train de se faire. <sup>45</sup>

40. Alain Robbe-Grillet, « Réalisme et révolution », *L'Express*, janv. 3, 1955, p. 15 ; Alain Robbe-Grillet, « Pour un réalisme de la présence », *L'Express*, 17 janv. 1956.

41. Alain Robbe-Grillet, « Le réalisme socialiste est bourgeois », *L'Express*, 21 févr. 1956, p. 11 ; Alain Robbe-Grillet, « Littérature engagée, littérature réactionnaire », *L'Express*, 20 déc. 1955, p. 11.

42. Alain Robbe-Grillet, « Nature, Humanisme, Tragédie », *Nouvelle Nouvelle Revue Française*, n° 70, oct. 1958, pp. 580-603.

43. Alain Robbe-Grillet, « Une voie pour le roman futur », *Nouvelle Nouvelle Revue Française*, n° 43, juillet 1956, pp. 77-84.

44. À l'exception de l'essai « La conscience malade de Zeno » qui fut publié dans *La Nouvelle Nouvelle Revue Française* en 1954.

45. Alain Robbe-Grillet, *Pour Un Nouveau Roman*, Paris, Minuit, 1963, p. 69.

Ici non plus, les essais ne sont pas regroupés chronologiquement. Robbe-Grillet commence par son dernier essai (1963), « Énigmes et transparences chez Raymond Roussel », où Roussel figure à titre de précurseur du Nouveau Roman. Il s'agit de traiter de la question de la description, et celle de la critique, thèmes principaux du recueil. Cet essai est suivi d'un autre : « La conscience malade de Zéno » (1954), où l'ouvrage d'Italo Svevo exemplifie la question du temps et de l'espace de l'écriture – un thème développé dans les deux derniers essais du recueil (« Temps et description dans le récit d'aujourd'hui » et « Du réalisme à la réalité »). Le troisième essai du petit recueil d'anthologie porte sur « Joë Bosquet le rêveur » (1953) en poursuivant le fil thématique de l'essai précédent sur la problématique de la représentation : Robbe-Grillet y préconise la thèse d'une réalité subjective qui dépasse toute réalité « objective » par son « réalisme ». Cet essai engage un dialogue avec « Du réalisme à la réalité » qui clôt le grand recueil, ainsi qu'avec « Une voie pour le roman futur ». Dans le quatrième essai, il présente Beckett comme un exemple de la rupture avec les règles d'écriture<sup>46</sup> et en particulier la convention romanesque du personnage. Ceci s'intègre au projet du grand recueil, où les mêmes problématiques sont discutées de façon théorique<sup>47</sup>. Enfin, l'essai sur Pinget (1954), dont l'écriture représente, pour Robbe-Grillet, l'exemple d'un nouveau roman clôt cette petite anthologie<sup>48</sup>.

« Nouveau Roman, homme nouveau », essai qui recommence le grand recueil, est publié en 1961. Parmi les essais de *Pour un nouveau roman*, il est le plus pamphlétaire dans son style car il est bref, court, clair, et adopte le ton du slogan. Aussi le texte cherche-t-il à éclairer les positions théoriques du Nouveau Roman, tout en démystifiant celles de la critique. Contrairement à l'essai précédent du grand recueil (« Nature... »), qui se réfère spécifiquement à la controverse entre l'écrivain et ses critiques, Robbe-Grillet insiste ici sur l'aspect *collectif* de son article, s'associant aux nouveaux romanciers et parlant en leur nom.

Dans « Temps et description dans le récit » (1963), l'avant-dernier essai du recueil, Robbe-Grillet revient au thème récurrent de l'ensemble – la conception du temps et de l'espace. Le modèle polémique est abandonné au profit d'un *modèle dialectique*, où Robbe-Grillet répond aux questions posées ailleurs par les critiques. La visée secon-

46. « Samuel Beckett ou la présence sur la scène » (1953 et 1957), *ibid.*, p. 26.

47. Cf. par exemple l'essai « Sur quelques notions périmées » du même recueil.

48. *Ibid.*, p. 29.



daire de cet essai – le droit à la critique d'écrivain – rejoint les enjeux principaux du recueil.

Dans l'essai qui clôt le recueil, « Du réalisme à la réalité » (1955 et 1963) et qui correspond au ton polémique général, Robbe-Grillet propose, à travers l'étude du concept de réalisme, une sorte de nouveau programme de recherche pour l'avenir du roman.

L'ensemble des essais manifeste un développement qui se donne comme un palimpseste, tout en exposant graduellement le programme qu'il propose pour le Nouveau Roman. L'effet de palimpseste est produit par la répétition des mêmes thèmes – profondeur et surfaces, descriptions et notions périmées tels le personnage et l'intrigue – chaque fois traités sous différents angles. Aussi le recueil oscille-t-il entre un ton déclaratif et une tendance à la discussion approfondie des notions clés. Par ailleurs, il s'agit de passer d'un métadiscours sur le droit à la critique d'écrivain <sup>49</sup>, à une démonstration de ce droit par les essais subséquents. Dans les passages qui suivent, nous allons analyser en profondeur la constitution rhétorique de chacun des manifestes du recueil, afin de prélever de leur textualité les visées argumentatives qui en font un écrit somme toute manifestaire.

### *Sans préface : à quoi servent les théories (1955 et 1963)*

Il n'y a à proprement parler ni d'avant-propos, ni d'introduction, ni de préface officielle dans *Pour un nouveau roman*, mais un article polémique figurant en tête du recueil et intitulé « À quoi servent les théories » (1955 et 1963). Cet article, qui définit les termes de la polémique autour du Nouveau Roman, constitue aussi un métadiscours sur le droit de l'écrivain à la théorisation dans la mesure où il précède une série d'essais théoriques rédigés par l'écrivain. Servant de plaidoyer pour le recueil théorique dans lequel il s'inscrit, mais relançant par ailleurs la polémique avec la critique à ce sujet et au sujet du Nouveau Roman, il est conforme à l'esprit d'un écrit manifestaire dans la mesure où il constitue, comme « tous les métadiscours [...] d'excellents candidats au déclenchement d'un phénomène manifestaire. Les genres privilégiés sont l'essai, la préface et les manifestes parce qu'ils se définissent par une relation à un autre texte, généralement préexistant. [...] » <sup>50</sup>.

49. Cf. « À quoi servent les théories », *ibid.*

50. Marcel Burger, *Les Manifestes : paroles de combat. De Marx à Breton*, Paris/Lonay, Délachaux et Niestlé, 2002, p. 60.

Si l'on cherche à remonter aux sources de cet essai, il faut alors reconnaître le fait qu'il naît de l'hybridation de deux articles. Son début ainsi que sa partie principale proviennent du texte publié dans le numéro d'été 1963 de *Tel Quel* sous forme de question-réponse<sup>51</sup>. Une partie relève sans doute d'un article de presse « Il écrit comme Stendhal... » – le premier d'une série de neuf textes – publié dans *L'Express* entre octobre 1955 et février 1956, dans la rubrique *Littérature aujourd'hui* du supplément littéraire.

Les articles originaux diffèrent du point de vue de leurs objectifs ainsi que par leurs origines. Le premier de la série, « Il écrit comme Stendhal », est publié comme nous l'avons déjà signalé, à l'occasion de la rentrée littéraire. Robbe-Grillet y est présenté comme un jeune romancier, provoquant autour de son œuvre « un véritable mouvement d'opinion » et dont les romans suscitent « des discussions passionnées »<sup>52</sup>. L'objectif du texte est d'expliquer que « chaque roman porte sa date » et qu'on ne peut pas répéter l'écriture des classiques. Robbe-Grillet est invité à exprimer ses opinions devant la masse des lecteurs amateurs du journal, sans doute à cause de son statut de romancier provocateur et controversé, mais aussi en tant que source d'autorité sur le roman contemporain<sup>53</sup>.

Le second article sur lequel se greffe l'essai est publié dans la revue littéraire spécialisée *Tel Quel*. Il porte le titre « Littérature aujourd'hui », le même d'ailleurs que celui de la rubrique du journal dans laquelle figure le premier article. Néanmoins, malgré la similitude des catégories, les objectifs du texte diffèrent. Il fait partie d'une série d'articles où un écrivain moderne chaque fois différent est interviewé sur la situation de la littérature. En 1963 Robbe-Grillet est le chef de file déclaré du Nouveau Roman, et c'est en tant que son représentant attitré qu'il répond aux questions de *Tel Quel*. Qui plus est, à cette date, il s'exprime avec une certaine perspective, car en 1963 le Nouveau Roman est déjà un fait établi<sup>54</sup>. Les questions posées par la revue reflètent cette tendance : on lui demande de préciser le statut de la théorie, de parler de sa conception du roman, et enfin, d'évoquer le mouvement à la tête duquel il se trouve.

51. Alain Robbe-Grillet, « La littérature, aujourd'hui – VI », *Tel Quel*, n° 14, été 1963, pp. 39-45.

52. Alain Robbe-Grillet, « Il écrit comme Stendhal », *L'Express*, 25 oct. 1955, p. 8.

53. La chronique, rappelons-le est rédigée par un spécialiste ou une personne connue (auteur célèbre, membre de l'académie française) (Michel Vovrol, *Guide de la rédaction*, Paris, CFPJ, P.U.F. (5<sup>e</sup> éd.), 1995, pp. 66-67).

54. Contrairement à 1955, où il parle encore en son nom uniquement, et non en porte parole du Nouveau Roman.

Dans la version finale qui constitue une mise ensemble de ces deux sources, et qui figure dans « À quoi servent les théories », l'article plus tardif (*Tel Quel* 1963) prédomine sur l'essai et détermine le ton général, tandis que seul un passage du premier article est repris. Néanmoins, le mélange des deux articles crée un texte hybride qui comporte plusieurs enjeux, polémiques et théoriques, mobilisés pour servir de préface au recueil.

« À quoi servent les théories » est donc un essai à triple enjeu : en tant qu'essai inaugural, il doit justifier l'existence d'un recueil théorique en l'inscrivant dans la polémique qui s'instaure entre Robbe-Grillet et les critiques sur le droit à l'expression théorique de l'écrivain. En même temps, il définit la nature du travail romanesque et théorique de l'écrivain en justifiant les contradictions et les divergences qui se font jour entre elles. Enfin, il a pour tâche de définir et de justifier l'existence des nouvelles tendances littéraires et plus particulièrement, celles du Nouveau Roman. Ce triple enjeu situe le projet de l'essai inaugural, mais aussi les autres essais du recueil (comme nous le verrons par la suite), dans une tension entre le personnel (la tentative d'explication théorique de Robbe-Grillet, afin de se défendre contre les critiques) et le collectif (la définition et la justification du Nouveau Roman).

Cette tension apparaît ici dans le passage entre l'expérience personnelle de Robbe-Grillet et les conséquences générales pour le roman qu'il extrapole de son interaction avec la critique. Ceci se manifeste au niveau grammatical dans le passage du « Je »<sup>55</sup> au ton général caractérisant la discussion portant sur le Nouveau Roman<sup>56</sup>, puis le retour subit au mode personnel<sup>57</sup>, suivi d'un retour au mode impersonnel, et à la figure générale du romancier<sup>58</sup>.

L'enjeu premier de cet essai est de légitimer l'écriture théorique, y compris dans ses contradictions et dans son incongruité avec l'écriture romanesque. Ce faisant, Robbe-Grillet défend aussi le droit de l'écrivain à la réflexion théorique. Tout d'abord, il revendique le droit de l'écrivain à la réponse :

La plupart du temps, ces réflexions étaient inspirées par certaines réactions [...] suscitées dans la presse par mes propres livres ». <sup>59</sup>

55. Alain Robbe-Grillet, *Pour un Nouveau Roman*, Paris, Minuit, 1963, pp. 7-9.

56. *Ibid.*, pp. 9-10.

57. Robbe-Grillet parlant du dégoût des critiques vis-à-vis de ses théories, p. 10.

58. « Toute la conscience critique du romancier ne peut lui être utile qu'au niveau des choix », *ibid.*, p. 13.

59. *Ibid.*, p. 7.

Dans cette optique, les théories de Robbe-Grillet seraient une espèce de *réaction provoquée* par la critique. Il s'agit dans ce sens d'une arme supplémentaire brandie contre les malentendus véhiculés par la critique, une sorte d'extension de l'explication romanesque par d'autres moyens. En un deuxième temps, il s'agit du droit de l'écrivain à *réfléchir consciemment* sur sa propre besogne : afin de justifier ses propres tentatives théoriques, Robbe-Grillet se débarrasse, dans le cadre de ce passage, d'une conception classique de l'écrivain comme génie inspiré, peu conscient de sa création. Cet essai-introduction peut donc être lu comme *un manifeste du droit de l'écrivain à une pensée réflexive et théorique*, la défense de la conceptualisation justifiant aussi indirectement l'existence du recueil. Que l'écrivain ait droit à la théorie, légitime en retour le projet de *Pour un nouveau roman*.

Malgré cela, la théorie de l'écrivain n'est pas mise sur un piédestal, au contraire, elle est considérée comme inférieure à la pratique romanesque, qui constitue la tâche première de l'écrivain. Cette tendance explique les déclarations paradoxales de Robbe-Grillet dans l'incipit de l'essai qui ouvre le recueil : « Je ne suis pas un théoricien du roman »<sup>60</sup>, et par la suite : « Ces textes ne constituent en rien une théorie du roman »<sup>61</sup>. La théorie serait alors non pas une prescription, mais une réflexion qui vient après-coup, à la suite de l'écriture romanesque :

Il n'est pas question, nous l'avons vu, d'établir une théorie, un moule préalable pour y couler les livres futurs. Chaque romancier, chaque roman, doit inventer sa propre forme. Aucune recette ne peut remplacer cette réflexion continue. Le livre crée pour lui seul ses propres règles. Encore le mouvement de l'écriture doit-il souvent conduire à les mettre en péril [...] et à les faire éclater. [...] Une fois l'œuvre achevée. La réflexion critique de l'écrivain lui servira encore à prendre ses distances par rapport à elle, alimentant aussitôt de nouvelles recherches, un nouveau départ.<sup>62</sup>

Entre les idées théoriques de l'écrivain et ses œuvres il existe alors « un double jeu d'accords et d'oppositions »<sup>63</sup>. Ce « double jeu » de va-et-vient entre la théorie et la pratique justifie d'une part l'évolution d'un essai à l'autre (que les critiques traitent d'« inconsistance »), et d'autre part, les divergences chez l'écrivain entre ses points de vue théoriques et son œuvre romanesque<sup>64</sup>. Il ne s'agit par alors de contra-

---

60. *Ibid.*

61. *Ibid.*, p. 9.

62. *Ibid.*, p. 11.

63. *Ibid.*

64. *Ibid.*, pp. 11-12.

diction, mais d'une relation de *complémentarité* où les théories comblent les lacunes offertes par les romans, en représentant au fond deux facettes d'une même œuvre <sup>65</sup>.

L'essai inaugural sert aussi de cadre pour la définition du travail romanesque en tant que recherche conduite par l'écriture, et dont l'étendue sera déterminée par les essais du recueil :

« Car la fonction de l'art n'est jamais d'illustrer une vérité [...] connue à l'avance, mais de mettre au monde des interrogations [...] qui ne se connaissent pas encore elles-mêmes ». <sup>66</sup>

Ici Robbe-Grillet abandonne complètement le mode personnel pour définir la fonction de l'écriture en général et du Nouveau Roman en particulier. Discutant l'usage du terme *Nouveau Roman*, qu'il met en italiques, il s'approprie de la sorte le terme proposé ailleurs par la critique <sup>67</sup>, afin de le définir à son gré :

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'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 [...]. <sup>68</sup>

L'aspect manifestaire de cet essai vient justement de la tentative de définir cette entité. Malgré la définition paradoxale (« ce n'est pas pour désigner une école, ni même un groupe défini et constitué »), l'acte même de rassembler sous un même étendard « *tous ceux* qui cherchent de nouvelles formes romanesques, etc. » contribue à un effet de groupe, en dépit de la déclaration selon laquelle il ne s'agit pas d'école.

Une autre démarche manifestaire consiste à montrer en quoi le Nouveau Roman doit rompre avec le passé. Le mouvement de rupture se manifeste dans la déclaration selon laquelle le nouveau romancier ne doit pas imiter les chefs d'œuvre du passé. Il ne doit pas, et d'ailleurs ne peut pas « écrire comme Stendhal » <sup>69</sup>. Ce point de vue,

65. *Ibid.*, p. 12.

66. *Ibid.*, pp. 12-13.

67. On constate la même démarche dans la préface à *L'Ère du Soupçon*, où Sarraute explique que ce sont les autres qui ont inventé cette appellation : « Est-il besoin d'ajouter que la plupart des idées exprimées dans ces articles constituent certaines bases essentielles de ce qu'on nomme aujourd'hui le "Nouveau Roman" ». (Sarraute 1956, *op. cit.*, p. 12).

68. Robbe-Grillet, *op. cit.*, p. 9.

69. *Ibid.*, p. 9.

qui fait écho à l'idée avancée par Sarraute dans *L'Ère du Soupçon*, selon laquelle il ne faut pas imiter les modèles du passé, est présenté ici sur un mode polémique, en réaction à l'idée reçue de la critique selon laquelle il faut « Louer un jeune écrivain aujourd'hui parce qu'il "écrit comme Stendhal" »<sup>70</sup>.

Mais ce mouvement de rupture avec le passé s'accompagne d'une motion *d'évolution* : le Nouveau Roman n'est pas un phénomène détaché du passé, mais la poursuite d'une tendance à la rénovation et à l'invention dans le roman :

Beaucoup de romanciers [...] savent qu'il en va de même en littérature, qu'elle aussi est vivante, et que le roman depuis qu'il existe a toujours été nouveau.<sup>71</sup>

En effet, le Nouveau Roman serait, selon Robbe-Grillet, la suite des tentatives qu'on identifie déjà chez Flaubert et Kafka :

De Flaubert à Kafka, *une filiation* s'impose à l'esprit, qui appelle un devenir. Cette passion de décrire, qui tous deux les anime, *c'est bien elle que l'on retrouve dans le nouveau roman d'aujourd'hui*.<sup>72</sup>

En acceptant Flaubert et Kafka comme précurseurs, Robbe-Grillet fait écho à Sarraute dans *L'Ère du Soupçon*. Il ne se contente pas, cependant, de réitérer les idées de son prédécesseur quant aux sources de leur entreprise romanesque, il se met également d'accord avec elle en ce qui concerne le projet du Nouveau Roman :

Au-delà du naturalisme de l'un et de l'onirisme métaphysique de l'autre, se dessinent les premiers éléments d'une écriture réaliste d'un genre inconnu, qui est en train maintenant de voir le jour. C'est ce nouveau réalisme dont le présent recueil tente de préciser quelques contours.<sup>73</sup>

Le fait de rappeler Sarraute crée aussi entre elle et Robbe-Grillet une ligne *d'évolution*, qui passe par la visée d'un « réalisme nouveau ». Bien qu'une divergence se fasse jour plus tard sur ce point, au niveau de la définition du concept, le point de départ est le même, notamment l'aveu du besoin d'un changement radical dans le roman. En se construisant donc sur la base de *L'Ère du soupçon*, Robbe-Grillet pose Sarraute en précurseur de l'idée qu'il se fait du Nouveau Roman.

---

70. *Ibid.*

71. *Ibid.*, p. 10.

72. *Ibid.*, p. 13 ; je souligne.

73. *Ibid.*

Enfin, un dernier aspect qui donne au projet son caractère manifestaire, c'est le fait que le texte porte les traces d'une polémique avec la critique. En utilisant le discours rapporté comme *stratégie textuelle*, c'est-à-dire en prétendant rapporter les remarques des critiques, Robbe-Grillet produit un simulacre qui lui permet d'exploiter leurs objections au profit de son projet de contestation. Répondant à la critique, il introduit la parole de celle-ci par l'usage de la citation, ou de la citation feinte, comme c'est le cas ci-dessous :

Cependant, il est une chose entre toutes que les critiques supportent mal, c'est que les artistes s'expliquent. Je m'en rendis compte tout à fait lorsque, après avoir exprimé ces évidences et quelques autres, je fis paraître mon troisième roman (*La jalousie*). Non seulement le livre déplut et fut considéré comme une sorte d'attentat saugrenu contre les belles-lettres, mais on démontra de surcroît comment il était normal qu'il fût à ce point exécrable, puisqu'il s'avouait le produit de la préméditation : son auteur – ô scandale ! se permettait d'avoir des opinions sur son propre métier.<sup>74</sup>

Inséré dans la version finale (1963) de « À quoi servent les théories », ce passage introduit un nouvel argument issu de la polémique avec la critique. L'usage de l'expression fabriquée – « ô scandale ! » exprime le vœu qu'il ne construise pas de théorie. En développant la théorie présumée des critiques, Robbe-Grillet explique que pour eux l'écrivain serait un Golem, écrivant inconsciemment et privé de toute compétence théorique et interprétative. Seuls les lecteurs et les critiques seraient en mesure de déchiffrer et d'apprécier ses ouvrages. L'ironie du simulacre de discours critique provient du fait que celui-ci est ridiculisé par l'anti-thèse plus logique proposée par Robbe-Grillet : l'écrivain connaît son œuvre mieux que tout autre. En outre, non seulement l'écrivain est capable d'apprécier son propre ouvrage, mais le fait même de répondre à la critique lui permet de reformuler sa pensée et de produire de nouvelles idées :

Une fois l'œuvre achevée, la réflexion critique de l'écrivain lui servira encore à prendre ses distances par rapport à elle, alimentant aussitôt de nouvelles recherches, un nouveau départ.<sup>75</sup>

Par l'usage du simulacre de discours rapporté (« ô scandale ! »), Robbe-Grillet contribue donc à la représentation ironique, voire ridicule, de l'opinion de ses critiques et corollairement, à la représentation

74. *Ibid.*, p. 10 ; je souligne.

75. *Ibid.*, p. 11.

positive de son opinion selon laquelle chacun, y compris l'écrivain, peut réfléchir sur son œuvre.

### *Donner un air d'ensemble*

Dans *Pour un nouveau roman*, contrairement à la préface à *L'Ère du Soupçon*, il n'y a pas d'indication des chapitres. Comment établir alors la cohérence du recueil ? Tout d'abord, en définissant un projet unique à la base du recueil entier – en l'occurrence, de répondre aux objections des critiques à travers la théorie :

Ainsi, poussé tout à tour par mes recherches personnelles et par mes détracteurs, je continuais irrégulièrement d'année en année à publier mes réflexions sur la littérature. *C'est cet ensemble qui se trouve aujourd'hui rassemblé dans le présent volume.*<sup>76</sup>

Chacun des essais du recueil représenterait alors un autre aspect de la polémique de Robbe-Grillet avec la critique au cours des années. Par ailleurs, l'aspect d'ensemble est fourni au recueil par une *orientation thématique*. Il s'agit, dans le cadre du recueil, de s'attaquer à la notion de réalisme : « C'est ce nouveau réalisme dont le présent recueil tente de préciser quelques contours »<sup>77</sup>. Notons que ce dernier passage n'existe pas dans la version originelle de *Tel quel*, ce qui prouve qu'il a bien été conçu en vue d'un projet d'ensemble.

### *Une voie pour le roman futur (1956) – appeler à l'autorité*

Publié sous forme d'essai dans la *Nouvelle Revue Française* en 1956<sup>78</sup>, *Une voie pour le roman futur* constitue le développement des deux articles parus dans *L'Express* en 1955 et 1956 respectivement – « Réalisme et révolution » (3 janvier 1955) et « Pour un réalisme de la présence » (17 janvier 1956). Du point de vue chronologique et thématique, les deux articles de *L'Express* se trouvent à mi-chemin entre ceux qui les précèdent et qui analysent la situation de la littérature contemporaine, et ceux qui les suivent et qui traitent de « la nais-

76. *Ibid.*, pp. 8-9.

77. *Ibid.*, p. 13.

78. Repris avec des changements stylistiques mineurs dans le recueil. Alain Robbe-Grillet, « Une voie pour le roman futur », *Nouvelle Revue Française*, n° 43, juillet 1956d, pp. 77-84.



sance d'un nouvel art romanesque »<sup>79</sup>. Ce choix correspond aussi à la visée de l'essai final, qui consiste à paver une voie nouvelle pour le roman, tout en se fondant sur les tentatives romanesques récentes et sur les théories contemporaines.

De visée manifestaire, la version finale de l'essai acquiert son statut polémique, entre autres, par le remaniement qu'elle subit et qui reflète son attitude à l'égard de ses sources d'autorité et d'inspiration. Comme nous l'avons signalé plus haut, le recueil est imprégné des textes de Sarraute et de la critique. Dans cet essai particulier, Robbe-Grillet fait appel de façon tant explicite qu'implicite à l'autorité de Sarraute et de Roland Barthes. La première fournit à Robbe-Grillet les fondements terminologiques et conceptuels de ses essais, le second offre des concepts et un vocabulaire. Nous tâcherons de montrer comment Robbe-Grillet exploite ces sources en passant des articles de presse à la version finale, afin de les adapter à ses besoins rhétoriques et à son projet théorique. En d'autres termes, nous examinerons de quelle manière s'effectue l'appel à l'autorité dans le texte d'origine et dans la version définitive, et comment les changements dans la façon dont la source est évoquée désignent un projet rhétorique spécifique (propre à l'essai particulier) et global (propre au recueil tout entier).

La rhétorique classique connaît l'appel explicite à l'autorité, où le locuteur mobilise la parole du spécialiste ou du critique dont il recherche la caution. Mais cela peut aussi se faire de façon implicite, sans que la source soit nommé explicitement. Ainsi, quoique Sarraute soit certainement une ressource de premier ordre pour Robbe-Grillet, sa dette à son égard n'est pas toujours signalée par une mention directe. En effet, dans le passage entre les articles originels et l'essai final, l'appel à l'autorité de **Sarraute** se fait par un jeu d'inclusion et d'exclusion de la référence explicite. Dans la version d'origine de *l'essai* (publiée dans la *Nouvelle Revue Française*), Robbe-Grillet fait appel à l'autorité de Sarraute par un épigraphe tiré de *L'Ère du Soupçon*<sup>80</sup>, sans pour autant noter explicitement que ce passage lui appartient. Or dans la version finale qui paraît au sein du recueil, cet épigraphe est *omis*. On peut dès lors se demander pourquoi l'épi-

79. Remarque de l'éditeur qui préface l'article de 17 janvier, 1956.

80. « Le roman, que seul l'attachement obstiné à des techniques périmées fait passer pour un art mineur » (repris de *L'Ère du soupçon*, 1956) : « Ainsi, par un mouvement analogue à celui de la peinture, le roman que seul l'attachement obstiné à des techniques périmées fait passer pour un art mineur, poursuit avec des moyens qui ne sont qu'à lui une voie qui ne peut être que la sienne ; il laisse à d'autres arts – et notamment au cinéma – ce qui ne lui appartient pas en propre. » (Sarraute, *op. cit.*, pp. 77-78)

graphe, type de citation utilisé pour relier un discours nouveau à un ensemble textuel plus large en l'intégrant dans l'espace des énonciations qui le précèdent, est effacé de la version finale qui figure dans *Pour un nouveau roman*. Le gommage du renvoi explicite à Sarraute comme source directe est sans doute dû au fait que l'inclusion de l'essai dans un recueil nouveau demande de le détacher de son appartenance à un ensemble préalable, en l'occurrence de le couper des écrits de Sarraute. Bien qu'ayant comme point de départ ou comme catalyseur les essais théoriques de cette dernière, Robbe-Grillet veut, dans la logique du nouvel ensemble, donner à ses propres essais mis en recueil une unité dotée de son autonomie propre.

Suivant la même logique, « Le réalisme, la psychologie et l'avenir du roman » compte rendu de *L'Ère du soupçon* publié initialement dans la revue *Critique*<sup>81</sup>, ne figurera pas dans le recueil final, quoique ce texte participe, selon Sarraute, à leur tentative commune de créer « une sorte de mouvement » :

Mais c'est seulement quand on a publié ces articles [Les articles de *L'Ère du soupçon* – GY] en volume, que pour la première fois, ils ont attiré l'attention des critiques et notamment d'un jeune romancier, Alain Robbe-Grillet, qui trouvait que mes idées, notamment sur le rôle des personnages et de l'intrigue, exprimaient les préoccupations des romanciers actuels. Il m'a répondu par un article dans la revue *Critique*. Bien que ses théories sur le roman soient, sur les points qui nous séparent, diamétralement opposées aux miennes, parce qu'il veut se libérer de la psychologie, il a pensé que pour sortir de l'ornière, du système du roman traditionnel, du système du roman traditionnel auquel nous étions condamnés, il fallait créer ensemble une sorte de mouvement. C'est de là qu'est venu le mouvement de « l'anti-roman ». <sup>82</sup>

Dans cet article Robbe-Grillet classe *L'Ère du Soupçon* dans la catégorie des textes appartenant à l'histoire des grandes œuvres du passé littéraire récent (19<sup>e</sup> et 20<sup>e</sup> siècles), mais il y voit aussi une description de l'état actuel de la recherche, puis « l'indication précise de la voie dans laquelle l'évolution [dans le roman] conduit maintenant à travailler »<sup>83</sup>. Dans ce même essai, il élève au statut de norme le fait que l'écrivain accompagne son écriture poétique d'une élaboration théorique expliquant ses principes. De la même haleine, il constate

81. Alain Robbe-Grillet, « Le réalisme, la psychologie et l'avenir du roman », *Critique*, n° 111-112, août-sept. 1956, pp. 695-701

82. Nathalie Sarraute, « Conférence de Milan 1959 » in : *Nathalie Sarraute : Portrait d'un écrivain*, Paris, Bibliothèque Nationale de France.

83. Robbe Grillet, 1956, *op. cit.*, p. 696.

qu'il n'est plus guère naturel de voir dans l'expression théorique d'un écrivain un écrit inférieur à son œuvre poétique, de sorte que cet article devient un plaidoyer pour le droit des écrivains à se poser en théoriciens :

On tolère aujourd'hui qu'un auteur sache ce qu'il écrit, ou même qu'il accompagne son œuvre de commentaires révélant les principes ayant présidé à sa construction. Il n'est plus considéré comme inévitable que ces commentaires soient plus ou moins dérisoires, comparés à l'intérêt réel de l'œuvre.<sup>84</sup>

Dans la deuxième partie du même essai, Robbe-Grillet analyse deux concepts principaux qui provoquent selon Sarraute la rupture des nouveaux romanciers avec la tradition littéraire : celui de réalisme et celui de personnage<sup>85</sup>. Il insiste sur la nouveauté de l'entreprise de Nathalie Sarraute en la matière, et son refus de toute littérature engagée. C'est uniquement dans la troisième partie de l'article que Robbe-Grillet adopte une autre voie que celle de Sarraute, en tentant de signaler leur différence essentielle : tandis qu'elle s'intéresse à la psychologie des profondeurs, il s'attache aux surfaces<sup>86</sup>. C'est qu'il refuse d'accorder à la psychologie l'importance que Sarraute lui prête, y voyant non pas une rupture, mais bien plutôt une continuation de l'analyse traditionnelle. Absorbé par la surface du monde visible, Robbe-Grillet ne peut pas apprécier la portée psychologique de l'œuvre de Nathalie Sarraute<sup>87</sup>.

Cet essai, qui constitue un point de passage entre *L'Ère du Soupçon* et *Pour un nouveau roman*, n'est pourtant pas intégré dans *Pour un nouveau roman* pour des raisons politiques, comme Robbe-Grillet l'explique lui-même :

Ce texte n'a pas été repris dans *Pour un nouveau roman*. Les raisons en sont évidentes. D'une part les réserves qui apparaissent vers la fin de l'article n'avaient guère leur place dans un ouvrage qui prétend au contraire mettre en lumière une certaine concordance de vues – fût-elle négative – entre des écrivains dont les efforts, bien que dans des directions diverses, tendaient dans tous les cas à rompre le carcan des formes reçues.

Ces réserves d'autre part étaient sommaires, hâtives, insuffisantes. Ou bien j'admets que le roman « représente » le monde, et Nathalie Sarraute, dans ces

84. *Ibid.*

85. Robbe-Grillet fait déjà l'emprunt à Sarraute en 1955, puis à 1957, dans des essais intitulés respectivement « Du réalisme à la réalité » et « Sur quelques notions périmées », c'est-à-dire avant que ses essais ne soient publiés en recueil.

86. Robbe-Grillet, *op. cit.*, p. 700.

87. Tadié, Jean-Yves (dir.), *Nathalie Sarraute, Œuvres Complètes*, Paris, Gallimard, 1996, pp. 2053-2054.

conditions, a parfaitement le droit de représenter telle partie du monde qu'elle aura choisie pour objet, par exemple ces mouvement fluides d'agression, de soumission, de capture qu'elle observe chez les êtres humains. Ou bien je lui refuse cette fonction de représentation (à Nathalie Sarraute en particulier, mais donc aussi au nouveau roman dans son ensemble) et on voit mal, alors, au nom de quelle innocence je pourrais prétendre de mon côté, rendre compte de cette « dureté » ou « présence » du monde, dont je parle ici. [...].<sup>88</sup>

Dans l'acte fondateur du recueil, Robbe-Grillet ne peut pas se permettre d'étaler les différences d'opinion qui se font jour au sein du mouvement naissant. En se limitant à l'accord avec les autres membres du groupe, en l'occurrence Sarraute, il renonce au pluralisme d'opinions au profit d'une fusion provisoire des voix, toutes représentées par la sienne devenue le porte-parole du groupe. Car les textes fondateurs, y compris les textes manifestaires, s'efforcent de présenter un front uni, en tentant d'effacer les éventuelles différences et divergences.

À l'instar de l'exemple de Sarraute, nous voudrions montrer comment Robbe-Grillet utilise délibérément l'autorité de Barthes – critique favorable à Robbe-Grillet et source théorique essentielle pour l'écrivain – comme stratégie argumentative destinée non pas à signaler sa dépendance, mais plutôt à manifester le pouvoir de sa parole propre. Quoique le texte de Barthes se donne effectivement comme un générateur du texte théorique de Robbe-Grillet, il ne prend pas le dessus, mais se trouve subordonné au projet du recueil.

Au sein même du tissu textuel, on découvre une preuve de cette relation théorique signalée par les critiques. En effet, l'essai « Pour un nouveau roman » est entièrement fondé sur l'article « Littérature objective » (1954) où Barthes analyse *La Jalousie* et *Le Voyeur*<sup>89</sup>. Non seulement Robbe-Grillet y reprend les vocables qui caractérisent le discours de Barthes, mais il emprunte également les idées et les concepts de celui-ci. Faute d'une expression plus appropriée, nous voudrions appeler ce phénomène d'inclusion du discours de l'autre une « hybridation », c'est-à-dire l'inclusion de la parole de l'autre par fusion dans son propre discours.

88. Alain Robbe-Grillet, « L'engagement de l'artiste », extrait de « L'invité de lundi », une émission de France Culture consacrée à Robbe-Grillet (févr. 1977), *Obliques (les Pilles)*, numéro spécial Robbe-Grillet, n° 16-17, 1978, p. 10.

89. Roland Barthes, « Littérature objective », *Critique* vol. XV, n° 86-87, juillet-août 1954, pp. 581-591.

Malgré l'absence de référence explicite (le nom est omis de la version finale de l'essai inclus dans le recueil), la présence de Barthes est marquée dans la texture de l'article. Des expressions comme « des mots à caractère viscéral, analogique ou incantatoire », « le cœur romantique des choses », ou encore l'usage de la métaphore des fouilles archéologiques permettant à Robbe-Grillet d'expliquer sa réticence à l'égard de la métaphysique, ainsi que sa volonté de s'en tenir « aux surfaces » des choses dans ses descriptions, confirment la justesse de l'hypothèse selon laquelle il n'y a pas de Robbe-Grillet sans Barthes<sup>90</sup> : une hypothèse qu'ils confirment d'ailleurs tous deux lorsqu'ils avancent, lors du colloque Robbe-Grillet, l'idée qu'entre l'écrivain et son critique, du moins jusqu'au début des années soixante, il existe des relations symbiotiques<sup>91</sup>. L'usage des métaphores de Barthes constitue pour Robbe-Grillet une démarche rhétorique d'appel à l'autorité d'un critique connu, dont la terminologie singulière renforce son propre discours. Quoique, selon Champigny, Robbe-Grillet prêche contre l'usage des métaphores dans le roman, il montre comment son écriture théorique en est en fait imprégnée<sup>92</sup>. Or ces métaphores proviennent de l'essai de Barthes, « Littérature objective »<sup>93</sup>. Dans l'article figurant en tête du recueil, « Une voie pour le roman futur », Robbe-Grillet écrit en conclusion :

C'est donc tout le langage littéraire qui devrait changer, qui déjà change. Nous constatons, de jour en jour, la répugnance croissante des plus conscients devant *le mot à caractère viscéral, analogique ou incantatoire*. Cependant que l'adjectif *optique*, descriptif, celui qui se contente de mesurer, de situer, de limiter, de définir, montre probablement le chemin difficile d'un nouvel art romanesque.<sup>94</sup>

90. Ronald Bogue, « Roland Barthes, Alain Robbe-Grillet, and the Paradise of Writerly Text », *Criticism*, vol. XXII, n° 2 Spring 1980, p. 157.

91. Roland Barthes, « Pourquoi J'aime Barthes ? » in : Compagnon, Antoine (dir.), *Prétexte : Roland Barthes*, Actes du colloque de Cerisy-la-Salle, 22-29 juin 1977, Paris : U.G.E., 1978b, pp. 244-272.

92. Robert Champigny, *Pour une esthétique de l'essai : analyses critiques. Breton, Sartre, Robbe-Grillet*, « Situation » n° 15, Lettres modernes /Minard, Paris, 1967.

93. Alain Robbe-Grillet, « Littérature objective », *Critique* vol. XV, n° 86-87, juillet-août 1954, pp. 581-591.

94. Alain Robbe-Grillet, *Pour Un Nouveau Roman*, Paris : Minuit, 1963, p. 23 ; *je souligne*. Robbe-Grillet fait sien la métaphore « viscérale » empruntée à Barthes dans un autre essai également :

Aussi, rien ne doit être négligé dans l'entreprise de nettoyage. En y regardant de plus près, on s'aperçoit que les analogies anthropocentristes (mentales ou *viscérales*) ne doivent pas être mises seules en cause. *Toutes* les analogies sont dangereuses. Peut-être même les plus dangereuses sont-elles les plus surnoises, celles où l'homme n'est pas nommé. (Alain Robbe-Grillet, « Nature, Humanisme, Tragédie », *Nouvelle Revue Française*, n° 70, oct. 1958, pp. 587-588 ; Robbe-Grillet 1963h, *op. cit.*, p. 52 ; *je souligne*).

La séquence phrastique « le mot à caractère viscéral », ainsi que l'adjectif « optique » renvoient aux sources barthésiennes de cette métaphore, dans l'article en question :

Chez l'écrivain romantique, il est possible d'établir une thématique de la substance, dans la mesure précisément où, pour lui, l'objet n'est pas optique, mais tactile, entraînant ainsi son lecteur dans *une expérience viscérale de la matière*.<sup>95</sup>

De même, il utilise une autre métaphore reprise à Barthes, cette fois-ci par voie de *citation*. Se référant à l'écriture poétique et à la critique de Robbe-Grillet, Barthes écrit :

L'objet de Robbe-Grillet n'est pas composé en profondeur ; il ne protège *pas* un cœur sous sa surface (et le rôle traditionnel du littérateur a été jusqu'ici de voir, derrière la surface, le secret des objets).<sup>96</sup>

Le silence de Robbe-Grillet *sur le cœur romantique des choses* n'est pas un silence allusif ou sacral, c'est un silence qui fonde irrémédiablement la limite de l'objet et non son au-delà : tel quartier de tomate déposé sur un sandwich d'Automatic et décrit selon la méthode de Robbe-Grillet, constitue un objet sans hérédité, sans liaisons et sans références, un objet têtue, rigoureusement enfermé dans l'ordre de ses particules, suggestif de rien d'autre que de lui-même, et n'entraînant pas son lecteur dans un ailleurs fonctionnel ou substantiel. « La condition de l'homme c'est d'être là ». Robbe-Grillet rappelait ce mot de Heidegger à propos de *En attendant Godot*. Et bien, les objets de Robbe-Grillet, eux aussi, sont faits pour être-là, et lui ôter un « être quelque chose »<sup>97</sup>.

Empruntant cette métaphore, Robbe-Grillet écrit tout d'abord dans la version originelle de l'article qui figure dans la *Nouvelle Revue Française* :

Ainsi les objets peu à peu perdront et leurs secrets, renonceront à leur faux mystère, à cette intériorité suspecte *que Roland Barthes a nommée le « cœur romantique des choses »*. Celle-ci ne seront plus le vague reflet de l'âme vague du héros, l'image de ses tourments, le support de ses désirs. Ou plutôt, s'il arrive encore aux choses d'accepter cette tyrannie, ce ne sera plus qu'en apparence, pour mieux montrer à quel point elles lui restent, en réalité, étrangères.<sup>98</sup>

95. L'article original figure dans *Critique*, juillet-août 1954. Nous citons la version parue dans Roland Barthes, *Essais Critiques*, Paris, Seuil, 1964, p. 35 ; je souligne.

96. *Ibid.*, p. 33.

97. *Ibid.*, p. 34 ; je souligne. Roland Barthes cite un compte rendu de Robbe-Grillet publié dans *Critique* : « Samuel Beckett, Auteur dramatique », *Critique* févr. 1953. Il s'agit d'un compte rendu critique de *En attendant Godot*, repris dans *Pour un nouveau roman* (cf. plus loin).

98. Alain Robbe-Grillet, « Une voie pour le roman futur », *Nouvelle Nouvelle Revue Française*, n° 43, 1956, pp. 82-83.

Puis, dans la ré-écriture de la version finale de l'article, tel qu'il est inclus dans le recueil, il *garde la séquence phrastique de Barthes, mais renonce à mentionner explicitement son nom* :

Désormais, au contraire, les objets peu à peu perdront leur inconstance et leurs secrets, renonceront à leur faux mystère, à cette intériorité suspecte *qu'un essayiste a nommée « le cœur romantique des choses »*. Celles-ci ne seront plus le vague reflet de l'âme vague du héros, image de ses tourments, l'ombre de ses désirs. Ou plutôt, s'il arrive encore aux choses de servir un instant de support aux passions humaines, ce ne sera que temporairement, et elles n'accepteront la tyrannie des significations qu'en apparence – comme par dérision – pour mieux montrer à quel point elles restent étrangères à l'homme. <sup>99</sup>

Du texte originel à la version du recueil, Robbe-Grillet passe d'une référence explicite à la citation de Barthes, à l'omission de celle-ci, gardant toutefois une référence implicite à Barthes, par l'expression « un essayiste » – outre la séquence phrastique citée (« le cœur romantique des choses »).

Comme dans le cas de Sarraute, on constate donc que l'appel à l'autorité relève d'un processus complexe. Sans doute au départ, dans son article de la *Nouvelle Revue Française*, Robbe-Grillet éprouve-t-il le besoin de s'appuyer sur l'autorité de Barthes de façon explicite. Cependant lorsqu'il intègre l'article dans le recueil, il tente d'atténuer les marques de l'influence de Barthes sur l'ensemble (peut-être d'ailleurs Barthes, entre temps, est-il devenu une source trop puissante d'autorité qui menace de rejeter dans l'ombre la parole de l'écrivain). L'effacement de la référence explicite à Roland Barthes dans un texte qui conserve son vocabulaire ou la citation qui lui est empruntée, permet à Robbe-Grillet de profiter de son autorité sans pour autant amoindrir le pouvoir de sa propre parole.

Mais Robbe-Grillet ne s'appuie pas sur l'autorité de Barthes uniquement au niveau verbal et métaphorique. L'hybridation des écrits barthésiens dans le texte de Robbe-Grillet se fait à des niveaux conceptuels plus profonds. En effet, Robbe-Grillet se réapproprie l'idée que « les choses sont », ainsi que la distinction artificielle qu'opère Barthes entre les surfaces et les profondeurs des objets. Dans ce sens, le texte « Littérature Objective » (1954), devient pour Robbe-Grillet un générateur de théories. Ainsi, par exemple, il fait sienne la dichotomie entre *surface* et *profondeur* proposée par Barthes en l'employant dans l'intégralité de ses essais et articles. Pour expliquer le type de roman

99. Alain Robbe-Grillet, *Pour Un Nouveau Roman*, Paris : Minuit, 1963, p. 20 ; *je souligne*.

contre lequel Robbe-Grillet s'insurge, Barthes avait inventé la métaphore de la fouille :

Ici, encore, il faut se rappeler le fond traditionnel sur lequel s'enlève la tentative de Robbe-Grillet : un roman séculairement fondé comme expérience d'une profondeur : profondeur sociale avec Balzac et Zola, « psychologique » avec Flaubert, mémoriale avec Proust, c'est toujours au niveau d'une intériorité de l'homme ou de la société que le roman a déterminé son champ ; à *quoi correspondait chez le romancier une mission de fouille et d'extraction*, Cette fonction endoscopique, soutenue par le mythe concomitant de l'essence humaine, a toujours été si naturelle au roman, que l'on serait tenté de définir son exercice (création ou consommation) *comme une jouissance de l'abîme*.<sup>100</sup>

Une idée que Robbe-Grillet adapte à son gré de la façon suivante :

Le rôle de l'écrivain consistait traditionnellement à *creuser dans la Nature*, à l'approfondir, pour atteindre des couches de plus en plus intimes et finir par mettre au jour quelque bribe d'un secret troublant.<sup>101</sup>

Pour exprimer le nouveau projet de Robbe-Grillet, c'est-à-dire sa révolution romanesque, Barthes utilise la métaphore de la surface :

L'écriture de Robbe-Grillet est sans alibi, sans épaisseur et sans profondeur : elle reste à *la surface de l'objet* et le parcourt également, sans privilégier telle ou telle de ses qualités.<sup>102</sup>

Métaphore réutilisée par Robbe-Grillet :

Autour de nous, défiant la meute de nos adjectifs animistes ou ménagers, les choses sont là. *Leur surface* est nette et lisse, intacte, sans éclat louche ni transparence. Toute notre littérature n'a pas encore réussi à en entamer le plus petit coin, à en amollir la moindre courbe.<sup>103</sup>

On voit de la sorte comment Robbe-Grillet utilise la réflexion de Barthes pour fonder la sienne d'une façon qui lui accorde la prééminence, sans pour autant renoncer à faire appel à l'autorité de Barthes sur le mode implicite. Utiliser les idées et le vocabulaire d'un autre sans citer ses sources peut déboucher sur le plagiat. Cependant, dans un milieu où tout le monde sait à qui appartient le vocabulaire en question<sup>104</sup>, la prise en compte et l'inclusion de la parole du critique

100. Barthes 1964, *op. cit.*, p. 42 ; *je souligne*.

101. Robbe-Grillet 1963, *op. cit.*, p. 22 ; *je souligne*.

102. Barthes, 1964, *op. cit.*, p. 33.

103. Robbe-Grillet 1963, *op. cit.*, p. 18 ; *je souligne*.

104. Et cela d'autant plus que Barthes a publié sa réflexion par rapport aux romans de Robbe-Grillet, et a même préfacé un ouvrage théorique sur ses romans (cf. Bruce Morrissette, *Les romans de Robbe-Grillet*, Paris, Minuit, 1963).



manifeste la reconnaissance et l'acceptation de son avis favorable, permettant de souder plus encore l'équipe de ceux qui œuvrent en faveur du Nouveau roman. En un deuxième temps, la réappropriation de la parole de l'autre, réintégrée dans un projet nouveau, met en évidence la parole de Robbe-Grillet en reléguant à l'arrière-plan celle de Barthes.

Nous avons montré comment le double recours à l'autorité de Sarraute et de Barthes contribue à fonder l'autorité de Robbe-Grillet. Dans la perspective du recueil, cette autorité consolide le statut de l'écrivain en tant que porte-parole convenu du Nouveau Roman et justifie alors à son tour le statut de manifeste du mouvement accordé à cet essai en particulier, et au recueil en général.

### *Sur quelques notions périmées (1957)*

Issu de la chronique de Robbe-Grillet dans *France Observateur* aux mois d'octobre et de novembre 1957, ainsi que de deux articles publiés dans *L'Express* en 1955 et 1956 – « Littérature engagée, littérature réactionnaire » (20 décembre 1955) et « Le réalisme socialiste est bourgeois » (21 février 1956) – l'objectif de cet essai consiste en la remise en cause des lieux communs et des idées reçues que charrie le roman traditionnel, c'est-à-dire des clichés que sont devenus ses normes d'écriture. Suite à une brève introduction où Robbe-Grillet énumère les poncifs courants dans la dénomination et l'indexicalisation du Nouveau Roman – « personnages », « atmosphère », « forme », « contenu », « des vrais romanciers », « talent du conteur », « avant-garde », et « anti-roman »<sup>105</sup>, il analyse et rejette l'une après l'autre quelques notions choisies : le personnage, l'histoire, la distinction entre forme et contenu, et l'engagement de l'écrivain. Il s'agit d'un essai dont la démonstration porte largement sur des *procédés de re-définition* des concepts propres au roman, ce qui se manifeste au niveau de la ré-écriture du texte lorsqu'il passe de la chronique au recueil.

Nous procéderons à la comparaison des versions, en étudiant la composition du texte final en rapport avec ses sources diverses. L'analyse comportera une mise en évidence de l'intertexte et de divers cas de reformulations textuelles – *génériques* (provenant du passage de

---

105. Robbe-Grillet, 1963, *op. cit.*, pp. 25-26.

l'article de presse à l'essai), aussi bien que *stratégiques* (issues de la tâche argumentative qui s'impose au sein du nouveau cadre de *Pour un nouveau roman*). Plan A ci dessous montre la correspondance des passages des versions d'origine avec la version finale de *Pour un nouveau roman*.

#### PLAN A : correspondances des passages

v.f. = version finale

v.o. = version originelle

les sections soulignées font l'objet de l'étude présente.

Version finale (v.f.)	Version originelle (v.o.)
<b>I. V.f. Introduction</b> (pp. 25-pp. 26)	= v.o. A. Robbe-Grillet, « Il n'y a pas "d'avant-garde" », <i>France Observateur</i> , n° 388, 17oct. 1957, p. 19.
<b>II. V.f. Le personnage</b> (pp. 26-28)	= v.o. A. Robbe-Grillet, « La mort du personnage », <i>France Observateur</i> , n° 389, 24 oct. 1957, p. 20.
<b>III. V.f. L'histoire</b> (pp. 29-32) + début de <i>L'engagement</i> , p. 33 (premier paragraphe)	= v.o. A. Robbe-Grillet, « Un joli talent de conteur... », <i>France Observateur</i> , n° 390, 31 oct. 1957, p. 19.
IV. V.f. <i>L'engagement</i> , pp. 33-37 (sauf Le premier paragraphe, p. 33 = nouvelle partie, rajoutée / pp. 37 (à partir de « Ainsi Ilya Ehrenburg... »), p. 39	= v.o. A. Robbe-Grillet, « Le réalisme socialiste est bourgeois », <i>L'Express</i> , 21 févr. 1956, p. 11 / p. 39 (dernier paragraphe), extrait de A. Robbe-Grillet, « Littérature engagée, littérature réactionnaire », <i>L'Express</i> , 20 décembre 1955, p. 11.
V. V.f. <i>La forme et le contenu</i> (pp. 39-44)	= (une adaptation de) v.o. A. Robbe-Grillet, « La forme et le contenu », <i>France Observateur</i> , n° 392, 14 nov. 1957, p. 19.

Parmi les termes péjoratifs utilisés par les critiques afin de caractériser le Nouveau Roman, on trouve le terme d'avant-garde, que Robbe-Grillet évoque dans le titre du deuxième article de la série de *France Observateur*, « Il n'y a pas "d'avant-garde" »<sup>106</sup>, et auquel il oppose, au sein du même article, un néologisme – « l'arrière-garde » calqué ironiquement sur le modèle d'avant-garde, afin de tenir (par une démarche *tu quoque*) la critique responsable de cette appellation ridicule, proclamant que ce ne sont pas les nouveaux romanciers qui sont innovateurs, ce sont les écrivains qui insistent sur des techniques romanesques périmées, et avec eux la critique traditionnelle, qui sont en retard sur leur temps :

L'avant-garde de 1857 est devenue pour nous, cent ans plus tard, l'année 1857 elle-même. Pourquoi ne pas renoncer tout de suite à ce terme qu'on nous a soufflé pour nous faire croire à l'actualité d'une littérature en survie ?

*C'est plutôt d'une « arrière-garde » qu'il faudrait parler pour désigner cette dernière, l'immense arrière-garde des écrivains posthumes.* Quant aux autres, les Simon, les Sarraute, Beckett, Butor, etc., ce sont tout simplement les romanciers d'aujourd'hui.<sup>107</sup>

Cependant dans l'introduction à l'essai, Robbe-Grillet *renonce* à l'usage du terme d'« arrière-garde », synonyme de régression, mais *conserve* l'usage du terme d'« avant-garde », synonyme de « progrès ». C'est-à-dire qu'il abandonne l'usage d'un concept qui souligne la désuétude des anciennes techniques en faveur d'une insistance sur l'aspect novateur des nouvelles techniques littéraires, ce qui se manifeste dans le choix du vocabulaire.

En même temps, l'usage du terme « avant-garde » ainsi que l'incipit du passage (« La critique traditionnelle a son vocabulaire ») met l'essai, à l'instar de la série de presse, en rapport avec la critique de l'époque. Un mois avant la publication de l'article de Robbe-Grillet dans *France Observateur*, par exemple, Alain Bosquet publie un essai dans *Preuves*, intitulé « Roman d'avant-garde et anti roman », où il critique « Une voie pour le roman futur »<sup>108</sup>, et fait de Robbe-Grillet un cas de figure négatif de l'écriture d'avant-garde<sup>109</sup>. L'article de

106. Alain Robbe-Grillet, « Il n'y a pas "d'avant-garde" », *France Observateur*, n° 388, 17 oct. 1957, p. 19.

107. *Ibid.*, je souligne.

108. Robbe-Grillet, 1956. « Une voie pour le roman futur », *Nouvelle Revue Française*, n° 43, juillet, pp. 77-84.

109. Alain Bosquet, « Roman d'avant-garde et antiroman », *Preuves*, n° 79, sept. 1957, pp. 79-86.

Robbe-Grillet « Il n'y a pas "d'avant-garde" », constitue donc une réponse indirecte à Bosquet. Dans le premier passage de l'article Robbe-Grillet explique que la critique travaille dans un système, « un réseau de mots clefs, trahissant bel et bien un système ». Le deuxième paragraphe donne ces « mots-clefs » (« personnage », « atmosphère », « forme et contenu », « message », « talent de conteur », « des vrais romanciers ») et explique qu'ils ne sont qu'un paradigme à l'intérieur duquel on travaille : ce qui est présenté comme la nature du roman, se réduit en fait à l'idée que l'on se fait du roman. Dans le troisième paragraphe, il qualifie de « dangereux » « les termes couramment employés pour qualifier les livres qui échappent à ces règles convenues », et il s'attaque au terme « Avant-garde », qui sert selon lui à se débarrasser « de toute œuvre risquant de donner mauvaise conscience à la littérature de grande consommation ». C'est ici qu'il critique de façon implicite l'article mentionné de Bosquet : « Dès qu'un écrivain renonce aux formules usées pour tenter de forger sa propre écriture, il se voit aussitôt coller l'étiquette : "avant-garde" »<sup>110</sup>. Malgré l'usage de l'impersonnel, il parle sans doute de lui-même, et du label que lui a attribué Bosquet.

Le dialogue avec les critiques se poursuit dans la version finale de l'essai, lorsque, dans un passage rajouté à la section portant sur le personnage, Robbe-Grillet simule leur raisonnement :

Pour justifier le bien-fondé de ce point de vue, on utilise *le raisonnement habituel* : Balzac nous a laissé le père Goriot, Dostoïevski a donné le jour aux Karamazov, écrire des romans ne peut plus donc être que cela : ajouter quelques figures modernes à la galerie de portraits que constitue notre histoire littéraire.<sup>111</sup>

Si l'on reconstruit l'argument mis dans la bouche de la critique par l'expression « le raisonnement habituel », on arrive à l'argument suivant :

**Prémisses :**

1. [Implicite] – (Balzac et Dostoïevski sont reconnus pour le fait qu'ils sont romanciers. Ils sont même l'archétype du romancier.)
2. Balzac nous a laissé le *Père Goriot*.
3. Dostoïevski a donné le jour aux Karamazov.

**Conclusion :** « Écrire des romans ne peut plus donc être que cela : ajouter quelques figures modernes à la galerie de portraits que constitue notre histoire littéraire ». <sup>112</sup>

110. Robbe-Grillet, 1963, *op. cit.*, *ibid.*, pp. 25-26.

111. *Ibid.*, p. 27 ; je souligne.

112. *Ibid.*

Malgré la plausibilité apparente du modèle, la conclusion est fausse car d'autres critères peuvent classer un texte dans la catégorie du roman. Avec le simulacre critique, Robbe-Grillet réduit donc *ad absurdum* l'écriture romanesque au seul critère de la production des personnages, couvrant ainsi de ridicule l'argument de la critique.

Le recours au concept de personnage rappelle que par ailleurs, les articles aussi bien que l'essai s'appuient sur *L'Ère du Soupçon*. En effet, ce recueil constitue la source principale des deux passages intitulés respectivement « le personnage » et « l'histoire ». Ces deux thèmes, identifiés par Sarraute comme les pivots du passage entre le roman traditionnel et le roman moderne, seront aussi les points d'ancrage de Robbe-Grillet dans sa croisade contre les conventions d'écriture imposées par la critique classique. Or chez Robbe-Grillet ils sont reformulés dans un langage journalistique, et paraissent dans deux articles figurant dans la chronique de *France Observateur* (« La mort du personnage » et « Un joli talent de conteur... »). Par la suite, ils sont intégrés dans l'essai « Sur quelques notions périmées », où Robbe-Grillet les reformule une fois de plus.

L'idée avancée dans *L'Ère du soupçon*, selon laquelle les critiques s'attachent aux conventions d'écriture périmées du 19<sup>e</sup> siècle<sup>113</sup> est reformulée par Robbe-Grillet sur un ton plus agressif approprié à un article de journal qui cherche à provoquer ses critiques et à éveiller l'intérêt du lecteur :

Nous en-a-t-on assez parlé, du « personnage » ! Et ça ne semble, hélas, pas près de finir. Cinquante années de maladie, le constat de son décès enregistré à maintes reprises par les plus sérieux essayistes, rien n'a encore réussi à le faire tomber du piédestal où l'avait placé le XIX<sup>e</sup> siècle [...]. C'est même là qu'elle reconnaît le « vrai romancier » : « il crée des personnages »... [...] écrire des romans ne peut plus donc être que cela : ajouter quelques figures modernes à la galerie de portraits que constitue l'histoire littéraire [...].<sup>114</sup>

Le passage poétique décrivant le personnage classique chez Sarraute est transformé en langage journalistique précis :

113. Les critiques on beau préférer [...] de proclamer [...] que le roman [...] est et restera toujours, avant tout, « une histoire où l'on voit agir et vivre des personnages », qu'un romancier n'est digne de ce nom que s'il est capable de « croire » à ses personnages, ce qui lui permet de les rendre « vivants », et de leur donner une « épaisseur romanesque ». (Sarraute, *L'Ère du Soupçon*, Paris, Gallimard, 1956, p. 59).

114. Alain Robbe-Grillet, « La mort du personnage », *France Observateur*, n° 389, 24 oct. 1957c., p. 20.

Il [le personnage classique] était très richement pourvu, comblé de biens de toute sorte, entouré de soins minutieux ; rien ne lui manquait, depuis les boucles d'argent de sa culotte jusqu'à la louve veinée au bout de son nez. Il a, peu à peu, tout perdu : ses ancêtres, sa maison soigneusement bâtie, bourrée de la cave au grenier d'objets de toute espèce, jusqu'aux plus menus colifichets, ses propriétés et ses titres de rente, ses vêtements, son corps, son visage, et, surtout, ce bien précieux entre tous, son caractère qui n'appartenait qu'à lui, et souvent jusqu'à son nom. <sup>115</sup>

Enfin et surtout, il doit avoir un caractère, un visage qui le reflète, un passé qui a modelé celui-ci et celui-là. Son caractère dicte ses actions, le fait réagir de façon déterminée à chaque événement. Son caractère permet au lecteur de le juger, de l'aimer, de le haïr. C'est grâce à ce caractère qu'il léguera un jour son nom à un *type humain*, qui attendait, dirait-on, la consécration de ce baptême. <sup>116</sup>

Cependant une autre différence émerge de la façon dont ils perçoivent et présentent le problème du personnage, qui va au-delà du style propre au support énonciatif et qui reflète les différences dans la visée des écrivains respectifs. Tandis que Sarraute parle du changement dans le statut du personnage comme d'un fait accompli (elle se sert du prétérit), Robbe-Grillet utilise le présent : pour lui la révolution dans le statut du personnage *reste encore à accomplir*. De la sorte, sous son déguisement verbal inédit, l'idée se donne comme une nouveauté et semble donc plus révolutionnaire chez Robbe-Grillet que dans l'essai de Sarraute. Ceci correspond sans doute d'une part au besoin de l'article de lancer une provocation, et d'autre part à la volonté de *Pour un nouveau roman* de se présenter comme un écrit non moins révolutionnaire que son antécédent.

La dépendance des idées évoquées dans *L'Ère du soupçon* se manifeste à chaque étape de la série – Robbe-Grillet l'indique lui-même à l'occasion du deuxième article :

Bien entendu, il ne suffit pas d'appliquer des recettes. L'art étant de nature magique, il y a le « mystère de la création ». Le personnage, s'il est réussi, finit par vivre une existence indépendante : il échappe à son créateur. *Comme l'écrit Nathalie Sarraute* dans sa très pertinente analyse (*L'Ère du Soupçon*) : « c'est le moment bien connu de quelques "vrais romanciers" où le personnage, tant la croyance en lui de son auteur et l'intérêt qu'il lui porte sont intenses, se met soudain, telles les tables tournantes, animé par un fluide mystérieux, à se mouvoir de son propre mouvement... » La promesse d'un tel miracle a pour but de nous enlever nos dernières craintes : si le personnage *vit*, c'est que le roman de personnages n'est pas mort. <sup>117</sup>

115. Sarraute, *op. cit.*, pp. 60-61.

116. Robbe-Grillet, *op. cit.*

117. Alain Robbe-Grillet, « La mort du personnage », *France Observateur*, n° 389, 24 oct 1957, p. 20, *je souligne*.

Cependant l'aveu explicite de la redevance intellectuelle disparaît aussitôt que l'on examine la version finale, et avec lui l'argument qu'elle avance. Dans la dernière version, il ne garde alors que la conclusion, notamment, l'idée que le personnage n'importe plus : « Aucune des grandes œuvres contemporaines ne correspond en effet sur ce point aux normes de la critique »<sup>118</sup>. La référence explicite à Sarraute est sans doute omise pour ne pas laisser cette autorité prendre le dessus dans le cadre de *Pour un nouveau roman*, où il cherche à fonder la sienne propre. Raccourcir le passage revient à réduire l'« agora » octroyée à l'argument de la critique (c'est l'argument du « génie créateur », présenté d'une façon étendue dans la version d'origine), afin qu'il cède la place à celui de Robbe-Grillet.

Or la présence de la critique continue à se manifester, quoique de façon implicite, dans l'usage que fait Robbe-Grillet du discours rapporté : le terme « personnage », que Robbe-Grillet cherche à expulser du vocabulaire du roman nouveau, figure alors toujours entre guillemets dans ce texte. L'usage des guillemets, ainsi que le simulacre de citation lorsqu'il est question de la parole des critiques (« c'est même là qu'elle reconnaît le “vrai” romancier » : « il crée des personnages »...<sup>119</sup>), montrent que Robbe-Grillet veut se distancier du concept tout en se l'appropriant.

### *Entre chronique et recueil*

Si l'on veut enfin constater la différence entre les buts de la chronique et les objectifs du recueil, il faut regarder de près d'autres changements mineurs qui semblent au départ d'ordre purement stylistique, mais qui s'avèrent significatifs au niveau rhétorique, correspondant avec la nouvelle visée du texte. Ainsi, tandis que la version d'origine se termine par :

Le roman paraît chanceler, ayant perdu son meilleur soutien d'autrefois, le héros. S'il ne parvient pas à s'en remettre, c'est que sa vie était liée à celle d'une société maintenant révolue. S'il y parvient, au contraire, une nouvelle voie s'ouvre, pour lui, où il pourra retrouver sa place d'art majeur.<sup>120</sup>

---

118. Robbe-Grillet, 1963, *op. cit.*, p. 27.

119. *Ibid.*, p. 26.

120. Alain Robbe-Grillet, « La mort du personnage », *France Observateur*, n° 389, 24 oct 1957, p. 20, *je souligne*.

### La version finale s'achève sur :

Le roman paraît chanceler, ayant perdu son meilleur soutien d'autrefois, le héros. S'il ne parvient pas à s'en remettre, c'est que sa vie était liée à celle d'une société maintenant révolue. S'il y parvient, au contraire, une nouvelle voie s'ouvre, pour lui, *avec la promesse de nouvelles découvertes*.<sup>121</sup>

Dans la première version il s'agit de sauvegarder la place du roman, en maintenant son statut : car si on réussit à remplacer le personnage par autre chose, le roman pourra continuer à être ce qu'il a toujours été : un art dominant. La version finale, au contraire, reflète la nouvelle perspective qui domine le recueil et qui présente *le roman comme une recherche, où l'écriture peut mener l'écrivain vers une découverte*. Ce fragment est symptomatique d'un cas de ré-écriture du fragment en fonction de l'ensemble de sorte qu'il met en abîme le recueil entier, où l'écriture est précisément conçue comme une recherche.

### *L'histoire*

L'enjeu de l'article de presse « Un joli talent de conteur... » est d'annoncer qu'afin de survivre le roman doit renoncer au soutien de l'anecdote, en se cherchant une nouvelle voie (« Entre le reproche de gratuité et celui de didactisme, n'y a-t-il donc plus de voie pour le roman ? »), un « roman sans romanesque », où l'histoire ne disparaîtra pas complètement, mais comme le personnage, elle « perdra progressivement son importance [...] »<sup>122</sup>.

Comme l'article qui le précède (« La mort du personnage »), « Un joli talent de conteur » se fonde largement sur les propositions et le raisonnement de Sarraute. *Grosso modo*, les deux écrivains procèdent de la même façon, commençant par mentionner le critère imposé par la critique pour montrer par la suite son caractère dérisoire et désuet. Or, Robbe-Grillet se différencie de Sarraute à deux niveaux. Tout d'abord, il fournit aux lecteurs une version plus simple du critère du personnage et de celui de l'histoire en les distinguant l'un de l'autre, car il parle de chacun dans un article séparé alors que Sarraute n'en traite pas séparément. En un deuxième temps, il fait du second critère – l'histoire ou l'anecdote, comme il l'appelle – son enjeu prin-

121. Robbe-Grillet 1963, *op. cit.*, p. 28.

122. Alain Robbe-Grillet, « Un joli talent de conteur... », *France Observateur*, n° 390, 31 oct., 1957, p. 19.



cipal (tandis que pour Sarraute c'est le personnage qui prime) : c'est en effet ce critère, et non celui du personnage, qui lui servira de base pour le développement de sa métaphysique (cf. plus loin).

Quoique dans les trois premiers paragraphes, similaires dans les deux versions, Robbe-Grillet étale l'argument de la critique (un roman, c'est raconter une histoire, un écrivain est celui qui sait raconter une histoire ; apprécier un roman c'est juger des critères propres à l'anecdote [la cohérence de l'intrigue, la *vraisemblance*]), la version finale diffère largement de la première du point de vue stylistique et argumentatif. Cette différence se manifeste dans la façon dont l'écrivain manie l'idée de soupçon empruntée à Sarraute et la réinvestit dans *Pour un nouveau roman*. Chez Sarraute écrivain et lecteur se méfient l'un de l'autre à travers le personnage :

Elle témoigne [cette évolution actuelle du personnage de roman], à la fois chez l'auteur et chez le lecteur, d'un état d'esprit singulièrement sophistiqué. Non seulement ils se méfient du personnage de roman, mais à travers lui, il se méfient l'un de l'autre. Il était le terrain d'entente, la base solide d'où ils pouvaient d'un commun effort s'élancer vers des recherches et des découvertes nouvelles. Il est devenu le lieu de leur méfiance réciproque, le terrain dévasté où il s'affrontent. Quand on examine sa situation actuelle, on est tenté de se dire qu'elle illustre à merveille le mot de Stendhal : « le génie du soupçon est venu au monde ». « Nous sommes entrés dans l'ère du soupçon ». <sup>123</sup>

Chez Robbe-Grillet, cette méfiance est également *transposée sur l'anecdote* : <sup>124</sup>

Plus scrupuleux encore, il [le lecteur] se met à étendre *ses soupçons* jusqu'aux livres à couverture blanche de nos bons éditeurs. Dans la « vraie littérature » aussi, bien des anecdotes lui semblent *suspectes* ; parvenant à s'arracher au flot romanesque qui l'emporte, il se prend à réfléchir : *ne serait-on pas en train de lui « raconter des histoires » ?*

Et cette même formule tout à coup, qui était pourtant l'expression de ses délices, lui apparaît dans toute son horreur. La tension qui le portait de page en page, *le joli ficelage de l'intrigue* [...] il croit soudain y découvrir *les signes d'une supercherie*. Il craint d'être tombé dans un piège. Toute cette prétendue vérité humaine n'était que de la fausse-monnaie, de la « littérature ». <sup>125</sup>

123. Sarraute, *op. cit.*, pp. 62-63.

124. Robbe-Grillet traite avec suspect le personnage également : « En fait, les créateurs de personnages, au sens traditionnel, ne réussissent plus à nous proposer que des fantoches auxquels eux-mêmes ont cessé de croire. » (Robbe-Grillet 1963h, *op. cit.*, p. 28). Il n'en reste pas moins cependant, qu'il introduit le soupçon de l'histoire, absent chez Sarraute.

125. Alain Robbe-Grillet, « Un joli talent de conteur... », *France Observateur*, n° 390, 31 oct., 1957, p. 19 ; *je souligne*.

Dans la tension qui s'instaure entre le besoin de poursuivre la révolution instiguée par Sarraute et la volonté d'innover, Robbe-Grillet s'abstient *dans la version finale* de l'usage du mot « soupçon » et de ses déclinaisons, ce qui lui permet de *s'assimiler* les idées de l'écrivain, sans que pour autant cela ne saute aux yeux du lecteur, même le plus érudit. Il se produit ainsi un *effet d'originalité* : comme si Robbe-Grillet était devenu la source première (E1) de l'énonciation, alors qu'en réalité il s'agit d'une *réappropriation de l'énoncé de Sarraute* :

Il [l'anecdote] ne lui suffit pas d'être plaisante, ou extraordinaire, ou captivante ; pour avoir son poids de vérité humaine, il lui faut encore réussir à persuader le lecteur que les aventures dont on lui parle sont arrivées vraiment à des personnages réels, et que le romancier se borne à rapporter, à transmettre, des événements dont il a été le témoin. Une convention tacite s'établit entre le lecteur et l'auteur ; celui-ci *fera semblant de croire à ce qu'il raconte*, celui-là oubliera que tout est inventé et feindra d'avoir affaire à un document, à une biographie, à une quelconque histoire vécue. [...]

[...] La moindre hésitation [dans le récit, la plus petite étrangeté [...]] et voilà que le flot romanesque cesse de porter le lecteur, qui soudain *se demande si l'on n'est pas en train de lui « raconter des histoires »*, et qui menace de revenir aux témoignages authentiques, pour lesquels au moins il n'aura pas à se poser de question sur la vraisemblance des choses. Plus encore que de distraire, il s'agit ici de rassurer ». <sup>126</sup>

Mais dans l'acte de ré-écriture, il ne s'agit pas d'une simple assimilation, dont le but est de brouiller la source afin de créer un effet d'originalité. Il s'agit, dans la version finale, de mettre en place un nouveau programme romanesque susceptible de remplacer celui de Sarraute. Pour l'auteur de *L'Ère du soupçon*, la survie du roman dépend de son dynamisme, de sa capacité de changement et d'innovation :

Quant au roman, avant même d'avoir épuisé tous les avantages que lui offre le récit à la première personne et d'être parvenu au fond de l'impasse où aboutit nécessairement toute technique, il s'impatiente et cherche déjà, pour échapper à ses difficultés actuelles, d'autres issues.

Le soupçon, qui est en train de détruire le personnage et tout l'appareil désuet qui assurait sa puissance, est une de ces réactions morbides par lesquelles un organisme se défend et trouve un nouvel équilibre. Il force le romancier à s'acquitter de ce qui est [...] rappelant l'enseignement de Flaubert, « son obligation la plus profonde : découvrir de la nouveauté », et l'empêche de commettre « son crime le plus grave : répéter les découvertes de ses prédécesseurs ». <sup>127</sup>

126. Robbe-Grillet 1963, *op. cit.*, pp. 29-30.

127. Sarraute 1956, *op. cit.*, pp. 78-79.

Pour Robbe-Grillet le chroniqueur, il s'agit au départ d'un programme plus modeste qui consiste à reconnaître le fait qu'afin de survivre, il faut *renoncer à la convention de l'histoire* au profit d'une autre voie ; il n'explique pas au moment de la série quelle serait cette voie que le roman se devrait d'emprunter. Plutôt que d'être précisé en termes positifs, le programme est donc exprimé négativement : on sait à quoi il faut renoncer, mais Robbe-Grillet ne précise pas vers quoi il faut se diriger :

Si l'heure du romanesque est vraiment passée et que le roman doive malgré tout durer, ce sera évidemment sous la forme d'un roman sans romanesque. Ce à quoi il nous faut renoncer maintenant, c'est à la vieille définition : « Écrire un roman c'est raconter une histoire ». Il n'est pas certain que l'anecdote doive tout a fait disparaître (probablement d'ailleurs n'est-ce pas possible), mais, de même que le personnage, elle perdra progressivement de son importance, s'amenuisera de plus en plus. [...] Non, le roman a perdu lui-même la confiance qu'il avait dans sa propre anecdote : elle ne peut plus lui servir de soutien. S'il veut survivre, il faudra bien qu'il en cherche un autre. <sup>128</sup>

Pendant l'auteur de *Pour un nouveau roman* se penche sur la métaphysique et l'épistémologie du roman, en offrant cette fois au lecteur un programme « positif », à la place du programme « négatif » fourni dans la chronique. Établissant à cet effet un parallèle entre l'ordre social et l'ordre narratif, il cherche à remplacer le système de représentation littéraire (qui renvoie à l'ordre de la classe bourgeoise) promulgué encore par la critique mais qui ne convient plus au monde moderne :

Tous les éléments techniques du récit – emploi systématique du passé simple et de la troisième personne, adoption sans condition du déroulement chronologique, intrigues linéaires, courbe régulière des passions, tension de chaque épisode vers une fin, etc. –, tout visait à imposer l'image d'un univers stable, cohérent, continu, univoque, entièrement déchiffrable. [...]

Mais voilà que, dès Flaubert, tout commence à vaciller. Cent ans plus tard, le système entier n'est plus qu'un souvenir ; et c'est à ce souvenir, à ce système mort, que l'on voudrait à toute force tenir le roman enchaîné [...]. <sup>129</sup>

Ce système de représentation sera remplacé par l'écriture, qui au delà d'une technique et d'une forme, une espèce d'intervention entre le monde et l'homme, est désormais une compétence créatrice, une *invention*, capable de changer la face du roman :

128. Robbe-Grillet, 1957, *op. cit.*, p. 19 ; je souligne.

129. Robbe-Grillet 1963, *op. cit.*, p. 31 ; je souligne.

Le récit moderne a ceci de remarquable : il affirme de propos délibéré ce caractère, à tel point même que *l'invention*, l'imagination, deviennent à la limite le sujet du livre. <sup>130</sup>

Perdant sa position de simple technique, d'outil « transparent » dont le seul objectif consiste à transmettre une histoire qui reflète la réalité, l'écriture devient *l'objectif même de la production romanesque*. C'est en cela que réside la nouveauté de Robbe-Grillet et sa contribution à la réflexion théorique du Nouveau Roman.

*Nature, humanisme, tragédie (1958)*  
– mise en scène d'une polémique

Cet essai était censé au départ faire écho à la conception barthésienne de la fonction de la tragédie <sup>131</sup>. Mais dès sa publication en 1958 dans la *Nouvelle Nouvelle Revue Française*, ses enjeux s'étendent au-delà du projet initial. Car, conçu et publié dans la revue en réaction à la critique lancée contre « Une voie pour le roman futur » <sup>132</sup> il devient principalement *polémique*. La preuve en est qu'il provoque un nombre considérable de réponses de la part des critiques, dans la presse et surtout dans *Le Monde* et *Le Figaro littéraire*, les deux arènes majeures de la polémique littéraire de l'époque, qui se montrent en principe hostiles au projet de Robbe-Grillet, comme l'explique d'ailleurs N. Wolf <sup>133</sup>. Étant donné que la relation entre les critiques et Robbe-Grillet constitue la force génératrice de son écriture et de sa réflexion, il n'est pas étonnant que le choix de la scénographie (c'est-à-dire à la manière dont un discours construit la représentation de sa propre situation d'énonciation <sup>134</sup>) de « Nature » soit celle d'une

130. *Ibid.*, p. 30 : je souligne.

131. L'essai avait comme nom provisoire avant d'être publié « Un art non-tragique, est-il possible ? », mais a finalement été publié dans la *Nouvelle nouvelle revue française* (1958) sous le titre « Nature, humanisme, tragédie » (Alain Robbe-Grillet, « Nature, Humanisme, Tragédie », *Nouvelle Revue Française*, n° 70, oct. 1958, pp. 580-603). Néanmoins, la version finale porte encore l'épigraphe de Roland Barthes, concernant la tragédie : « La tragédie n'est qu'un moyen de recueillir le malheur humain, de le subsumer, donc de le justifier sous la forme d'une nécessité, d'une sagesse ou d'une purification : refuser cette récupération et rechercher les moyens techniques de ne pas y succomber traîtreusement (rien n'est plus insidieux que la tragédie) est aujourd'hui une entreprise nécessaire. »

132. Alain Robbe-Grillet, « Une voie pour le roman futur », *Nouvelle Revue Française*, n° 43, juillet 1956, pp. 77-84.

133. Nelly Wolf, *Une littérature sans histoire. Essai sur le Nouveau Roman*, Genève, Droz, 1995, p. 25.

134. Dominique Maingueneau, *Les termes clés de l'analyse du discours*, Paris, Seuil, 1996, p. 73.

polémique : la quasi totalité de l'essai est consacrée à l'échange entre Robbe-Grillet et deux de ses critiques – le chroniqueur André Rousseaux et l'écrivain membre de l'Académie Française, François Mauriac. En effet, cet essai fait partie de « chaînes polémiques » consistant en articles défavorables des critiques et en réponses rédigées par l'écrivain à l'encontre de ses détracteurs sous forme d'essais aussi bien que de lettres ouvertes et même de lettres personnelles envoyées à ces deux critiques.

Dans le cadre de cette partie, nous tenterons d'examiner comment l'essai, support *monologal* à « coloration polémique » qui est « le point des débats d'un cénacle », une espèce de « témoignage des querelles d'écoles »<sup>135</sup>, est exploité par Robbe-Grillet non seulement pour réfuter la thèse de ses détracteurs, mais aussi en tant que prétexte pour élaborer sa propre pensée et la faire partager par ses lecteurs. De la sorte, l'essai polémique devient à son tour un outil pédagogique, fonction signalée d'ailleurs par Gleize. Pour ce faire, il faudra insister sur les procédés textuels susceptibles d'exposer à travers la voix de l'auteur aussi bien son opinion que celle des critiques auxquels il s'oppose, transmettant par un dispositif *monologal* un événement clairement *dialogique*<sup>136</sup>. C'est donc à l'étude des mécanismes qui contribuent à la manifestation de la polémique qu'il s'agira de procéder.

### *La critique : Une mise en scène hyperbolique*

La réponse aux critiques, perçus par Robbe-Grillet comme une unité (il traite de la même façon « des critiques aussi différents que François Mauriac et André Rousseaux » et « les matérialistes »), oscille entre une réaction personnelle adressée à un critique spécifique, comme c'est le cas pour Rousseaux et F. Mauriac, et un argument général porté contre l'opinion qu'il met en scène et qui voit dans sa technique d'écriture l'expression de l'« inhumain ».

Que des écrivains aussi différents que *François Mauriac et André Rousseaux*, par exemple, s'accordassent à dénoncer dans la description exclusive des « sur-faces » une mutilation gratuite, *un aveuglement de jeune révolté, une sorte de*

135. Jean-Marie Gleize, « Manifestes, Préfaces : Sur quelques aspects du prescriptif », *Littérature, Les Manifestes*, n° 39, oct. 1980, Paris, Larousse, p. 13.

136. Car la polémique est un échange dialogique de nature antagoniste (Marcelo Dascal, « Observations sur la dynamique des controverses », *Cahiers de linguistique française*, n° 17, 1995, pp. 99-121.)

*désespoir stérile qui conduisait à la destruction de l'art*, cela paraissait néanmoins dans l'ordre. Plus inattendue, plus inquiétante, était la position – identique sous maints rapports – de certains matérialistes qui se référaient, pour juger mon entreprise, à des « valeurs » ressemblant à s'y méprendre aux valeurs traditionnelles de la chrétienté. Il ne s'agissait cependant pas, pour eux, d'un parti pris confessionnel. Mais, ici comme là, on posait en principe l'indéfectible solidarité entre notre esprit et le monde, on ramenait l'art à son rôle *naturel*, rassurant, de médiateur ; *et l'on me condamnait au nom de l'« humain »*.

Enfin j'étais bien naïf, disait-on, de prétendre nier cette profondeur : mes propres livres n'avaient d'intérêt, n'étaient lisibles, que dans la mesure – mesure d'ailleurs controversée – ou ils en étaient à mon insu l'expression » [...].<sup>137</sup>

En nommant ses critiques (Rousseaux, Mauriac et les matérialistes), Robbe-Grillet s'engage à résumer leurs réactions à sa technique descriptive, qu'ils considèrent selon lui comme « un aveuglement de jeune révolté, une sorte de désespoir stérile qui conduisait à la destruction de l'art ». La paraphrase est plutôt fictive dans la mesure où elle ne reflète pas la véritable critique de Rousseaux et de Mauriac (les adjectifs mentionnés ci-dessus ne figurent pas dans leurs articles respectifs). C'est-à-dire qu'il met dans la bouche de ses critiques des termes hyperboliques. Tout en reconnaissant leur droit à émettre un avis (« cela paraissait néanmoins dans l'ordre »), il les ridiculise car en outrant leur critique, il la présente comme disproportionnée.

### *Le cas d'André Rousseaux*

Rousseaux et Robbe-Grillet ont une histoire polémique commune, de sorte que « Nature... » constitue un maillon de la « chaîne polémique » qui s'instaure entre les deux hommes. Comme chroniqueur du *Figaro Littéraire*, Rousseaux fait paraître une critique négative de l'essai « Une voie pour le roman futur », publié en 1956, dans un article intitulé « Les surfaces d'Alain Robbe-Grillet », dont le propos consiste à attaquer les conceptions de l'écrivain sur la description romanesque, qui selon lui doit s'abstenir du psychologique pour rester à la surface des choses<sup>138</sup>. Robbe-Grillet répond à l'accusation de Rousseaux dans « Nature... » (1958c), et Rousseaux à son tour réagit dans un article du *Figaro Littéraire*, accusant Robbe-Grillet « d'écrire

137. Robbe-Grillet, 1958, *op. cit.*, pp. 580-581 ; *je souligne*.

138. André Rousseaux, « Les Surfaces d'Alain Robbe-Grillet », *Le Figaro littéraire*, 13 avril 1957, p. 2.

à tout le monde »<sup>139</sup>, chose que Robbe-Grillet réfute dans une lettre personnelle à Rousseaux, où il répète quelques-uns de ses arguments publiés dans « Nature... ». Enfin, l'essai est consacré à Rousseaux, comme l'affirme Robbe-Grillet dans une lettre privée adressée à celui-ci :

L'article que je publie maintenant dans la *NRF* n'est que le développement de notre entretien, il s'adresse directement à vous : je voudrais [...] vous faire admettre que ma position est raisonnable, et qu'elle ne désespère pas de l'homme – tout au contraire ». <sup>140</sup>

Le propos de Rousseaux consiste à lire les romans de Robbe-Grillet, en l'occurrence *La Jalousie*, en fonction de la théorie élaborée par l'auteur. Ainsi, il annonce dans « Les surfaces... »<sup>141</sup>, que *La Jalousie* serait « un exemple des règles avancées par la théorie ». Dans « Nature... » Robbe-Grillet *modifie la hiérarchie proposée par son opposant* en déclarant la primauté de la pratique de l'écriture romanesque sur celle de la théorie, et en refusant d'admettre par ailleurs que l'un puisse être extrapolé de l'autre :

*Qu'il n'y ait qu'un parallélisme assez lâche entre les trois romans que j'ai publiés à ce jour et mes vues théoriques sur un possible roman futur, c'est l'évidence même.* Chacun estimera, du reste, normal qu'un livre de deux ou trois cents pages ait plus de complexité qu'un article de dix ; et, aussi, qu'il soit plus facile d'indiquer une direction nouvelle que de la suivre, sans qu'un échec – partiel ou même total – soit une preuve décisive, définitive, de l'erreur commise au départ. <sup>142</sup>

Retournant à la démarche qui consiste à répondre à tous ses critiques, réunis sous la rubrique de l'accusation contre l'inhumain, il procède à la *redéfinition* de cette notion *en la vidant du sens qui lui est attribué par la critique*. Pour ce faire, il dénonce au départ le non-sens de la définition originelle de l'« humain » :

N'y aurait-il pas, tout d'abord, dans ce terme *d'humain* qu'on nous jette au visage, quelque supercherie ? Si ce n'est pas un abat vide de sens, quel sens possède-t-il au juste ? <sup>143</sup>

139. André Rousseaux, « Un Disciple de M. Robbe-Grillet », *Le Figaro littéraire*, 8 nov. 1958, p. 1.

140. Wolf, *op. cit.*, p. 46.

141. Rousseaux 1957, *op. cit.*

142. Robbe-Grillet, 1958, *op. cit.*, p. 581 ; je souligne.

143. *Ibid.*

Après quoi il prend une distance ironique par rapport à la position des critiques. L'effet ironique est obtenu *ad reductio*, par une *paraphrase*, une sorte de « résumé en deux mots » de la position des critiques qui compare leurs méthodes à celles de l'inquisition (il appelle ces critiques « inquisiteurs » et utilise des termes religieux comme « absolution » pour fournir le cadre nécessaire). Un effet ironique secondaire dérive de l'usage de *l'exagération* (« un crime contre l'humanité ») :

Il semble que ceux qui l'utilisent à tout propos, ceux qui en font l'unique critère de tout éloge comme de tout reproche, [...] – volontairement peut-être – la réflexion précise (et limitée) sur l'homme, sa situation dans le monde, les phénomènes de son existence, avec une certaine atmosphère anthropocentrique, vague mais baignant toutes choses, donnant à toute chose sa prétendue *signification*, c'est-à-dire l'investissant de l'intérieur par un réseau plus ou moins surnois de sentiments et de pensées, *En simplifiant la position de nos nouveaux inquisiteurs, on peut résumer celle-ci en deux phrases* ; si je dis : « Le monde c'est l'homme », j'obtiendrai toujours **l'absolution** ; tandis que si je dis : « Les choses sont les choses, et l'homme n'est que l'homme », je suis aussitôt reconnu coupable de *crime contre l'humanité*.

Le crime, c'est d'affirmer qu'il existe quelque chose, dans le monde, qui n'est pas l'homme, qui ne lui adresse aucun signe, qui n'a rien de commun avec lui. Le crime, surtout, selon leur optique, c'est de constater cette séparation, cette distance, sans chercher à opérer sur elle la moindre sublimation.<sup>144</sup>

Ainsi, alors que le crime présenté par la critique paraît extrêmement grave (un crime contre l'humanité), l'accusation devient ridicule dès lors qu'elle est présentée sur un mode cynique chez Robbe-Grillet :

Que pourrait être, autrement, une œuvre « inhumaine » ? Comment, en particulier, un roman qui met en scène un homme et s'attache de page en page à chacun de ses pas, ne décrivant que ce qu'il fait, ce qu'il voit, ou ce qu'il imagine, pourrait-il être accusé de se détourner de l'homme ? Et ce n'est pas le personnage lui-même, précisons-le tout de suite, qui est en cause dans ce jugement. En tant que « personnage », en tant qu'individu animé de tourments et de passions, personne ne lui reprochera jamais d'être inhumain, même s'il est un fou sadique et un criminel – au contraire, même, dirait-on.

Mais voilà que l'œil de cet homme se pose sur les choses avec une insistance sans mollesse : il les voit, mais il refuse de se les approprier, il refuse d'entretenir avec elles aucune entente louche, aucune connivence ; il ne leur demande rien ; il n'éprouve à leur égard ni accord ni dissentiment d'aucune sorte. Il peut, d'aventure, en faire le support de ses passions, comme de son regard. Mais son regard se contente d'en prendre les mesures ; et sa passion, de même, se pose à leur surface,

---

144. *Ibid.*, je souligne.



sans vouloir les pénétrer puisqu'il n'y a rien à l'intérieur, sans feindre le moindre appel, car elles ne répondraient pas.<sup>145</sup>

Enfin, après avoir ridiculisé et nié la définition de l'humanisme proposée par les critiques ainsi que leur accusation, il *redéfinit* cette même notion :

« Condamner, au nom de l'humain, le roman qui met en scène un tel homme, c'est donc adopter le point de vue humaniste, selon lequel il ne suffit pas de montrer l'homme où il est : il faut encore proclamer que l'homme est partout. Sous prétexte que l'homme ne peut prendre du monde qu'une connaissance subjective, l'humanisme décide de choisir l'homme comme justification de tout. Véritable pont d'âme jeté entre l'homme et les choses, le regard de l'humanisme est avant tout le gage d'une solidarité ». <sup>146</sup>

### *Le cas de François Mauriac*

Retournant de nouveau à l'attaque personnelle dans la seconde partie de l'essai <sup>147</sup>, il centre ses efforts sur le rejet de l'attitude de François Mauriac, avec qui il entretient un dialogue polémique depuis l'article publié par ce dernier dans le *Figaro Littéraire*, intitulé « Technique du Cageot » <sup>148</sup>. En se référant au poème en prose de Francis Ponge, intitulé « Le cageot » <sup>149</sup>, Mauriac fait entendre dans cet article que les idées de Robbe-Grillet sur la surface des choses ont leur origine dans la technique descriptive de Ponge qui consiste à donner de l'âme aux choses. En un deuxième temps, il refuse d'accepter les activités de Robbe-Grillet en tant que critique littéraire. Robbe-Grillet lui répond en trois étapes successives : *explication* de la technique de Ponge ; *référence* explicite à l'article de Mauriac ; *ré-explication* de sa propre position.

145. *Ibid.*

146. *Ibid.*, pp. 582-583 ; je souligne.

147. *Ibid.*, pp.582-583.

148. François Mauriac, « Technique du cageot », *Le Figaro littéraire*, 28 juillet 1956, pp. 1-3.

149. « À mi-chemin de la cage au cachot la langue française a cageot, simple caissette à claire-voie vouée au transport de ces fruits qui de la moindre suffocation font à coup sûr une maladie.

Agencé de façon qu'au terme de son usage il puisse être brisé sans effort, il ne sert pas deux fois. Ainsi dure-t-il moins encore que les denrées fondantes ou nuageuses qu'il enferme.

À tous les coins de rues qui aboutissent aux halles, il luit alors de l'éclat sans vanité du bois blanc. Tout neuf encore, et légèrement ahuri d'être dans une pose maladroite à la voirie jeté sans retour, cet objet est en somme des plus sympathiques, — sur le sort duquel il convient toutefois de ne s'appesantir longuement. » (Francis Ponge)

L'explication de la technique de Ponge n'existe qu'afin de permettre à Robbe-Grillet de se distinguer de ce dernier : tandis que l'Homme et le monde se fondent chez Ponge par les images anthropomorphiques qu'il introduit lors du poème (le cageot est « légèrement ahuri »), chez le nouveau romancier une telle fusion n'est guère possible dans la mesure où l'homme est l'homme, qui regarde le monde où les choses simplement *sont*. Ce n'est qu'en un deuxième temps que la référence explicite à l'article « Technique du cageot » de Mauriac est introduite, afin d'expliquer que le critique a tort d'assimiler les théories de Robbe-Grillet à celles de Ponge. En traitant du poème de Ponge, il conduit le jeu sur son propre terrain et non sur celui de l'adversaire : car introduire ses arguments *avant* ceux de Mauriac, revient à créer un accord solide avec le lecteur, avant même de présenter la perspective de l'opposant.

Afin de pouvoir ré-expliquer ses propos, il évoque *l'incompréhension de l'interlocuteur*, en se rapportant explicitement à une remarque de Mauriac dans son article <sup>150</sup>, proclamant que ce dernier a commis une erreur de lecture ou de mémoire :

François Mauriac, qui – disait-il – avait autrefois lu *Le Cageot* de Francis Ponge, sur la recommandation de Jean Paulhan, *avait dû conserver fort peu de ce texte à la mémoire lorsqu'il nommait Technique du Cageot la description des objets préconisée dans mes propres écrits. Ou bien je m'y étais fort mal exprimé.* <sup>151</sup>

Revenant alors à ses propres enjeux, il ré-introduit son avis de façon élaborée :

**Présupposé :** Décrire les choses, c'est se placer à l'extérieur, en face d'elles. Se borner à la description, c'est évidemment récuser tous les autres modes d'approche de l'objet : la sympathie comme irréaliste, la tragédie comme aliénante, la compréhension comme relevant du seul domaine de la science <sup>152</sup>.

**Refutation de l'opinion adverse en se fondant sur son présumé :** Seule la science peut connaître l'intérieur des choses. La description de Ponge se moque de

150. « Pendant l'occupation, Jean Paulhan m'avait persuadé d'admirer un poème en prose (de M. Francis Ponge, je crois), intitulé *Le Cageot*. Je n'aurais jamais imaginé qu'un objet, le moins caractérisé qui fût, grâce à des mots, parvint à exister aussi intensément que ce cageot dans sa réalité brute. Je me demande si ce n'est pas de ce cageot que M. Robbe-Grillet, ennemi juré du roman psychologique, a tiré l'idée qu'il se fait du roman futur, où les objets seront là, avant d'être quelque chose, où les choses perdront « leur cœur romantique » et l'univers sa fausse profondeur, où il n'existera plus pour le romancier qu'en surface, où l'adjectif optique, descriptif remplacera toutes les fausses beautés du vieux style. » (F. Mauriac 1956 : 1 ; je souligne)

151. Robbe-Grillet 1958, pp. 599-600.

152. *Ibid.*, p. 600.

la science. Elle peut connaître uniquement la représentation que se fait l'homme de l'intérieur des choses. Ponge ne s'intéresse d'ailleurs qu'à l'homme et cela se voit par la personnification qu'il fait des choses.

**Renforcer sa propre opinion, en redisant « le monde est » d'une autre façon :** En dehors de la science, « le monde autour de nous redevient une surface lisse, sans signification, sans âme, sans valeurs, sur laquelle nous n'avons plus aucune prise ». Les choses doivent être décrites de façon à empêcher toute interprétation <sup>153</sup>.

**Mise en scène de la voix critique par une feinte citation :** « Les reproches les plus courants, faits à de tels renseignements géométriques : “Cela ne parle pas à l'esprit”, “une photographie ou un croquis coté rendraient mieux compte de la forme”, etc. – sont des reproches bizarres : comment n'y aurais-je pas songé le premier ? »

**Réponse à la critique – définition par opposition :** « Aussi bien s'agit-il de tout autre chose. La photographie et le dessin ne visent qu'à reproduire l'objet, ils sont d'autant plus réussis qu'ils peuvent donner lieu à des interprétations aussi nombreuses (et aux mêmes erreurs) que le modèle. La description formelle, tout à l'opposé, est avant tout une limitation [à l'interprétation] <sup>154</sup>. Il s'ensuit que le fait que la description formelle empêche toute interprétation rend mieux compte de la forme ».

**Conclusions :** Il ne faut pas admettre l'usage d'un vocabulaire analogique qui crée une équivalence entre le monde et l'homme et du vocabulaire de l'humanisme traditionnel (qui personnifient les objets). Il faut par conséquence refuser l'idée de la nature tragique et profonde de l'homme ou des choses <sup>155</sup>.

On voit dès lors comment l'essai « Nature, humanisme, tragédie » répond à un double dessein : en réfutant la critique des critiques, Robbe-Grillet y a pu produire la sienne propre en ce qui concerne l'écriture poétique. Profitant de l'intervention de l'autre pour éclaircir ses propres opinions, il se sert en fait de la mise en scène des critiques comme prétexte à *l'élaboration et à la répétition de positions personnelles* exprimées ailleurs.

### *Éléments pour une anthologie moderne*

Les cinq essais de l'anthologie moderne sont majoritairement des *comptes rendus* d'œuvres et d'auteurs spécifiques, publiés majoritairement dans la revue *Critique*, entre 1953-1954 et en 1963 <sup>156</sup>. Ils consti-

153. *Ibid.*, p. 601.

154. *Ibid.*

155. *Ibid.*

156. Robbe-Grillet, dans *Critique* :

« Samuel Beckett, Auteur dramatique », févr. 1953, pp. 108-114.

« Joë Bousquet le rêveur », n° 77, oct. 1953, pp. 819-829.

tuent de ce fait un « mini-recueil » au sein de *Pour un nouveau Roman*, qui ne se propose pas par ailleurs d'analyser un ouvrage particulier. Lorsqu'on examine la place et les fonctions dévolues à ces essais, distingués d'ailleurs du reste par le titre « Éléments pour une anthologie moderne », il faut toutefois se poser la question plus générale du rapport entre le compte rendu et la critique.

En effet, la fonction critique dans le champ des Belles-Lettres se partage entre trois instances de production qui publient dans les journaux et les revues littéraires : les critiques littéraires dans la presse (les « professionnels » de la critique), les critiques universitaires, et enfin les écrivains qui exercent aussi la fonction de critique, laquelle apparaît d'ailleurs comme inséparable de leur métier d'écrivain depuis les modernes<sup>157</sup>. L'œuvre théorique de Robbe-Grillet et plus particulièrement *Pour un nouveau roman*, s'inscrit alors dans la tradition des écrivains modernes. En effet, dans le grand recueil, on trouve une variété de formes de la critique d'écrivain – du méta-discours sur son propre ouvrage romanesque, en passant par ses principes théoriques (sa métaphysique et son épistémologie littéraire), et jusqu'aux comptes rendus portant sur les ouvrages d'autres écrivains comme c'est le cas du petit recueil. En rédigeant des comptes rendus, Robbe-Grillet remplit en fait la fonction réservée d'habitude aux critiques professionnels – universitaires et journalistes dont le rôle consiste à décrire et à évaluer une œuvre<sup>158</sup>. L'inscription de ces comptes rendus dans le cadre du recueil théorique manifestaire est donc un acte de parole qui *consiste à légitimer la critique d'écrivain par le fait même de la pratiquer*.

Regroupés en un petit recueil au sein du recueil principal, les cinq comptes rendus portent le titre distinctif « Éléments d'une anthologie moderne » et sont accompagnés d'un avant propos, qui établit entre eux une cohérence. Le titre signale la fonction accordée à ces essais qui ensemble retracent les frontières d'une écriture moderne comportant les germes du Nouveau Roman chez des écrivains aussi variés que

---

« Un roman qui s'invente lui-même », n° 80, janv. 1954, pp. 82-88.

« La conscience malade de Zeno », *Nouvelle revue française*, n° 19, juillet 1954, pp. 138-141.

« Samuel Beckett ou la présence sur la scène », n° 69 févr. 1963, pp. 108-114.

« Énigmes et transparences chez Raymond Roussel », n° 199, déc. 1963, pp. 1027-1033.

« La conscience malade de Zeno », *Nouvelle revue française*, n° 19, juillet 1954, pp. 138-141.

157. Antoine Compagnon, « Qu'est-ce que la critique littéraire ? », *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, Paris, A. Michel, 1992, pp. 415-416.

158. *Ibid.*, p. 415.

Beckett, Bousquet, Pinget, Roussel et Cosini, écrivains dont certains s'identifient régulièrement au Nouveau Roman (Beckett et Pinget), tandis que d'autres ne sont pas inclus dans la liste habituelle des précurseurs. En regroupant les comptes rendus, Robbe-Grillet dresse une liste des précurseurs, effectuant de la sorte une démarche propre à l'écrit manifestaire. Cependant, il le fait ici de façon implicite, à travers une lecture qui dégage dans les textes de ces écrivains les éléments qui fondent le Nouveau Roman. Ce ne sont pas les essais ou les œuvres les plus importants de l'époque, mais plutôt des cas de figure, qui permettent à Robbe-Grillet de « préciser quelques thèmes et formes caractéristiques de cette littérature encore en train de se faire »<sup>159</sup>.

Par ailleurs, l'ordre de la parution dans l'anthologie n'est pas celui des essais d'origine<sup>160</sup>. C'est dire que le nouvel ordre est soumis aux objectifs du recueil. C'est pourquoi nous avons examiné le fonctionnement argumentatif des comptes rendus au sein du nouvel agencement proposé par le recueil. Rangés cette fois-ci dans un ordre nouveau qui reflète une chronologie – du début du vingtième siècle jusqu'aux années cinquante – les essais représentent chacun « la plupart des recherches contemporaines »<sup>161</sup>. Les comptes rendus constituent donc une anthologie moderne de ceux que Robbe-Grillet considère comme les précurseurs du Nouveau Roman, ou comme des écrivains qui s'apparentent au mouvement.

### *Raymond Roussel – surfaces et instantanéités*

Ce dernier compte rendu paru à l'occasion de la publication des *Œuvres complètes* de Raymond Roussel en 1963 et la parution chez Gallimard la même année de *Raymond Roussel* par Michel Foucault,

159. Robbe-Grillet, 1963, *op. cit.*, p. 69.

160. « Énigmes et transparences chez Raymond Roussel » fut publié d'abord comme compte rendu à l'occasion de la publication des *Œuvres complètes* de Raymond Roussel en 1963 ; « Joë Bousquet le reveur » fut publié comme compte rendu de *La Neige d'un autre Âge* de Joë Bousquet dans *Critique*, octobre 1953 ; « Samuel Beckett ou la présence sur la scène » qui fut publié sous le titre « Samuel Beckett, Auteur dramatique », dans la revue *Critique* en févr. 1953, est un compte rendu de *En attendant Godot* (pièce en deux actes de Beckett, paru chez Minuit en 1952), puis dans une autre version en 1963 ; « Un roman qui s'invente lui-même », fut publié dans *Critique*, Janvier 1954. C'est un compte rendu portant sur *Mahu ou le Matériau* (1952) et *Le Renard et la Boussole* de Robert Pinget, intitulé au départ « Littérature et théâtre ».

161. Robbe-Grillet, 1963, *op. cit.*

clôt la liste des comptes rendus inclus dans *Pour un nouveau roman*, mais y figure en premier, avec comme titre « Énigmes et transparences chez Raymond Roussel ». Contrairement aux autres comptes rendus inclus dans l'anthologie, cet essai comporte une dimension polémique explicite absente des autres textes de la même catégorie. Polémique, cet essai cite les critiques afin de débattre avec eux sur un ton ironique<sup>162</sup>, et de s'élever contre leur présupposé qui consiste à considérer Roussel comme un mauvais écrivain dont l'écriture souffre de sécheresse et suscite l'ennui. Contre cette thèse, Robbe-Grillet avance celle selon laquelle l'œuvre de Roussel :

« [...] commence à être reconnue par tous comme l'une des plus importantes de la littérature française au début de ce siècle, une de celles qui ont exercé leur fascination sur plusieurs générations d'écrivains et d'artistes, une de celles, sans aucun doute, que l'on doit compter parmi les ancêtres directs du roman moderne. Le passionnant essai de Michel Foucault est une des signes récents de l'intérêt sans cesse croissant qui se porte aujourd'hui sur cette œuvre opaque et décevante ». <sup>163</sup>

Loin d'y déceler un texte ennuyeux, Robbe-Grillet voit donc dans l'œuvre de Roussel une création importante et en son auteur le prédécesseur du Nouveau Roman, pour des raisons qu'il explique par la suite. Et en effet pour lui, Roussel figure parmi les précurseurs du Nouveau Roman grâce à la place importante qu'il octroie à la description des surfaces sans profondeur, une idée que Robbe-Grillet développe au cours de ces essais, et principalement dans « Une voie pour le roman futur » (1956). Dans cette perspective, il identifie chez Roussel une recherche purement formelle, c'est-à-dire qui perçoit l'écriture comme l'objet même de la recherche.

Ainsi les formes rousseliennes énigmatiques démontrent le principe selon lequel le changement de la signification du texte est le résultat de modifications au niveau de son écriture. Par ailleurs le regard acquiert chez Roussel un statut privilégié, celui même que lui confère Robbe-Grillet, chez qui l'homme observe constamment le monde. Dans cet univers de contemplation, les surfaces des choses restent opaques, plates et dénuées de signification. De même, Roussel nous fournit avec des :

162. Alain Robbe-Grillet, « Énigmes et transparences chez Raymond Roussel », *Critique*, n° 199, déc., 1963, pp. 1027-1033.

163. *Ibid.*, p. 1028 ; *je souligne*.

[...] Énigmes vides, temps arrêté, *signes qui refusent de signifier*, [...], récits qui se referment sur eux-mêmes, nous sommes dans un *univers plat et discontinu où chaque chose ne renvoie qu'à soi*.<sup>164</sup>

On se retrouve dans un univers transparent, sans arrière-mondes. On voit dès lors comment analysant l'œuvre de Roussel, Robbe-Grillet retrouve les éléments principaux guidant sa pratique et sa théorie, notamment l'absence d'arrière-plan derrière les surfaces, l'instantanéité et la présence en-soi des choses, des idées qui se manifestent dans son écriture poétique<sup>165</sup>, aussi bien que dans ses essais.

### *Joë Bousquet et l'homme qui invente son univers*

Ce compte rendu porte sur *La Neige d'un autre Âge* de Joë Bousquet, l'histoire d'un homme paralysé par une balle pendant la guerre, racontant la réalité qui l'entoure<sup>166</sup>. La situation particulière dans laquelle se trouve le narrateur ressemble à la réclusion dont certains écrivains éprouvent le besoin pour décrire le monde : « La découverte est capitale, dit Robbe-Grillet, elle marque l'avènement de *l'art* en libérant la littérature du souci de décrire ou de témoigner »<sup>167</sup>. La création, proclame-t-il, est inséparable de l'emprisonnement. Cette idée et sa démonstration par l'analyse de l'ouvrage de Bousquet rejoint la thèse avancée ailleurs par Robbe-Grillet selon laquelle la description romanesque est toujours subjective, n'ayant rien en commun avec la réalité elle-même. Ce même principe fait l'enjeu principal du dernier essai du grand recueil, « Du réalisme à la réalité »<sup>168</sup>, auquel nous reviendrons plus tard. En ceci le compte rendu de l'œuvre de Bousquet devient une étude de cas du principe de la réalité selon Robbe-Grillet.

À la version du recueil, Robbe-Grillet rajoute un passage comportant une réflexion générale sur la création littéraire ou artistique, à partir de l'œuvre de Bousquet :

Sans doute est-ce par cette réflexion constante sur la création littéraire (ou, d'une façon plus générale, artistique) que l'œuvre de Joë Bousquet demeure pour nous si précieuse ». <sup>169</sup>

164. *Ibid.*, p. 1032 ; *je souligne*.

165. Cf. par exemple Alain Robbe-Grillet, *Instantanés*, Paris, Minuit, 1962.

166. Alain Robbe-Grillet, « Joë Bousquet le rêveur », *Critique* n° 77, oct. 1953, pp. 819-829.

167. *Ibid.*

168. Robbe-Grillet 1963, *op. cit.*, pp. 135-144.

169. *Ibid.*, p. 93.

Dans ce passage, Robbe-Grillet attribue à Bousquet le fait d'avoir signalé la responsabilité que porte l'homme de son destin dans le monde. La pensée de Bousquet lui sert donc de cas de figure pour mettre en avant sa propre philosophie, notamment, que l'homme lui-même doit « donner l'unité au monde et l'élever à sa ressemblance »<sup>170</sup>. Il conclut en constatant que notre imagination nous permet de créer un monde qui n'est signe de rien d'autre, qui ne renvoie à aucun autre, et qui est en fait le monde réel. Le cas de Bousquet et le thème du rêve et de l'imaginaire, lui servent de cadre pour traiter de la création littéraire et artistique en général, tout en spécifiant le rôle qu'y joue l'imagination de l'homme, seul responsable de la création d'un univers plus réel que celui qu'on a coutume d'appeler « le monde réel ». Par l'hypothèse qu'il avance ici, cet essai sert donc de démonstration aux idées avancées dans d'autres textes du recueil, notamment « Une voie pour le roman futur » (1956) et (comme on l'a déjà signalé) « Du réalisme à la réalité » (1963).

### *Samuel Beckett ou la mort du personnage*

Comme dans le cas précédent, le compte rendu du théâtre de Beckett<sup>171</sup> – l'article initial examine *En attendant Godot*<sup>172</sup> – constitue une démonstration des théories romanesques de Robbe-Grillet présentées dans les essais qui entourent l'anthologie au sein de *Pour un nouveau roman*. Plus spécifiquement, et en établissant une analogie entre le roman et le théâtre<sup>173</sup>, il illustre dans cet essai le principe de la mort du personnage, ainsi que le principe métaphysique selon lequel *les choses sont là avant d'être quelque chose*.

Le compte rendu commence par une étude de la dégradation des personnages de Beckett lorsque celui-ci passe du roman au théâtre. Dans un passage reformulé à l'occasion de la version du recueil, Robbe-Grillet décrit les personnages de *En attendant Godot* en mettant l'accent sur *la fluidité de leur statut civil* : « Deux hommes sont en

170. *Ibid.*, p. 94.

171. Alain Robbe-Grillet, « Samuel Beckett, Auteur dramatique », *Critique*, févr. 1953, pp. 108-114.

172. Samuel Beckett, *En attendant Godot*, Paris, Minuit, 1952.

173. On aurait pu penser, dit-il, que contrairement au roman moderne, l'œuvre dramatique ne pourra pas s'affranchir de ses règles, car elle a besoin du public (Robbe-Grillet 1953, *op. cit.*, p. 111). Or, contrairement à cette attente, *En attendant Godot* rompt avec les règles dramatiques, car il ne comporte ni histoire ni événement.



scène, sans âge, sans profession, sans situation de famille »<sup>174</sup>. En un deuxième temps, la ré-écriture du compte rendu consiste à mettre l'accent sur l'apport de Robbe-Grillet à la question du personnage, notamment l'idée de la prééminence de la présence sur la signification (les choses sont là avant d'être quelque chose). À cet effet l'essai remanié, en plus de son nouvel intitulé (il s'appelle désormais « Samuel Beckett et la présence sur la scène »), commence par un constat d'ordre général : « La condition de l'homme, dit Heidegger, c'est d'être là » – accompagné d'un constat particulier : « probablement est-ce le théâtre, plus que tout autre mode de représentation du réel, qui reproduit le plus naturellement cette situation. Le personnage de théâtre *est en scène*, c'est sa première qualité : il est *là* ». Ces principes seront démontrés dans la dernière partie de l'essai *complètement ré-écrite à cet effet*<sup>175</sup>. Loin des normes du compte rendu, qui exige le plus souvent une description de l'œuvre examinée, il s'agit ici, dans la nouvelle version, de démontrer une thèse, notamment que la pièce de Beckett remplit cette :

[...] fonction majeure de la représentation théâtrale : montrer en quoi consiste le fait d'*être là*. Car c'est cela, précisément, que nous n'avions pas encore vu sur une scène, ou en tout cas que nous n'avions pas vu avec autant de netteté [...] Le personnage de théâtre, le plus souvent, ne fait que *jouer un rôle*, comme le font autour de nous ceux qui se dérobent de leur propre existence. Dans la pièce de Beckett, au contraire, tout se passe comme si les deux vagabonds se trouvaient en scène *sans avoir de rôle*.<sup>176</sup>

Les changements qu'opère Robbe-Grillet sur le texte d'origine servent donc à souligner son apport à la théorie de la mort du personnage : sa thèse selon laquelle le personnage est en train de disparaître, non seulement dans le roman, mais aussi sur la scène théâtrale – lieu par excellence de la présence –, est démontrée par l'étude de deux pièces de Beckett. Si dans la version originelle il ne parle que de *En attendant Godot*, dans la deuxième version, il étudie aussi la pièce *Fin de partie*, qui selon lui montre comment le phénomène de dégradation du personnage se propage graduellement.

---

174. Robbe-Grillet, 1963, *op. cit.*, p. 96.

175. *Ibid.*, pp. 102-107.

176. *Ibid.*, p. 103.

*Robert Pinget ou la disparition du récit*

Dans un compte rendu portant sur *Mahu ou le Matériau* (1952) et *Le Renard et la Boussole* de Robert Pinget, intitulé « Littérature et théâtre »<sup>177</sup> Robbe-Grillet fait de l'auteur un cas de figure des écrivains *qui écrivent contre le roman traditionnel*, étant donné que ses livres n'ont ni « queue ni tête »<sup>178</sup>. En étudiant les personnages des récits de Pinget, il montre qu'ils :

n'appartiennent ni au domaine de la psychologie, ni à celui de la sociologie, ni même au symbolisme, ni encore moins, à l'histoire ou à la morale ; ce sont des *créations pures* qui ne relèvent que de l'esprit de création.<sup>179</sup>

À partir de l'exemple de Pinget, Robbe-Grillet poursuit son propre programme qui consiste à montrer la singularité du « Nouveau Roman », en le distinguant d'autres types d'écriture. Selon ce principe, le Nouveau Roman n'est ni psychologique, ni sociologique, ni symboliste. Par ailleurs, il y démontre le principe, qu'il avance ailleurs dans le recueil, *de la disparition du récit traditionnel* doté d'une cohérence chronologique, au profit d'une écriture créatrice qui constitue son propre objectif. À cet effet, le nouveau titre décerné à l'essai – « un roman qui s'invente lui-même » – souligne la créativité de l'acte d'écriture, un thème promulgué par Robbe-Grillet et repris par d'autres nouveaux romanciers (suivant la fameuse expression de Ricardou le Nouveau Roman serait « L'aventure d'une écriture et non l'écriture d'une aventure »).

On a vu comment les comptes rendus par leur présence, mais aussi par le remaniement qu'ils subissent et l'ordre dans lequel ils se trouvent disposés au sein de *Pour un nouveau roman*, servent de justification et d'illustration aux thèses avancées dans les essais théoriques du recueil. Or, l'inclusion de comptes rendus au sein du recueil constitue en soi *un acte de parole qui vise à légitimer la critique d'écrivain*, c'est-à-dire le droit de l'écrivain à émettre des énoncés théoriques, voire à occuper la position de critique.

177. Alain Robbe-Grillet, « Un roman qui s'invente lui-même », *Critique*, n° 80, janv. 1954, pp. 82-88.

178. *Ibid.*, p. 82.

179. *Ibid.*

*Nouveau roman, homme nouveau (1961) – manifeste placard*

Cet article paraît pour la première fois dans la *Revue de Paris*, en septembre 1961<sup>180</sup>. Le ton de l'essai est collectif et déclaratif, donnant une allure manifestaire au texte. Il n'est donc pas surprenant que cet essai ait été repris dans *Pour un nouveau roman*<sup>181</sup> ainsi que dans le *Dictionnaire de littérature contemporaine* sous le titre « Le Nouveau Roman »<sup>182</sup>. Une version raccourcie du même article figure chez Ouellet<sup>183</sup>.

Le texte original paraît avec une note de l'éditeur (N.D.L.R.) qui situe Robbe-Grillet dans le débat de l'époque (et qui apparaît également dans les pages de la *Revue de Paris*), entre les tenants du roman classique et ceux du Nouveau Roman – Sarraute, Butor, Claude Simon, Ricardou, Thibaudeau et Castelain dont Robbe-Grillet est considéré comme le chef d'école. Aussi cette note d'éditeur spécifie-t-elle les principales directions de la voie empruntée par les nouveaux romanciers :

la répudiation du personnage, de la psychologie traditionnelle et la promotion de l'objet dénué de signification et qui *est-là* simplement, refus du décor, sondage de la réalité, révélation d'un aspect inconnu du monde, mise en lumière des rapports inédits entre l'homme et les choses.<sup>184</sup>

La note se termine sur une question et un constat qui présentent Robbe-Grillet comme quelqu'un qui offre un métadiscours sur les tentatives des nouveaux romanciers, *perçus ici déjà comme un groupe*, et qui peut offrir un aperçu sur les idées et les écrits de ses membres :

Faut-il aujourd'hui réviser [...] les jugements que l'on a portés sur ces tentatives ? *c'est à quoi nous incite en tout cas Robbe-Grillet dans le texte qu'on va lire : il apporte sur l'orientation des nouveaux romanciers des vues qui, même si elles ne paraissent pas toutes convaincantes, surprendront peut-être ceux qui voient en eux des révolutionnaires un peu systématiques.*<sup>185</sup>

180. Alain Robbe-Grillet, « Nouveau roman, homme nouveau », *Revue de Paris*, n° 68, sept. 1961, pp.115-121.

181. Robbe-Grillet 1963, *op. cit.*, pp. 113-121.

182. Pierre de Boisdeffre (dir.), *Dictionnaire de littérature contemporaine*, Paris, Éditions universitaires, 1963, pp. 75-83 ; Cette appellation sert de titre à l'article, toujours avec les guillemets. Ce n'est plus « pour un Nouveau Roman » mais « Le Nouveau Roman » comme si cette entité existait effectivement.

183. Real Ouellet, « Les Critiques de notre temps et le Nouveau Roman », Paris, Garnier 1972, pp. 16-19.

184. Robbe-Grillet 1961, *op. cit.*, p. 115.

185. *Ibid.* ; je souligne.

Par ailleurs, ce texte est donc présenté par l'éditeur comme un plaidoyer pour reconsidérer sans préjugés les propositions théoriques du Nouveau Roman. Par sa présentation dès sa version d'origine, cet essai, écrit en 1961 prétend d'ores et déjà parler au nom du groupe car Robbe-Grillet y écrit en chef d'une école qui doit faire face à l'incompréhension de la critique.

Dans ce texte on voit dès lors paraître l'une des caractéristiques du discours manifestaire, qui est *son caractère collectif* : visant à éclaircir « une fois pour toutes » les opinions théoriques du Nouveau Roman en les démystifiant, cet essai parle à la première personne du pluriel (« nous sommes les premiers à savoir... »). Contrairement à l'essai précédent <sup>186</sup>, qui présente une polémique se déroulant *entre Robbe-Grillet et ses critiques* et qui a des destinataires précis, ici Robbe-Grillet s'associe plutôt aux autres nouveaux romanciers et parle en effet *au nom du « Nouveau Roman »* (c'est lui qui utilise les guillemets, pour se distancier de cette appellation inventée par la critique), sans pour autant s'adresser à un critique particulier. Au contraire, ce texte constitue *un résumé des opinions hostiles au Nouveau Roman* où la réplique de Robbe-Grillet offre une espèce de réponse « collective » de l'entité théorique qu'est le « Nouveau Roman ». Dans cet essai, ce n'est plus « pour *un* Nouveau Roman » mais pour « *Le* Nouveau Roman » que Robbe-Grillet se prononce, comme si cette entité existait véritablement.

Du point de vue de sa structure, « Nouveau roman, homme nouveau » est construit en forme de titre-réponse où chaque partie est censée répondre aux accusations portées contre le Nouveau Roman par les critiques, qui figurent dans les sous-titres de l'essai <sup>187</sup>. À titre d'introduction, l'essai débute par un cliché classique de la polémique, qui consiste à accuser la critique de se méprendre sur les enjeux du Nouveau Roman, puis à énumérer les idées reçues que Robbe-Grillet réfutera l'une après l'autre au cours de l'essai :

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. <sup>188</sup>

186. Robbe-Grillet, « Nature, humanisme, tragédie », 1958, *op. cit.*

187. Il faut faire attention au fait que les titres originaux sont remplacés : à la place des titres portant les accusations de la critique, Robbe-Grillet a mis ses réponses.

188. Robbe-Grillet, 1961, *op. cit.*, p. 114.

À l'idée de la codification, Robbe-Grillet oppose la perception de *la littérature comme recherche*. Il explique qu'il n'y a pas d'école littéraire au sens strict du terme – chacun des nouveaux romanciers écrit de façon différente. Quoi qu'il parle au nom du collectif – car au niveau de la structure il s'agit ici d'un discours manifestaire d'école – son contenu dévoile une tentative délibérée de *différenciation entre les membres du groupe*. Cependant, en comparant le Nouveau Roman à d'autres écoles et mouvements littéraires, il trouve un dénominateur commun entre ses membres, notamment le « refus des formes périmées qu'on cherchait à leur imposer »<sup>189</sup>, ainsi que le rejet des règles d'écriture entérinées. La réponse de Robbe-Grillet comporte donc deux tendances polaires : un mouvement de différenciation, et un mouvement de regroupement.

Au constat de la critique selon laquelle le Nouveau Roman fait *table rase* du passé, Robbe-Grillet oppose la conviction selon laquelle « le nouveau roman ne fait que poursuivre *une évolution constante du genre romanesque* »<sup>190</sup>. Suivant ce principe, le Nouveau Roman s'inscrit dans l'évolution du roman. Contrairement à une visée manifestaire qui aurait peut-être présentée le Nouveau Roman comme un projet révolutionnaire, le propos ici est de montrer aux critiques qu'il s'inscrit dans le mouvement de l'histoire littéraire. Plus qu'un acte de contestation, il s'agit donc ici d'un acte de *légitimation* du Nouveau Roman, l'inscrivant dans la « famille de l'histoire littéraire ».

À l'accusation selon laquelle le Nouveau Roman veut chasser l'homme du monde, Robbe-Grillet répond qu'il « ne s'intéresse qu'à l'homme et à sa situation dans le monde »<sup>191</sup>. C'est la première fois que Robbe-Grillet aborde ce problème de façon directe, expliquant que l'homme est l'enjeu principal du Nouveau Roman : l'essence de son argument consiste à dire qu'on a déduit de la mort du personnage celle de l'homme, alors que l'homme est toujours présent par son regard, par sa pensée et par sa passion :

Les objets de nos romans n'ont jamais de présence en dehors des perceptions humaines, réelles ou imaginaires ;...<sup>192</sup>

189. *Ibid.*, p. 114.

190. *Ibid.*, p. 115, *je souligne*.

191. *Ibid.*, p. 116.

192. Robbe-Grillet, 1963, p. 116. Cet argument est précisé dans le cadre d'un autre essai : « Ce n'est plus Dieu qui décrit le monde, c'est l'homme, *un homme*. Même si ce n'est pas un personnage, c'est en tout cas un *œil d'homme*. Ce roman contemporain, dont on répète volontiers qu'il veut exclure l'homme de l'univers, lui donne donc en réalité la première place, celle de l'observateur. » (Robbe-Grillet 1958 : 258).

À l'idée reçue selon laquelle le nouveau roman vise à la parfaite objectivité, Robbe-Grillet répond qu'il « ne vise qu'à une subjectivité totale »<sup>193</sup>. À la définition standard de l'objectivité, il oppose celle de Barthes, pour qui il s'agit d'une objectivité comme celle de l'objectif d'un appareil photo, c'est-à-dire une vision objectale<sup>194</sup>. Ce nouveau sens donné au terme inverse la signification du mot : objectivité devient en fait subjectivité<sup>195</sup>. En effet, les romans de Balzac sont moins subjectifs, car le narrateur y est omniscient. Chez Robbe-Grillet, au contraire, le propos est toujours subjectif car il est constamment décrit à travers la perspective d'un personnage. Robbe-Grillet répond donc à l'accusation lancée contre le Nouveau Roman par un *exemple* tiré de son propre corpus romanesque, qu'il confronte à l'œuvre de Balzac.

À l'accusation selon laquelle le Nouveau Roman n'est destiné qu'à des spécialistes, Robbe-Grillet répond qu'il « s'adresse à tous les hommes de bonne foi »<sup>196</sup>, car ses livres parlent du monde de tous les jours, partagé par tout le monde.

Les deux derniers passages sont écrits à l'initiative de Robbe-Grillet, dans la mesure où ils ne sont pas instigués par un constat mis dans la bouche de la critique, comme c'était le cas dans les passages précédents. Le Nouveau Roman, dit Robbe-Grillet, ne propose pas de signification toute faite, car le roman moderne est *une recherche qui crée ses propres significations. Le seul engagement possible, pour l'écrivain, c'est la littérature*. L'art ne sert aucune cause qui lui soit extérieure : il n'a pas de significations préétablies. La forme y précède le contenu<sup>197</sup>. Il répète ainsi sous forme de slogan le *credo* du Nouveau Roman, qui voit dans l'écriture l'enjeu principal de toute œuvre romanesque.

### *Temps et description dans le récit d'aujourd'hui (1963)*

Cet essai est composé de deux parties dont la première est une reprise fidèle d'un article publié dans *L'Express* en 1963<sup>198</sup>, et dont la

193. *Ibid.*, p. 117.

194. Roland Barthes, « Littérature objective », *Critique* vol. XV, n° 86-87, juillet-août 1954, pp. 581-591.

195. Robbe-Grillet 1963, *op. cit.*, p. 117.

196. *Ibid.*, p. 118.

197. *Ibid.*, pp. 119-120.

198. Alain Robbe-Grillet, « Comment mesurer l'inventeur des mesures ? » *L'Express*, n° 627, 20 juin 1963b, pp. 44-45.

seconde a été rajoutée à l'occasion du recueil. L'article originel comporte deux enjeux principaux. Comme l'indique son titre, « Comment mesurer l'inventeur des mesures ? », son premier propos consiste à *réfléchir sur la fonction critique*. Deuxièmement, il cherche à *introduire la nouveauté du Nouveau Roman* en fonction des changements opérés dans les domaines de la description et du temps. Tandis que la pensée sur l'espace (la description) est relativement élaborée dans l'article originel, la réflexion sur l'aspect temporel y est embryonnaire, et ne sera développée qu'au cours de la partie rajoutée de l'essai final, où elle sera subordonnée à la description du rôle accordé au lecteur – celui de participant actif dans le processus de production du texte.

*Réfléchir sur la fonction critique : retour de la critique d'écrivain*

Contrairement aux textes précédents (et surtout aux anciennes séries de *L'Express* et du *France observateur*), le ton de l'article n'est pas polémique, car il n'est pas question de provoquer les critiques. Il s'agit plutôt d'exprimer le mécontentement de l'écrivain devant leurs jugements, d'alléguer la raison pour laquelle les critiques se trompent par rapport au sens des œuvres contemporaines qu'ils interprètent, et de proposer des moyens pour résoudre ce problème.

Ainsi, le texte présente, par son titre même – « Comment mesurer l'inventeur de mesures » – le défi que l'écrivain lance au critique en inventant à chaque occasion de nouveaux objets qu'il faut également juger ou mesurer avec des règles nouvelles. Telle est sans doute la source du problème, car le critique n'est pas toujours capable de suivre le rythme rapide auquel se succèdent idées et techniques nouvelles. C'est pourquoi Robbe-Grillet propose d'inclure les auteurs eux-mêmes dans la tâche « d'invention de mesures » car « bien qu'il ne possèdent pas par nature plus de lumières, [il peuvent apporter] leur contribution "théorique" à cette recherche »<sup>199</sup>. On constate dès lors comment Robbe-Grillet aborde la problématique de la critique d'écrivain sous un autre angle que celui proposé dans d'autres articles : il ne s'agit désormais ni de prouver la nécessité de la théorisation d'écrivain, ni de porter plainte contre les critiques qui refusent ce droit à l'écrivain. Il s'agit plutôt de montrer l'avantage d'une telle intervention de l'écrivain, qui grâce à sa position de novateur dans le champ littéraire

---

199. Robbe-Grillet 1963, *op. cit.*, p. 124.

contemporain, peut aider à la constitution de nouvelles règles d'appréciation plus adaptées aux ouvrages de son temps.

*Nouveautés du roman nouveau :  
description et temps dans le récit contemporain*

La suite de l'essai, composé d'un autre article, constitue un développement du débat sur la notion (périmée) de l'histoire. Partant de la question, avancée dans d'autres essais, de savoir si le récit n'est pas en train de disparaître complètement, l'écrivain tente de justifier ce constat par les changements qu'a subi le récit contemporain, développements qui se reflètent dans deux éléments : la description et le temps.

L'échec des critiques à comprendre le statut de la *description* dans le Nouveau Roman (qu'ils comparent à des films avortés) résulte du fait qu'ils utilisent des critères qui ne sont plus valables, hérités du roman balzacien. Le but de la description telle que l'entendait Balzac était de représenter la réalité en simulant un monde extérieur, dont les descriptions ne fournissaient qu'un cadre, que le lecteur pouvait sauter sans pour autant nuire à la signification du monde <sup>200</sup>. Aujourd'hui les descriptions persistent, mais leur statut a changé, car elles ne servent plus à camper un décor qui représente le monde, mais deviennent *l'objet même de l'écriture*, sa fonction créatrice.

La problématique du temps est développée au cours de la version finale. Pour le Nouveau Roman, le temps perd sa temporalité de sorte qu'il n'a qu'un seul mode, celui du *présent*. Pour Robbe-Grillet, le cinéma et les romans nouveaux vivent dans un présent perpétuel, n'étant plus soumis au calendrier et à l'horloge <sup>201</sup> : dès que le film s'éteint, les personnages n'existent plus. Sur l'écran, il n'ont ni passé ni futur, à part la possibilité de remettre les bobines du film ; le roman, lui aussi n'est pas soumis au calendrier car il n'a pas d'ordre chronologique (il démontre ce fait par l'exemple de son roman, *La jalousie*). La conclusion consiste à clamer que le temps a perdu sa place d'honneur dans le roman : il la tenait dans le roman traditionnel, où le personnage était placé sous l'égide du temps, et où le récit suivait la chronologie d'une vie. Il ne l'est plus pour l'œuvre moderne, où le temps ne coule plus. Mais l'auteur de *Pour un nouveau roman* n'en-

---

200. *Ibid.*, p. 126.

201. *Ibid.*, p. 130.



tend pas établir l'absence totale de l'élément temporel : simplement, il oblitère le Chronos au profit d'un temps *individuel, subjectif*, qui se déroule dans la tête du spectateur – d'où le rôle principal attribué à ce dernier :

Ces choses doivent se passer dans la tête de quelqu'un. Mais de qui ? [...] de même que le seul temps qui importe est celui du film, le seul « personnage » important est le spectateur ; c'est *dans sa tête* que se déroule tout l'histoire, qui est exactement *imaginée par lui*.<sup>202</sup>

### *Le lecteur producteur du texte*

À l'instar du spectateur, Robbe-Grillet réserve au lecteur le rôle du personnage principal, qui désormais n'est plus un récepteur passif, mais un participant actif, prenant part à la production même de l'œuvre. Plus ouverte, elle devient cependant plus difficile à déchiffrer et exige donc un effort de la part du lecteur<sup>203</sup>. En effet, l'absence d'une cohérence chronologique et spatiale provoque des difficultés considérables de lecture et d'interprétation de l'œuvre contemporaine. Robbe-Grillet observe ce problème au départ dans la perspective de la critique, mais le considère presque aussitôt à travers le lecteur. Celui-là se heurte à maint obstacle en tentant de déchiffrer les ouvrages contemporains dont il ne possède pas encore les clés d'interprétation. Ceci exige de lui « un autre mode de participation que celui dont il avait l'habitude »<sup>204</sup>. Loin d'être délaissé par l'auteur, il est invité par celui-ci à participer à la construction, la création et l'invention de l'œuvre et du monde<sup>205</sup>.

### *La visée implicite du texte : la confirmation d'une identité*

Cependant au-delà des objectifs de l'essai mentionné ci-dessus, il existe aussi un ordre du jour implicite qui rejoint les enjeux du recueil. C'est que Robbe-Grillet contribue par la discussion du temps et de

202. Robbe-Grillet 1963, *op. cit.*, p. 132.

203. Pour les nouveaux romanciers, l'œuvre ouverte est une exigence. Par ailleurs, le lecteur de Robbe-Grillet à l'encontre du lecteur idéal d'Iser, n'est pas forcément cultivé. (Antoine Compagnon, *Démon de la théorie*, Paris, Seuil, 1998, p. 164.

204. Robbe-Grillet 1963, *op. cit.*, p. 134.

205. *Ibid.*

l'espace dans le roman à la confirmation du mouvement dont il se fait le porte-parole.

Comme dans l'essai précédent («Nouveau Roman, homme nouveau» 1961) qui figure au sein du recueil, l'appellation empruntée à la critique (« dans ce qu'il est convenu d'appeler *Nouveau Roman* »<sup>206</sup> figure ici en majuscules, ce qui signifie qu'est acceptée la terminologie, et, à travers elle, l'existence du groupe : en 1963, le Nouveau Roman est un fait accompli.

Aussi Robbe-Grillet inscrit-il ses arguments dans le continuum qu'il établit entre son expérience personnelle et le fait qu'il parle au nom du collectif, d'un groupe. À cet effet, les exemples qu'il emprunte à son expérience en tant que romancier et cinéaste<sup>207</sup> sont subordonnés à leur tour aux thèses générales qu'il cherche à promulguer. Ainsi par exemple, suite à l'exemple qu'il donne de son film *L'année dernière à Marienbad*, il conclut :

Ainsi la durée de l'œuvre moderne n'est-elle en aucun manière un résumé, un condensé, d'une durée plus étendue et plus « réelle » qui serait celle de l'anecdote, de l'histoire racontée.<sup>208</sup>

Utilisant par ailleurs le pronom personnel de la première personne du pluriel (« nous »), il prend soin de distinguer les tentatives romanesques de son groupe de celles des romanciers traditionnels :

Évidemment, lorsque ce même lecteur passe les descriptions, *dans nos livres*, il risque fort de se retrouver, ayant tourné toutes les pages l'une après l'autre d'un index rapide, à la fin du volume dont le contenu lui aurait entièrement échappé ; [...] <sup>209</sup>

C'est que le roman de ses semblables consiste majoritairement en descriptions qui constituent la matière même de l'œuvre. Mais presque aussitôt il transforme ce principe en règle *valable pour tout roman moderne* : « Il n'est pas rare en effet, *dans ces romans modernes*, de rencontrer une description qui ne part de rien »<sup>210</sup>. À partir de cette

206. Robbe-Grillet 1963, *op. cit.*, p. 124 ; *je souligne*.

207. « J'ai pu en faire personnellement l'expérience lors de la sortie de mon second film » [...] (*Ibid.*, p. 129) ; « De même, il était absurde de croire que dans le roman *La Jalousie*, publié deux ans plus tôt, existait un ordre des événements, clair et univoque, et qui n'était pas celui des phrases du livre, comme si je m'étais amusé à brouiller moi-même un calendrier préétabli [...] » (*Ibid.* p. 132).

208. *Ibid.*, p. 131.

209. *Ibid.*, p. 126 ; *je souligne*.

210. *Ibid.*, p. 127 ; *je souligne*.

démarche qui consiste à opposer « nous » (c'est-à-dire les nouveaux romanciers) au roman traditionnel, puis à donner les principes des nouveaux romanciers en règle générale, propre à toute écriture moderne, Robbe-Grillet inclut le Nouveau Roman dans les mouvements qui prônent des changements et qui ont contribué à l'évolution de l'écriture. Au-delà de l'appellation restreinte que lui confère donc la critique, Robbe-Grillet l'inscrit dans le mouvement plus général de l'évolution littéraire, celui de la modernité.

*Clôture du recueil – Du réalisme à la réalité (1955 et 1963)*

Cet essai <sup>211</sup> consiste en trois sources différentes : le dernier passage de l'article de *Tel Quel* <sup>212</sup> qui définit le concept du réalisme ; un article intitulé « Pour un “nouveau roman” » et publié dans le *Figaro littéraire* <sup>213</sup> et enfin deux essais de la chronique de *L'Express*, traitant la problématique du réalisme, intitulés respectivement « Réalisme et révolution » <sup>214</sup> et « Pour un réalisme de la présence » <sup>215</sup>.

Il est principalement une suite et une extension de la discussion de Sarraute de la notion de réalisme dans le dernier essai de *L'Ère du Soupçon*, « Ce que voient les oiseaux » (1956), dialogue que Robbe-Grillet initie déjà dans sa critique du recueil, dans son essai intitulé « Le réalisme, la psychologie et l'avenir du roman » (1956). Par ailleurs, il se nourrit de la polémique avec les critiques, et plus spécifiquement avec Guéhenno et Huguenin <sup>216</sup>. Le dialogue principal entre Robbe-Grillet et la critique apparaît dans la deuxième partie de l'essai. Elle est en effet, dans la version finale <sup>217</sup>, consacrée à un échange polémique avec Jean Guéhenno, membre de l'académie française, paru dans *Le Figaro littéraire* en 1963 <sup>218</sup>. La deuxième référence est résér-

211. *Ibid.*, pp. 135-144.

212. Alain Robbe-Grillet, « La littérature, aujourd'hui – VI », *Tel Quel*, n° 14, été, 1963 pp. 39-45.

213. Alain Robbe-Grillet, « Monsieur personne répond....Pour un “nouveau roman” », *Le Figaro Littéraire*, 5-11 déc. 1963e., pp. 1, 26.

214. Alain Robbe-Grillet, « Réalisme et révolution », *L'Express*, 3 janv. 1955a., p. 15.

215. Alain Robbe-Grillet, « Pour un réalisme de la présence », *L'Express*, 17 janv., 1956a, p. 11.

216. Jean Guéhenno, « Le roman de Monsieur Personne », *Le Figaro Littéraire*, 28 Nov.-4 déc. 1963 ; René Huguenin : « Le nouveau roman : une mode qui passe », *Arts*, n° 836, 27 sept.-3 oct. 1961.

217. Robbe-Grillet 1963, *op. cit.*, pp. 138-143.

218. Jean Guéhenno, *op. cit.* ; Alain Robbe-Grillet, « Monsieur personne répond... Pour un « nouveau roman », *Le Figaro Littéraire*, 5-11 déc. 1963, p. 1. Ici, Robbe-Grillet ne publie que la réponse.

vée à Huguenin, qui en 1961 écrit une critique véhémement en réaction à l'article « Nouveau Roman, homme nouveau » de Robbe-Grillet (1961), où il accuse le Nouveau Roman entre autres, d'être une « mode qui passe » <sup>219</sup>.

Tout en définissant le rôle de l'écriture et du roman – passant par la notion de réalisme proposée Sarraute et face à la critique –, cet essai doit remplir son rôle d'acte de clôture du recueil. En effet, dans l'analyse de la version finale, nous tâcherons de montrer comment il se donne en épilogue du recueil de par sa forme aussi bien que par son contenu, en définissant un projet qui dépasse les enjeux de chaque essai pris à part, et même qui va au-delà du propos initial du recueil.

### *(Re)définir le concept de réalisme*

Le choix de traiter le concept de réalisme en profondeur en fin de recueil reflète sans doute la croyance en son rôle crucial dans l'explication de l'évolution romanesque. Aussi traduit-il la compréhension qu'il s'agit là d'une notion clé, exploitée par tous ceux qui cherchent à commenter le roman. Conscient de cette idée, Robbe-Grillet présente le réalisme en tête d'article non pas comme une théorie mais comme un étendard sous lequel se rassemblent tous les écrivains d'aujourd'hui qui s'intéressent au monde réel, et dont chacun cherche à créer une œuvre plus réelle <sup>220</sup>. Le réalisme serait aussi une espèce d'idéologie, donc une source de confrontation entre les différents courants littéraires qui cherchent chacun à se l'approprier en chassant leurs prédécesseurs – classiques vs. romantiques et romantiques vs. naturalistes <sup>221</sup>. C'est aussi un concept pluri-sémique étant donné que chaque groupe et chaque individu lui confère un sens différent. Enfin, le réalisme provoque des révolutions littéraires, car elles se sont depuis toujours réclamées de lui <sup>222</sup>.

### *Proposer un critère « positif » pour l'évaluation du roman*

Si le réalisme n'est qu'un étendard à l'usage de tous, il faudra inventer d'autres critères, qui permettront d'évaluer le roman, sans

---

219. Huguenin, *op. cit.*

220. Robbe-Grillet 1963, *op. cit.*, p. 135.

221. *Ibid.*

222. *Ibid.*, p. 136.

pour autant se fonder sur les anciens critères des réalistes classiques et naturalistes. Ainsi, au critère du « petit fait vrai », destiné à produire un effet de réel (un critère déjà débattu et réfuté par Sarraute et Robbe-Grillet ailleurs) *succède celui* du « faux ». Remarquons que tandis que dans les essais précédents Robbe-Grillet ne fait que *réfuter* les critères actuels utilisés pour l'appréciation du roman contemporain, ici, au contraire, il remplace ces paramètres « désuets » par d'autres. Non seulement le faux est le nouveau critère proposé par Robbe-Grillet pour évaluer les nouveaux romans, mais il devient également *l'objectif même de la fiction moderne*, car l'écrivain est quelqu'un qui est censé *inventer* le monde autour lui <sup>223</sup>. Ainsi, la connotation péjorative du « faux » est remplacée par la valeur positive réservée au terme d'« invention ».

#### *Proposition d'un nouveau programme de recherche*

Mais au-delà de la proposition d'un critère positif pour l'évaluation de l'œuvre romanesque, Robbe-Grillet suggère en fait de remplacer l'ancien paradigme littéraire par un autre plus audacieux, et qui correspond aux tentatives inédites du Nouveau Roman. L'ancien paradigme consiste à percevoir l'écriture comme l'expression d'une réalité qu'existe en dehors du texte et que l'écrivain cherche à étudier. Dans cette perspective, le roman se doit de respecter la réalité, et les compétences de l'écrivain sont mesurées en fonction de la précision de ses descriptions <sup>224</sup>. C'est à l'intérieur de ce paradigme que Guéhenno réagit, lorsqu'il oppose le roman classique au roman contemporain (le Nouveau Roman). Selon lui, le roman moderne ne suscite plus le plaisir du lecteur et il lui reste incompréhensible, car il chasse l'homme de l'univers. C'est pourquoi il prêche pour le retour aux normes du passé, c'est-à-dire au roman qui veut s'approprier le monde tout en enrichissant de la sorte ses lecteurs.

À la place de l'ancien paradigme littéraire représenté par Guéhenno, partisan de la tradition, Robbe-Grillet en propose un autre. Il ne s'agirait plus, comme l'entend le critique, de s'approprier, mais de *produire* le monde par le travail de l'écriture. Dans cette optique, il n'y aurait pas de monde extérieur au roman : celui-ci serait désormais lui-même un univers à part entière, *le monde*. C'est un monde subjek-

223. *Ibid.*, p. 139.

224. *Ibid.*, p. 138.

tif, inventé et créé par l'imagination de chacun, et c'est justement cela qui le rend plus réel que n'importe quelle réalité externe soi-disant « objective », pour autant que celle-ci existe. Le nouveau « programme de recherche » proposé par Robbe-Grillet pour le roman consisterait à *édifier une réalité* que l'écrivain ne connaît pas à l'avance, mais qu'il *invente* au fur et à mesure qu'il écrit <sup>225</sup>. Le roman n'est plus perçu comme une transcription du monde, mais plutôt comme sa *construction* <sup>226</sup>. C'est pourquoi du point de vue opérationnel, la nouvelle voie proposée au roman consiste en une *description pure destinée* à fournir au lecteur la *signification immédiate des choses*, sans au-delà ou référence à un monde externe <sup>227</sup>.

Or la tâche réservée au roman est plus ambitieuse et dans les derniers paragraphes de l'essai, le rôle qui lui est conféré par l'écrivain ne se limite pas à l'invention de nouvelles formes, mais s'étend à l'homme auquel on construit (par l'écriture) une nouvelle vie libérée des formules usées du passé <sup>228</sup>. Cependant Robbe-Grillet, loin de limiter son projet au présent, l'applique à l'art de façon générale : en lui conférant le rôle de fournir au lecteur ou au spectateur une nouvelle forme d'existence, il demande que celle-ci soit valable non seulement pour le monde actuel, mais aussi pour l'avenir, pour la création des mondes futurs. Ce projet ambitieux dépasse sans doute aussi le dessein de Sarraute, plus modeste, qui consiste à reconnaître l'étendue de l'insatisfaction que suscite l'usure des paramètres classiques du roman, le remplaçant par un autre qui vise à lier la littérature à la vie.

*En guise d'épilogue : « Une mode qui passe »  
et pour un nouveau roman*

Dans une vue d'ensemble, cet essai sert d'épilogue, reprenant les thèmes qui figurent tout au long du recueil et proposant une ouverture vers l'avenir. Si le recueil commence par la proposition de se défaire des anciens procédés littéraires et propose au roman une nouvelle voie, et si Robbe-Grillet tâche tout au long de son parcours de définir le mouvement dont il se fait le porte-parole, ici, face à l'identité déjà fixée du Nouveau Roman, il commence à se projeter dans l'avenir. Il

---

225. *Ibid.*, p. 138.

226. *Ibid.*, p. 139.

227. *Ibid.*, p. 142.

228. *Ibid.*, p. 143.

tente d'ores et déjà de prévoir ce qui va remplacer le paradigme romanesque nouveau. Dans cette optique, le Nouveau Roman, dès qu'il commencera à servir d'autres objectifs que l'écriture – par exemple l'analyse psychologique, le roman catholique ou le réalisme socialiste – devra céder la place à d'autres tentatives littéraires <sup>229</sup>. Il serait alors lui aussi, selon le dicton de Huguenin « une mode qui passe » <sup>230</sup> :

Une idée fort reçue concernant le « Nouveau Roman » – et cela depuis que l'on a commencé à lui consacrer des articles –, c'est qu'il s'agit là d'une « mode qui passe ». Cette opinion, dès qu'on y réfléchit un peu, apparaît comme doublement saugrenue. Même en assimilant telle ou telle écriture à une mode [...] le Nouveau Roman serait, au pire, le mouvement des modes, qui veut qu'elles se détruisent au fur et à mesure pour en engendrer continuellement de nouvelles. Et, que les formes romanesques passent, c'est précisément ce que dit le Nouveau Roman ! <sup>231</sup>

En neutralisant la critique de Huguenin, l'auteur de *Pour un nouveau roman* montre que celui-ci est en effet *une mode qui passe*, car ceci est l'essence même de son idéologie : les formes littéraires sont condamnées à être provisoires, contemporaines de leur temps. Et, si la révolution littéraire s'est déjà accomplie, la nouvelle écriture du roman contemporain risque de devenir elle-même une convention. En se projetant donc dans l'avenir, Robbe-Grillet prévoit la naissance d'un *nouveau* Nouveau Roman :

Mais dès que le Nouveau Roman commencera à « servir à quelque chose » [...] 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. <sup>232</sup>

Ce dernier passage, écrit à l'occasion du recueil, reflète donc l'esprit de l'ensemble, en ce qu'il sert d'épilogue à un texte qui vise à tracer une voie nouvelle au roman. Tandis que les essais du recueil parlent du passé, du présent du Nouveau Roman et de l'écriture romanesque, mais aussi de son avenir proche, ici au contraire Robbe-Grillet se projette dans un avenir plus lointain, qui dépasse le futur proche du Nouveau Roman.

229. *Ibid.*

230. L'usage de l'expression rappelle ainsi la critique d'Huguenin qui en 1961 s'exprime contre « Nouveau Roman, homme nouveau » de Robbe-Grillet (1961), où il accuse le Nouveau Roman d'être « une mode qui passe ». (Jean-René Huguenin, « Le nouveau roman : une mode qui passe », *Arts*, n° 836, 27 sept.-3 oct. 1961)

231. Robbe-Grillet 1963, *op. cit.*, p. 144.

232. *Ibid.*

## CONCLUSION

L'archéologie textuelle des manifestes du Nouveau Roman a mis en évidence les différentes étapes de la constitution et de l'institution du mouvement, à partir du moment où il s'affirme à l'état naissant (au début des années 50) et jusqu'en 1963, moment de la parution du deuxième recueil, où il est un fait établi, reconnu par la critique et attesté par les nouveaux romanciers eux-mêmes.

Dans la gradation qui s'établit entre *L'Ère du soupçon* et *Pour un nouveau roman*, le recueil de Sarraute n'est qu'un point de départ, car il trace son chemin à un mouvement qui en est à ses premiers balbutiements, articulant pour la première fois les problématiques qui occuperont une place centrale dans la réflexion théorique du Nouveau Roman. Cependant son projet est encore modeste dans la mesure où il se contente d'indiquer les problèmes en frayant une voie nouvelle. *Pour un nouveau roman* constitue un jalon supplémentaire dans le processus d'institution du groupe qui possède déjà, grâce à *L'Ère du Soupçon* de Sarraute, un arsenal solide de définitions et de concepts clés à l'aide desquels il lui est loisible de procéder. En participant à cette tâche, il fait des polémiques avec les critiques le ciment de son nouveau programme de recherche, qu'il met en place sur les ruines de l'ancienne conception du roman aussi bien que sur les fondements sarrautiens.

Mais l'investigation n'aboutit pleinement que lorsqu'on arrive aux racines du phénomène. C'est ainsi que l'étude génétique de *Pour un nouveau roman* a révélé des aspects de l'institution du mouvement dans le passage entre les dispositifs journalistiques et le livre-recueil, passage qui reflète la façon dont est consacré un agent dans le champ littéraire – un écrivain, un mouvement ou une école – par les instances de consécration que représentent les journaux et les revues. Une fois revenue des profondeurs de l'analyse, la version finale du recueil nous semble moins « opaque », témoignant du rapport de forces complexe qui s'instaure entre les différents agents du champ – porte-parole, critiques et adhérents – qui contribuent tous à la formation du mouvement.

Dans ce champ de forces littéraires, les manifestes constituent un acte de parole qui vise à légitimer l'expression théorique de l'écrivain – débat mis en scène dans les essais de *Pour un nouveau roman*. Par là, ils constituent un *discours* qui présente un intérêt en soi, et non pas simplement un *méta-discours* contribuant à une bonne interprétation de l'œuvre romanesque. Il s'avère alors que les discours théoriques des romanciers, loin d'être secondaires par rapport à leur travail romanesque, jouent un rôle égal et essentiel à la compréhension de l'histoire et de l'intérêt du mouvement.



**DEUXIÈME CHAPITRE**

**Les entretiens de Robbe-Grillet et de Sarraute  
ou le retour inopiné de l'auteur**



## Introduction

---

### RÉFLEXIONS SUR UN GENRE : L'ENTRETIEN D'ÉCRIVAIN

Pratique introduite en France au 19<sup>e</sup> siècle avec Jules Huret ou, selon Genette, en 1884 avec *le Petit Journal*, et « répandu[e] au tournant du siècle sous forme transcrite, et au cours du 20<sup>e</sup> siècle sous forme radiophonique, puis audiovisuelle »<sup>1</sup>, les entretiens d'écrivain sont généralement déconsidérés non seulement par rapport aux œuvres romanesques, mais aussi en regard des écrits théoriques et manifestaires. On voit généralement en eux un simple instrument de consécration, voire un outil de promotion commerciale qui met l'accent sur la personne de l'écrivain et constitue en même temps, et paradoxalement, la transcription d'une production orale dont on ne sait trop à qui attribuer la paternité.

Dans une optique sociologique, l'entretien contribue à la promotion de l'écrivain dans le champ littéraire. Il participe à ce titre aux instances de consécration parmi lesquelles on peut mentionner la critique, les articles de revues, les manuels scolaires, etc.<sup>2</sup>. Il se doit en même temps d'assurer le succès commercial des livres. Il revêt de ce fait un caractère mercantile qui le dévalorise aux yeux des tenants de la création pure. À ce sujet Brochier, dans un ouvrage qui contient des entretiens avec Robbe-Grillet, se désolait ironiquement, « quand Max-Pol Fouchet parlait d'un livre à *Lecture pour tous* [...], de voir un malheureux auteur, dont les yeux clignent d'affolement devant les projecteurs, se retourner comme sur un gril pour vendre comme il peut »<sup>3</sup>.

Outre cet objectif promotionnel, l'entretien vise à révéler « l'homme » derrière l'« œuvre », comme si l'auteur était la réponse à

---

1. Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, p. 330.

2. Jacques Dubois, *L'Institution de la littérature*, Bruxelles/Paris : Labor/Nathan., 1986, p. 81.

3. Jean-Jacques Brochier, *Alain Robbe-Grillet : Qui suis-je ?*, Lyon, La manufacture, 1985, p. 119.

la question que pose son texte <sup>4</sup>. C'est ce que Lejeune appelle « l'illusion biographique » : le lecteur est d'autant plus tenté de chercher les clés de l'œuvre dans la personnalité de l'auteur telle qu'elle s'exprime à travers les médias, que celui-ci est « par définition, quelqu'un qui est *absent* » du texte qu'il écrit. Dans cette perspective, l'entretien sous sa forme orale et écrite serait un cadre destiné à fournir les réponses de questions soulevées ailleurs. L'approche qui voit dans le créateur la source primordiale du sens, et de ce fait, celui qui est plus que tout autre habilité à interpréter son texte, s'oppose au credo de la nouvelle critique qui, refusant à l'auteur le monopole du sens, considère que le secret de l'œuvre se trouve *dans* le texte. Comme le résume bien Antoine Compagnon :

L'ancienne idée reçue identifiait le sens à l'intention de l'auteur ; elle avait cours communément du temps de la philologie, du positivisme, de l'historicisme. L'idée reçue moderne [...] dénonce la pertinence de l'intention de l'auteur pour déterminer ou décrire la signification de l'œuvre ; le formalisme russe, les *New Critics* américains, le structuralisme français, l'ont répandue. <sup>5</sup>

De là le reproche adressé à l'interview. Ignorant les problèmes soulevés par la réflexion critique des années 1960, il renforcerait les approches traditionnelles en réservant à l'auteur sa place privilégiée. C'est dans cette perspective que Barthes, dans le célèbre article où il proclame « la mort de l'auteur », note sans indulgence : « L'auteur règne encore dans les manuels d'histoire littéraire, les biographies d'écrivains, les interviews des magazines » <sup>6</sup>. Ces derniers sont accusés de construire une image de l'écrivain qui focalise l'attention sur sa personne, son caractère, ses habitudes, en favorisant le côté voyeur du public.

D'autre part les entretiens, même lorsque publiés sous forme écrite, relèvent de l'oralité et restent proches de la conversation. Ils en possèdent tous les défauts, et en particulier le caractère désordonné et discontinu d'un discours qui se plaît à sauter du coq-à-l'âne. C'est dire qu'ils produisent une fragmentation et des répétitions qui n'autorisent ni présentation complexe, ni développement méthodique. C'est pourquoi les entretiens d'écrivains sont souvent qualifiés de « bavardage » même par ceux qui s'y adonnent avec prédilection. Comme le déclare Robbe-Grillet lui-même dans une réponse à Brochier :

4. Philippe Lejeune, « L'image de l'auteur dans les médias », *Pratiques* (Metz), n° 27, 1980b, p. 31.

5. Antoine Compagnon, *Démon de la théorie*, Paris, Seuil, 1998, p. 49.

6. Roland Barthes, *Le bruissement de la langue* Paris, Seuil, 1993. (1968), p. 64.

On vit dans une civilisation du bavardage. On tend un micro aux écrivains, il doivent parler. [...] mais enfin l'écrivain est quelqu'un qui écrit, pas quelqu'un qui parle. Si j'ai quelque chose à ajouter au *Miroir*, je ne vais pas le dire, mais l'écrire. Pourtant, chaque jour davantage, l'écrivain est quelqu'un qu'on fait parler, qu'on apostrophe.<sup>7</sup>

Pour Sarraute également, la parole vaine de l'entretien relèverait de la répétition, voire du ressassement. C'est ce qu'elle laisse entendre dans une interview à la suite d'une question qu'elle a dû entendre mille fois :

Q – Qu'est-ce que cela vous a apporté de vous frotter aux comédiens ?

NS – Il y a une pile d'interviews au Vieux Colombier sur la reprise du *Silence* et d'*Elle est là...* Je n'ai rien à dire, je n'ai rien à rajouter à ce que j'ai dit cent fois. Me transformer en boîte à musique !<sup>8</sup>

Quant à l'usage de l'oral, il est d'autant plus critiqué qu'il devient une contrainte pour ceux qui se définissent par leur activité d'écriture. Certains, comme Deleuze, disqualifient la pratique de l'entretien non en raison de sa prétendue vacuité ou de son caractère répétitif, mais parce qu'elle impose à l'écrivain un cadre qui entrave la liberté que seule conférerait l'écriture<sup>9</sup>. On peut en effet considérer que la présence même de l'interviewer, et le cadre conventionnel d'un entretien destiné à satisfaire les attentes du public, imposent des contraintes qui restreignent considérablement les possibilités d'expression du sujet. Comme le décrit féroce­ment Christiane Rochefort

Le rapport interviewer-interviewé, en instaurant des rôles, stérilise la parole.

[...] L'interviewer n'a aucun pouvoir. Mais l'interviewé non plus : ce sont les questions qui l'ont, je suis au pouvoir des questions, qui coupent toute éventuelle « dérive », auxquelles je dois obéir, et qui me font *régresser* au stade de l'élève interrogé par le Maître, bien que celui-ci se dénie comme tel et soit traité en serviteur.<sup>10</sup>

Non seulement l'entretien empêcherait l'écrivain d'être lui-même et de se dire, mais encore il l'obligerait à fournir des explications sur son œuvre à l'intention de ses lecteurs au lieu de s'affirmer pleinement et exhaustivement dans son écriture. C'est contre cette coercition exercée sur le romancier que s'insurge Sarraute :

7. Jean-Jacques Brochier, *Alain Robbe-Grillet : Qui suis-je ?*, Lyon : La manufacture, 1985, p. 118.

8. Laurence Liban, « Nathalie Sarraute », *Lire*, sept. 1995, p. 34.

9. Gilles Deleuze, Claire Parnet, *Dialogues*, Paris, Flammarion, 1977.

10. Christiane Rochefort, *Ma vie revue et corrigé par l'auteur*, Paris, Stock, 1978, p. 30.

NS – Je publie un livre qui est un livre poétique, qui s'adresse à la sensibilité. *Je ne peux pas faire encore que ça plaise aux gens en intervenant moi-même.* Vous ne le demanderiez pas à un peintre, à un musicien : « Expliquez-moi, pourquoi vous avez mis une tache rouge, là ? »

Et s'il y a une chose au monde que je ne veux pas, c'est parler de ma vie. Ce qui compte chez un écrivain, c'est ce qu'il écrit. Voilà.

Et elle ajoute :

[...] Je pense que si une explication est encore nécessaire pour les gens qui ne m'ont pas lue, qu'ils ne me lisent pas ! [...]

Il y a des critiques pour parler d'un livre, c'est leur boulot.

Vous comprenez, on se donne un mal de chien pour écrire des textes, ça demande un immense travail dont ils n'ont pas la moindre idée, ceux qui le lisent, et après ça, il faut leur faciliter la tâche ! Je n'ai rien à dire, je n'ai rien à ajouter à ce que j'ai déjà dit cent fois. Rien qui n'ait été dit et répété.<sup>11</sup>

*Last but not least*, quand l'entretien oral est transcrit, on ne sait pas à qui attribuer la responsabilité du texte ainsi produit. Appartient-il à l'écrivain, ou à l'interviewer ? L'instabilité de la signature est la preuve de cette incertitude troublante. Dans les articles de presse, on trouve parfois une autre signature que celle de celui qui a « recueilli les propos » publiés ; sur la couverture du livre entretien, on trouve tantôt le nom de l'écrivain, tantôt celui de l'interviewer. C'est ainsi, par exemple, que sur la couverture du livre entretien de Sarraute figure le nom de Simone Benmussa<sup>12</sup>, tandis que sur celle du recueil de Robbe-Grillet, *Le Voyageur*<sup>13</sup>, c'est le nom de l'écrivain qui surplombe l'ouvrage.

On voit donc les griefs qui ont pu s'accumuler chez les écrivains et les théoriciens de la littérature contre la pratique de l'interview. Plutôt que de considérer l'entretien d'écrivain comme un échange de propos futiles, ou un simple outil de promotion de l'écrivain, ne peut-on cependant y voir une forme générique riche et productive ? C'est la position que j'adopterai ici, en montrant comment les traits initialement perçus comme des défauts peuvent s'avérer féconds. Bien plus, j'arguerai que l'entretien en tant que genre doté de ses possibilités propres fait partie intégrante de la production discursive de l'auteur.

11. Liban, *op. cit.*, p. 36.

12. Simone Benmussa., *Nathalie Sarraute, Qui êtes-vous ?* Lyon, La Manufacture, 1987 ; Simone Benmussa, *Entretiens avec Nathalie Sarraute*, Tournai, La Renaissance du livre, 1999.

13. Alain Robbe-Grillet, *Le voyageur : Textes, causeries et entretiens 1947-2001*, Mesnil-sur-L'Estrée, Christian Bourgois, 2001.

Ce point de vue est celui adopté par des approches aussi différentes que celles de la sociologie des champs et de la poétique. Et en effet, pour Bourdieu, « le discours sur l'œuvre n'est pas un simple adjuvant, destiné à en favoriser l'appréhension et l'appréciation, mais un moment de la production de l'œuvre, de son sens et de sa valeur »<sup>14</sup>. Dans cette perspective, le discours sur l'œuvre participe pleinement du travail de production, lequel comprend les moyens de « production symbolique », mais aussi l'activité de « production matérielle » de l'écrivain et de son entourage : les maisons d'édition, les revues littéraires, les entretiens, les débats, etc. Dans la perspective ouverte par le sociologue, on peut donc dire que l'entretien fait partie de l'appareil de production et de circulation de l'œuvre, et contribue activement à l'élaboration de son sens comme de sa valeur. C'est parce que l'écrivain y investit des explications concernant son œuvre et sa personne, explications qui à leur tour sont utilisées pour interpréter son œuvre. C'est dans le cadre de l'interview également que l'écrivain peut se positionner explicitement dans le champ littéraire, en parlant non seulement de son œuvre, mais aussi des travaux des autres et de son attitude à leur égard.

La poétique, de son côté, montre combien le mépris manifesté à l'égard de la production discursive *extérieure* à l'œuvre est problématique. Pour combler ce qu'il perçoit comme une lacune, Genette propose la notion d'*épitexte* qui constitue l'une des dimensions du paratexte ou ensemble des dispositifs qui entourent un texte publié : celle qui se situe à l'extérieur du livre<sup>15</sup>. L'interview doit être pris en considération dès lors qu'on se penche sur le texte littéraire, car ils sont nécessaires à l'évaluation, voire à l'interprétation de celui-ci. Ainsi, alors que Bourdieu signale l'existence et le rôle que joue pour la constitution de l'œuvre (sa production, son sens et sa valeur) « le discours sur l'œuvre » tel qu'il est engendré par exemple dans l'entretien, Genette y voit un aspect du paratexte (« *épitexte* »), un « ensemble hétéroclite de pratiques et de discours de toutes sortes et de tous âges »<sup>16</sup> qui participe à la « 'zone indécise' entre le dedans et le dehors [du texte] », mais qui n'est pas défini par la seule « intention ou responsabilité de l'auteur »<sup>17</sup>. Est *épitexte*, selon Genette, « tout élément

---

14. Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art : Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992, p. 242.

15. Genette, *op. cit.*, p. 11.

16. *Ibid.*, p. 8.

17. *Ibid.*, p. 9.

paratextuel qui ne se trouve pas matériellement annexé au texte dans le même volume, mais qui circule en quelque sorte à l'air libre, dans un espace physique et social virtuellement illimité »<sup>18</sup>. Participent à l'épitéxte l'entretien, les correspondances, les colloques, les conférences, débats, journaux et revues, émissions de radio ou télévision, entretiens rassemblés par l'auteur, les actes de colloques, etc.

Il me semble qu'il importe de trouver un moyen terme entre ces deux approches qui accordent, bien que de façon différente, une place de choix aux productions métalittéraires. Je voudrais mettre l'accent sur la dimension sociologique de l'entretien en examinant comment il contribue au positionnement de l'écrivain qui y construit son image en même temps que celle du mouvement littéraire dont il se réclame. Contrairement, cependant, à l'approche héritée de Bourdieu, je me propose de le montrer *dans le discours même*, à travers une analyse de ses modes d'énonciation. En même temps, je voudrais insister sur le fait que l'entretien, qui en tant qu'épitéxte n'appartient pas exclusivement à l'écrivain, ne devrait pas moins être objet d'étude littéraire à l'instar d'autres genres, comme le roman et l'essai. Il ne s'agit donc plus, comme le font souvent les critiques qui se penchent sur une œuvre particulière, d'utiliser simplement les entretiens pour commenter les textes. Il importe désormais de considérer l'épitéxte dans son autonomie, et d'analyser les entretiens d'écrivains dans leur fonctionnement particulier.

Mais tout d'abord, qu'est-ce qu'un entretien ? Il consiste en un *dialogue* qui se déroule en face-à-face, et où se produit entre les interlocuteurs un *véritable échange* qui détermine de façon réciproque et continue les comportements des partenaires en présence<sup>19</sup>. Les travaux contemporains soulignent en effet la responsabilité commune de l'interviewé et de l'interviewer, qui travaillent à produire ensemble un message dans l'interaction. Ainsi Blanchet met l'accent sur la co-construction du sens<sup>20</sup>, et Jucker souligne le principe de coopération et le travail de reformulation et de clarification dû à la réaction de l'interviewer aux réponses de l'interviewé<sup>21</sup>. Kahn et Cannell percevaient déjà l'entretien comme un « process of communication where two people, each trying to influence the other and each actively accepting

18. *Ibid.*, p. 316.

19. Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, tome 2, Paris, Gallimard, 1974, p. 85 ; Catherine Kerbrat-Orecchioni, *Les interactions verbales*, vol. 1, Paris, Colin, 1990, p. 17.

20. Alain Blanchet, *Dire et faire dire : L'entretien*, Paris, A. Colin, 1997 (orig. 1991), p. 71.

21. Andreas H. Jucker, *News Interviews*, Amsterdam, John Benjamins, 1986.



or rejecting influence attempts. The end product of the interview is a result of this interaction »<sup>22</sup>. Notons que d'autres, comme Morin, perçoivent l'entretien comme un dialogue socratique, dans la mesure où il est « plus qu'une conversation mondaine. C'est une recherche en commun. L'interviewer et l'interviewé collaborent à dégager une vérité qui concerne soit la personne de l'interviewé soit un problème »<sup>23</sup>.

Si l'entretien présente un format *dialogal* impliquant deux interlocuteurs – un interviewé et un interviewer – échangeant entre eux des propos, il faut bien voir cependant qu'il les destine à un tiers, c'est-à-dire un auditoire, lecteur, auditeur ou spectateur de l'entretien, présent ou absent, pour qui l'interviewer joue le rôle de médiateur<sup>24</sup>. C'est dans ce format particulier de communication que l'entretien produit une image de l'écrivain destinée au public : l'objectif de lecture est alors d'arriver à dégager un portrait de l'interviewé à travers ses réponses<sup>25</sup>.

Or, loin d'offrir à l'écrivain une simple occasion de se présenter sous un jour favorable, l'entretien fournit un cadre où s'affrontent la volonté de l'interviewé et les exigences de l'interviewer, dans un processus où ils se confrontent à l'image préalable de l'auteur. En effet l'image construite au cours de l'échange est le résultat d'une interaction entre interviewer et interviewé amenés chacun à réagir l'un par rapport à l'autre. Il s'agit d'un jeu de forces entre deux personnes qui cherchent à représenter la personne de l'interviewé : l'interviewé entend se présenter, l'interviewer veut le représenter, double processus simultané qui s'effectue en confrontant une image préexistante de l'écrivain avec celle qui se met en place au cours de l'échange. C'est dire que l'image préalable est sans cesse confrontée à l'image discursive de l'auteur que les deux partenaires cherchent, chacun de son côté, à ériger. Rappelons que cette image préalable se nourrit de la position de l'écrivain dans le champ littéraire et du rôle qu'il y joue, si bien que l'entretien permet de passer du personnel au collectif, et du biographique à l'institutionnel.

22. Robert L. Kahn, Charles F. Cannell, *The Dynamics of Interviewing : Theory, Technique, and Cases*, New York, John Wiley & Sons Inc., 1961 (orig. 1957), p. VI.

23. Edgar Morin, « L'interview dans les sciences sociales et à la radio-télévision », *Communications*, n° 7, 1966, p. 69 ; *je souligne*. Il s'agit bien évidemment des interviews « ouvertes », c'est-à-dire, qui ne sont pas conduites par questionnaires mais dans un véritable face-à-face.

24. Herbert H. Clark, Thomas B. Carlson, « Hearers and Speech Acts », *Language* n° 58-2, 1982, p. 332 ; Francine Cicurel, « Conversations écrites », *Le Français dans le monde*, n° 167, 1982, pp. 20-27 ; Sophie Moirand, « Travailler avec les interviews dans la presse », *Le français dans le monde*, n° 236, octobre 1990, p. 53.

25. Cicurel, *Ibid.* ; Moirand, *ibid.*, p. 58.

Le lecteur qui se plaît à suivre une conversation « à bâtons rompus » à travers laquelle se dessine la personnalité de l'auteur se trouve face à une *production orale* qui, *moins contraignante* que l'écrit, permet de sauter d'un thème à l'autre et d'aborder ainsi à plusieurs reprises le même sujet en le présentant sous différents angles, en l'éclaircissant, voire en le complexifiant. C'est pourquoi on peut concevoir à l'instar de Voirol l'interview comme une démarche d'*investigation* qui a pour but d'obtenir des informations (ou des opinions, des pensées) *inédites* de la part d'une personne qui accepte que ses propos soient rapportés au public <sup>26</sup>. On peut en effet percevoir l'entretien comme une forme de communication destinée à *rassembler de l'information* <sup>27</sup>, en l'occurrence *métadiscursive*. Mais l'entretien suscite aussi une *conceptualisation* et une *articulation* de propos qui n'ont pas été énoncés ou écrits ailleurs. Il le fait à la faveur des questions posées par l'interviewer qui oriente souvent la conversation, et grâce à la prise en compte des attentes attribuées aux différents auditoires à qui l'entretien est destiné.

Tels sont donc les atouts de l'interview, jusque là traités en bloc. Il faut cependant prendre en compte le fait que l'entretien peut revêtir différentes formes. Il est en effet tributaire de sa finalité, du type de dispositif énonciatif dans lequel il se déploie, des relations et qualités des participants, et du rapport qui s'établit entre eux <sup>28</sup>. Le type d'interview détermine celui de l'information que l'interviewer cherche à obtenir <sup>29</sup>. Il y a ainsi des entretiens dont l'objectif est de fournir au lecteur un portrait de l'écrivain, d'autres qui visent principalement à clarifier ses positions, ou encore à discuter de son œuvre. Ces diverses finalités sont tributaires de leur support : les entretiens figurent dans la totalité de la presse écrite – les quotidiens, les magazines littéraires, les revues professionnelles, mais aussi dans des médias comme la radio et la télévision. Ils se présentent également sous forme de livres, c'est-à-dire de recueils d'entretiens. Les entretiens journalistiques sont d'habitude plus centrés sur la personne de l'interviewé, ou sur la parution de son dernier ouvrage. Dans les revues, on trouve des entretiens plus « professionnels », destinés à expliciter les positions théoriques et poé-

26. Michel Voirol, *Guide de la rédaction*, Paris, CFPJ [PUF], (5<sup>e</sup> édition), 1995.

27. Morin, *op. cit.*, p. 59 ; Stephen A. Richardson, *Interviewin : Its Forms and Functions*, New York, Basic Books, 1965, p. 7.

28. Patrick Charaudeau, *Le Discours d'information médiatique : la construction du miroir social*, Paris, Nathan, 1997, p. 136.

29. Cicurel, *op. cit.* ; Moirand, *op. cit.*, p. 58.

tiques de l'interviewé. Les entretiens radiophoniques offrent le plus souvent un cadre destiné à faire connaître la voix derrière l'œuvre, pour promouvoir un livre qui vient de paraître.

Une autre caractéristique déterminant les objectifs principaux de l'entretien repose sur l'axe chronologique de la vie de l'auteur et sur le moment de la parution du livre, autrement dit, un moment donné dans la carrière de l'interviewé. Le moment choisi exercera une influence sur le *type* d'interview : au début ainsi qu'à la fin d'une trajectoire, il se présentera volontiers sous forme de « portrait », tandis qu'à « mi-chemin » ou en pleine carrière, de nombreux entretiens porteront sur un ouvrage particulier. Plus l'interviewé est célèbre, plus il participe à des entretiens où on lui demande de se prononcer sur divers sujets qui ne sont pas toujours en rapport direct avec son œuvre.

À cela s'ajoute la *situation* respective de l'interviewé et de l'interviewer, qui modèle également l'échange discursif. La disponibilité de l'interviewé et son désir de coopérer avec l'interviewer, ainsi que son positionnement dans le champ littéraire (par exemple, le rôle qu'il joue au sein du mouvement littéraire auquel il appartient), déterminent les résultats de l'entretien. Par ailleurs, l'expertise de l'interviewer joue un rôle cardinal dans la construction du sens de l'entretien : on peut alors opposer l'interviewer « expert » à l'interviewer amateur. Souvent l'écrivain coopère plus volontiers avec un interlocuteur habile ; la qualité des questions posées déterminent aussi la profondeur des réponses <sup>30</sup>.

### ***Les entretiens de Sarraute et de Robbe-Grillet***

Les entretiens du Nouveau Roman constituent un corpus riche en exemples pour l'analyse de l'entretien en tant que genre méta-littéraire digne d'une étude à part entière. Et tout d'abord à cause de leur abondance : les nouveaux romanciers ont en effet accordé de très nombreux entretiens dans la presse écrite et dans les revues littéraires, dont une partie a été regroupée en recueils. Butor et Beckett ont ainsi publié chacun cinq recueils d'entretiens, Duras quatre, Robbe-Grillet trois, Sarraute deux et Pinget un. Il existe par ailleurs un ouvrage qui regroupe les entretiens des principaux nouveaux romanciers <sup>31</sup>.

---

30. Voirol, *op. cit.*, p. 56.

31. Raymond Osemwegie Elaho, *Entretiens avec le Nouveau Roman*, Québec, Naaman, 1985.

Au-delà de son caractère proliférant, ce corpus est d'autant plus intéressant qu'il repose sur un paradoxe apparent. Il s'agit en effet d'écrivains d'avant-garde qui entendent en principe « défie[r] l'institution et proclame[r] la suprématie d'une écriture dans laquelle se désagrège le sujet constitué »<sup>32</sup>. Dès lors, il semble paradoxal qu'ils participent à des interviews dont l'objectif engage la personne de l'écrivain en lui faisant exprimer, sur le mode oral, ses opinions et ses intentions. On peut alors se demander comment il est possible de réconcilier la poétique de l'entretien avec celle du Nouveau Roman.

Des années cinquante jusqu'à nos jours, Sarraute et Robbe-Grillet, comme leurs confrères, ont participé à de très nombreux entretiens à la suite de la parution de leurs œuvres – romans, pièces de théâtre, autobiographies ou films. Aussi les entretiens fournis au fil du temps sont-ils réunis dans des recueils, comme celui des conversations de Benmussa avec Sarraute ou *Le Voyageur* de Robbe-Grillet, qui regroupe essais théoriques, causeries et entretiens<sup>33</sup>.

L'intérêt de ces entretiens dérive, en partie tout au moins, de l'importance que les deux écrivains accordent à la parole vive. Malgré leur réticence déclarée envers ce genre (Robbe-Grillet le traite de bavardage, Sarraute répugne à étaler sa personne en public et déteste les redites qu'impose la pratique de l'interview), les deux nouveaux romanciers manifestent, chacun de son côté, une prédilection marquée pour l'oral. Dès la fin des années 1950 et le début des années 1960, ils semblent avoir tous deux privilégié la participation à des débats et à des conférences, accordant un nombre croissant d'interviews. Depuis 1959, avec le premier texte-conférence intitulé « Roman et réalité », Sarraute n'a plus guère produit d'écrits théoriques, préférant présenter ses réflexions devant un véritable auditoire<sup>34</sup>. Ses essais, déclare Jefferson, « acquièrent le statut de texte de conférence [...] [Car] à l'exception de l'essai sur Flaubert (qui paraît en 1965), tous les écrits réunis ici [dans les *Œuvres Complètes* de Sarraute] sont à l'origine des textes écrits pour de telles occasions »<sup>35</sup>. Dans l'une de ses nombreuses interviews, Sarraute confirme cette volonté de s'exprimer oralement face à un public :

32. Ruth Amossy, « Auteur pas mort : réflexions autour du livre-entretien de Robert Pinget », *L'auteur*, actes du colloque de Cerisy-la-Salle, Caen, Presses universitaires de Caen, 1996, p. 150.

33. Benmussa, *op. cit.* ; Robbe-Grillet 2001, *op. cit.*

34. Ann Jefferson, « Accueil de la critique », dans Tadié, Jean-Yves (dir.), *Nathalie Sarraute, Œuvres Complètes*, Paris, Gallimard, 1996, p. 2049.

35. *Ibid.*

(À propos des conférences dans le monde)

NS – [...] J'aimais beaucoup prendre la parole, discuter oralement. J'aime parler.

Q – Êtes-vous ouverte à toutes les questions ?

NS – Bien sûr ! Ce sont des questions de lecteurs qui connaissent mon travail. C'est toujours vivant, spontané, sincère. Ces derniers temps, je ne donnais plus de conférences, je me bornais à répondre aux questions. Au moins, j'étais sûre que cela les intéressait.<sup>36</sup>

Robbe-Grillet a, quant à lui, continué à publier des essais, tout en accordant une place importante à la parole orale, parlant parfois à l'impromptu, comme il dit le faire à l'occasion du colloque de Cerisy sur le Nouveau Roman (1971). La note de bas de page de la conférence signale en effet qu'« à la lecture d'un exposé écrit, Alain Robbe-Grillet a préféré une large improvisation au cours de cette discussion »<sup>37</sup>. Le romancier avoue lui-même à cette occasion qu'il préfère abandonner ce qu'il a préparé à l'avance au profit d'un véritable échange qui se nourrit de la discussion : « En réponse à ce que disait tout à l'heure Jean Alter, je pourrais maintenant retrouver l'exposé projeté il y a longtemps – dont j'avais donné le titre : Sur le choix des générateurs – mais que je n'ai ensuite plus eu envie de le faire, *le mode de la discussion m'intéressant davantage* »<sup>38</sup>.

Sans entrer dans une confrontation des écrits romanesques et de l'usage de la parole vive, il est intéressant de voir en ce qui concerne Sarraute, qu'une partie du paradoxe de l'entretien dans un contexte d'avant-garde pourrait trouver sa résolution dans sa poétique singulière. Pour elle, en effet, c'est dans le dialogue que les choses se produisent véritablement. Ainsi, ce n'est pas par hasard qu'à partir des années 1970, Sarraute se rapproche de la forme dialoguée. Comme l'explique Jefferson,

la formule de la conférence cède définitivement sa place, dans les tournées de Nathalie Sarraute, à celle de la « rencontre » ou de la « causerie », où, au lieu de tenir la parole à la manière d'un monologue, elle répond à des questions posées par l'auditoire, acceptant ainsi de son plein gré les présupposés de la forme du dialogue qu'elle a faite sienne dans tous les domaines de son activité d'écrivain : celui du roman, celui du théâtre, celui enfin de la critique.<sup>39</sup>

36. Liban, *op. cit.*, pp. 34-35.

37. Alain Robbe-Grillet, « Sur le choix des générateurs », dans : Jean Ricardou, Françoise van Rossum Guyon (dirs.), *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui*, Paris, UGE 10/18, vol. 2 « Pratiques », 1972, p. 157.

38. *Ibid.*, je souligne.

39. Jefferson, *op. cit.*, p. 2050.

L'assentiment accordé aux principes du dialogue se manifeste dans la poétique exposée longuement dans *L'Ère du soupçon*, où la sous-conversation, ce dialogue implicite entre deux partenaires en situation d'échange, est le véritable *locus* de l'action. Dans son introduction au recueil d'entretiens réalisés avec Sarraute et intitulée « Les paroles vives », Simone Benmussa établit clairement le lien entre ses conversations avec la romancière et la poétique de celle-ci :

Depuis, sa traque des mots, de ce qui se développe autour d'eux, à cause d'eux, cette mise au jour de la vérité qu'ils recèlent, se poursuit. Quelle vérité ? Relative, en tout cas, à celui qui écoute. [...] Par approches successives, images sensorielles, progressions par des variations, jusqu'à ce qu'enfin un mot, particule aimantée, arrive à se coller sur une impression dégagée de sa matière, ramenée du fond, rendue à sa clarté, jusqu'à ce qu'un mot arrive, tant bien que mal, à la désigner.<sup>40</sup>

Décrivant le processus de la conversation tel que le perçoit Sarraute, elle explique :

Dénoncer les formules d'usage, aller creuser dessous, qu'est-ce qu'il se passe ? Une conversation faite de mots d'usage courant, une conversation aux fils bien entrecroisés comme un tamis, ce qui passe au travers, que ce soit des idées ou des impressions, s'écoule avec régularité, sans déformation, établit une certaine égalité entre les interlocuteurs, une égalité volontairement recherchée [...] un pacte de partage, car il y a toujours un risque d'inégalité [...]. Mais d'un coup les choses changent, se déforment...<sup>41</sup>

Participer à un entretien, ce serait prendre part à un dialogue qui génère à son tour des sous-conversations. Benmussa nous invite ainsi à comprendre l'intérêt des entretiens à la lumière de la centralité que Sarraute confère à ce qui se passe dans les interactions verbales.

Chez Robbe-Grillet, le choix de l'oralité ne fait pas partie intégrante de son esthétique romanesque car sa réflexion ne porte pas, comme chez Sarraute, sur la conversation. Alors que chez l'auteur de *L'Ère du soupçon*, le rapport entre la prise de parole et la poétique s'explique par une conception dialogique, pour Robbe-Grillet le sens généré dans la prise de parole face à un auditoire se trouve fixé, voire figé, dès qu'il est transcrit sur la page blanche. Cette idée, qu'il a d'ailleurs confirmée dans une conversation où il parlait de la primauté de la parole « ouverte » sur la parole écrite qui, elle, est « fermée »<sup>42</sup>, se manifeste aussi dans la rareté relative des transcriptions des nom-

40. Benmussa, *op. cit.*, 1999, p. 24.

41. *Ibid.*

42 Robbe-Grillet, conversation téléphonique, Paris 2000.

breuses interventions orales que Robbe-Grillet a faites dans diverses universités. La réponse à ma recherche d'une transcription des conférences de Robbe-Grillet à l'université de New York est symptomatique à cet égard. Il m'a été confirmé que :

Monsieur Robbe-Grillet gave a brilliant, rambling, engaging talk which involved much interaction with the audience, taking questions after his lecture, and giving enthusiastic answers full of wit and Robbe-Grille/isms,

Tout en avouant que :

but we did not document it. I'm sorry to say we have no proceedings, yet I'm glad also because it was a thing of the moment.<sup>43</sup>

Malgré la fécondité de la forme dialogale, et les possibilités offertes par l'oral et les autres traits distinctifs de l'interview, rares sont les études qui se sont jusque-là préoccupées de l'entretien d'écrivain. À l'exception de l'étude de Verdrager, qui examine la réception de Sarraute dans la presse en étudiant un nombre considérable d'entretiens réalisés avec Sarraute et Robbe-Grillet<sup>44</sup>, les recherches antérieures, et même les travaux récents en matière de Nouveau Roman, ne voient pas dans les entretiens un corpus qui mériterait en soi d'être considéré. S'ils y ont recours, c'est le plus souvent pour confirmer des hypothèses qu'ils formulent ailleurs et sur un autre corpus, romanesque ou théorique, auquel ils les subordonnent. C'est pourquoi combler cette lacune que j'ai consacré une partie de cet ouvrage aux entretiens, en tenant compte du statut privilégié qu'il semble nécessaire de leur accorder en raison du nombre croissant de recueils d'entretiens d'écrivain parus depuis les années 1950 en France en général<sup>45</sup>, et chez les écrivains de l'avant-garde et surtout chez Sarraute et Robbe-Grillet, en particulier.

---

43. Dr. Martin Nakell, courrier électronique de 10.08.2000.

44. Pierre Verdrager, *Le sens critique. La réception de Nathalie Sarraute par la presse*, Paris/Montréal/Budapest, L'Harmattan, 2001.

45. Amossy, *op. cit.*, p. 149.





## L'IMAGE DE SOI AU MIROIR DE L'ENTRETIEN

L'entretien constitue traditionnellement l'un des cadres privilégiés dans lesquels s'effectue la construction d'une image de soi. Comme l'autobiographie, genre par excellence de la présentation de soi, l'entretien participe de l'illusion biographique, et cela d'autant plus que l'auteur y est physiquement présent. Qu'en est-il dès lors lorsqu'il s'agit d'écrivains d'avant-garde ?

On sait que les deux nouveaux romanciers ici étudiés affichent leur réticence à l'égard de tout recours à une quelconque dimension personnelle pour l'interprétation de leurs œuvres. Ils n'en écrivent pas moins leur autobiographie : Sarraute publie *Enfance* en 1983 et Robbe-Grillet rédige une autobiographie en trois volumes intitulée *Romanesques*<sup>1</sup>. De même ils prennent part, on l'a vu, à de nombreux entretiens où ils consentent à parler d'eux-mêmes.

Le refus de tout ce qui relève du personnel va chez Sarraute jusqu'à la dénégarion de son existence corporelle : « je ne me vois pas non plus. Je vois une place vide », dit-elle à son interviewer. Aussi n'accepte-t-elle la dimension autobiographique de son œuvre que dans la mesure où son histoire, dépouillée de son caractère anecdotique, peut devenir typique de l'histoire de tout autre individu : « Je reconnais volontiers le caractère autobiographique de mon œuvre, à condition qu'on veuille bien ôter à «autobiographie» son contenu anecdotique ; à condition, aussi, que vous me permettiez d'ajouter que nous nous ressemblons tous comme deux gouttes d'eau »<sup>2</sup>. Même dans l'entretien radiophonique chez Vigny, au moment de la parution de *Enfance*, elle avoue : « Je n'aime pas les autobiographies [...] car ce qui ressort pour moi, ce n'est pas la vie ou le caractère de l'écrivain, mais ce qu'il veut montrer de lui-même ; [...] je crois qu'on ne peut pas parler très sincèrement de soi-même »<sup>3</sup>.

De son côté Robbe-Grillet se refuse à voir le secret de son œuvre dans des éclaircissements concernant sa personne. Il faut souligner

---

1. Alain Robbe-Grillet, *Le Miroir qui revient*, Paris, Minuit, 1984 ; Alain Robbe-Grillet, *Angélique ou l'enchantement*, Paris, Minuit, 1988 ; Alain Robbe-Grillet, *Les derniers jours de Corinthe*, Paris, Minuit, 1994.

2. Lucette Finesse, « Nathalie Sarraute : "Mon théâtre continue mes romans" ... », *La Quinzaine littéraire*, 16-31.12.1978, p. 4. cité par Jefferson, *op. cit.*, p. 1934.

3. Vigny, R., « La littérature », *France-Culture*, 23.06.1983. Cité par Jefferson, *op. cit.*, pp. 1933-1934.

qu'il n'écrit jamais à la première personne et lorsqu'il avoue s'être servi de son expérience personnelle dans ses récits, il déclare l'avoir fait de façon complètement déformée :

On m'a si souvent, d'interviews en colloques, demandé pourquoi j'écris, que j'avais fini par considérer la question comme appartenant au domaine du sens, de la *ratio*, qui cherche à imposer ses règles de pensée (et partant sa dictature) à une activité dont la mobilité sans cesse lui échappe. Je me contentais donc de proposer, pour meubler le silence de l'écriture, diverses banalités oiseuses, sinuosités qui se mordent la queue. <sup>4</sup>

Les éléments empruntés au vécu sont des générateurs de sens arbitraire, ce qui annule la possibilité de les considérer comme de véritables « clés d'interprétation » de son œuvre. Dans ce sens, les mouettes qu'il voit en Bretagne n'ont aucun rapport avec celles de son imagination <sup>5</sup>, et lorsqu'il les compare, elles ne présentent aucune ressemblance entre elles. De même la ville de New York, décrite dans *Projet pour une révolution à New York*, n'a rien à voir avec son expérience véritable de cette cité ; elle est bien plutôt nourrie de ses séjours dans d'autres métropoles.

Il n'en reste pas moins que chacun de ces deux écrivains s'est essayé à l'écriture autobiographique en usant de ruses destinées à éviter l'illusion biographique au sens traditionnel du terme. Sarraute opte ainsi pour le dialogue en introduisant un *alter ego* qui lui pose des questions, déjouant le besoin de raconter à la première personne : son autobiographie, rappelons-le, est écrite à la deuxième personne du singulier. Elle a inventé un double avec qui elle mène un dialogue, et dont le rôle consiste à déjouer les clichés littéraires et autobiographiques :

Les roucoulements des colombes et les pépiements, c'est un tel cliché que le double ne peut pas ne pas intervenir. Alors d'accord, je me suis laissée aller, mais immédiatement je renonce : je donne raison à mon double. <sup>6</sup>

Robbe-Grillet de son côté résout le problème en réintroduisant la personne de l'écrivain dans l'œuvre. Il déclare ainsi de façon provocante : « Je n'ai jamais parlé d'autre chose que de moi » <sup>7</sup>, ajoutant

qu'il devient urgent de tout remettre en cause, et remplaçant les pions à leur point de départ, l'écriture à ses origines, [...] de s'interroger à nouveau sur le rôle ambigu

4. Alain Robbe-Grillet, *Le Miroir qui revient*, Paris, Minuit, 1984, p. 12.

5. Brochier, *op. cit.* pp. 147-148.

6. Pierre Boncenne, « Nathalie Sarraute », *Lire*, n° 94, juin 1983, p. 89.

7. Robbe-Grillet 1984, *op. cit.*, p. 10.

que jouent, dans le récit moderne, la représentation du monde et l'expression d'une *personne*, qui est à la fois un corps, une projection intentionnelle et un inconscient.<sup>8</sup>

D'autre part, il brouille les catégories traditionnelles en mélangeant dans son autobiographie récit autobiographique, fiction et critique littéraire. De la sorte, des réflexions sur l'écriture émaillent son autobiographie et l'histoire des aventures du personnage fictionnel Henri de Corinthe prend graduellement le dessus sur le récit de vie de Robbe-Grillet.

Il ne s'agit pas ici d'entreprendre une étude exhaustive de la présentation de soi dans l'autobiographie, ou d'en relever les traces dans le cadre de l'œuvre des deux auteurs, mais d'explorer les modalités selon lesquelles le statut problématique de la personne de l'auteur chez les écrivains d'avant-garde *se manifeste dans le cadre de l'entretien*. Comment Robbe-Grillet et Sarraute résolvent-ils le problème du cliché autobiographique dans l'entretien ? Dans un deuxième temps, on examinera comment l'image de soi qui s'élabore en situation d'interaction avec l'interviewer se construit à partir d'une confrontation avec l'image préalable de l'écrivain. Enfin, on montrera que, dans le cadre de l'entretien, l'interviewé ne se contente pas de se présenter : s'érigeant en porte-parole, il tend à représenter le(s) groupe(s) au(x) quel(s) il appartient.

### *La construction de l'image de soi dans l'entretien*

Le paradoxe de l'illusion biographique chez les écrivains d'avant-garde en général, et chez Nathalie Sarraute en particulier, se manifeste pleinement dans les entretiens qu'elle accorde – et cela d'autant plus qu'il s'agit d'un genre qui demande à l'interviewé de « s'exhiber », ou au moins de fournir aux lecteurs une image de sa personne. Dans l'événement médiatique qui accompagne la parution de son autobiographie, elle ne parvient pas toujours à éviter les clichés autobiographiques, bien qu'elle tente, avec plus ou moins de succès, de les éluder. Par exemple, lors des entretiens radiophoniques avec Vigny, à l'occasion de la parution d'*Enfance*, elle « joue le jeu » de l'enquête biographique en fournissant aux questions classiques de l'interviewer des réponses typiques :

---

8. *Ibid.*, p. 12.

RV – Je ne vais pas vous demander de qualifier votre enfance.

NS – Quelqu'un m'a dit qu'elle était triste, mais moi je n'y avais pas pensé, je ne l'ai jamais pensé.

RV – Ce n'est pas un hasard si vous avez écrit ce livre maintenant.

NS – *Il arrive un moment où l'on veut retourner, retenir quelque chose qui va s'échapper.*<sup>9</sup>

Même si, dans l'entretien, l'existence d'un interlocuteur est censée permettre à l'écrivain d'éviter les poncifs par l'exploitation du dialogue et de la sous-conversation qui caractérisent sa poétique particulière, cet échange aboutit en fin de parcours à la réponse soulignée ci-dessus, faisant en quelque sorte tomber Sarraute dans le piège qu'elle cherche pourtant à éviter.

Dans de nombreux autres échanges, cependant, Sarraute parvient à briser le carcan des idées reçues. Ainsi sur la difficulté, voire l'impossibilité de se dire que Sarraute évoque à plusieurs reprises dans ses entretiens :

Q – Nathalie Sarraute, vous venez d'écrire vos souvenirs d'enfance qui sont très éloignés d'une autobiographie traditionnelle d'écrivain. Aimez-vous parler de vous ?

NS – Je le supporte très difficilement. Je parle rarement de moi, je parle de ce qui m'arrive, mais de moi d'un point de vue autobiographique, je peux dire presque jamais, même à mes proches. [...].<sup>10</sup>

En outre, elle évoque l'aspect simpliste et « trompeur » de la représentation qu'on se fait de soi-même dès lors qu'on décide malgré tout de se dire :

P.B. – Vous venez de publier *Enfance* et pourtant – cette réputation-là est justifiée je crois – vous n'aimez pas parler de vous-même ?

NS – Quand on peut parler de soi-même, de ses sentiments ou de sa vie, c'est tellement simplifié qu'à peine dit, cela me paraît faux. Ou alors, il est possible d'affirmer le contraire [...] On finit donc par construire quelque chose qui est faux pour donner une image de soi. J'ai essayé de l'éviter. Avec *Enfance*, j'ai juste voulu assembler les images tirées d'une sorte de ouate où elles étaient enfouies.<sup>11</sup>

Cependant, malgré les deux objections évoquées ci-dessus, elle se mesure avec succès au problème de la représentation de soi en le traitant de façon explicite lors d'un entretien particulier consacré à ce

9. Vrigny, *op. cit.*

10. François Poirié, « Nathalie Sarraute à la source des sensations », *Art Press*, juillet-août 1983, p. 28.

11. Boncenne, *op. cit.*

sujet. Dans un chapitre intitulé « L'image de soi », dans les conversations avec Benmussa, par exemple, l'interviewer fait parler Sarraute de la difficulté qu'elle dit éprouver à se voir :

BM – Hier, tu me racontais que tu avais l'impression de ne pas te voir de l'extérieur.<sup>12</sup>

Sarraute – J'ai toujours eu cette impression. Je ne me vois pas. Par exemple, je veux être pendue si je peux imaginer une seconde ce que tu vois de moi, ça m'est tout simplement impossible. Impossible. Je ne peux pas l'imaginer.<sup>13</sup>

Cette remarque sert de prétexte pour aborder le thème problématique de l'image de soi auquel Sarraute essaye d'échapper. Ici, à travers une dialectique entre la perception (inexistante) de soi de Sarraute, et la façon dont elle est vue, voire représentée par les autres, se construit avec l'interviewer une conceptualisation de l'image de soi à portée générale, qui dépasse le cas particulier de Sarraute. Lorsqu'elle déclare son incapacité à imaginer la façon dont les gens la perçoivent, elle ne distingue pas, comme tente de le suggérer l'interviewer, entre les plans physique et mental. Poursuivant la ligne de réflexion de son interlocutrice, l'interviewer essaye de la résumer, tout en cherchant à en extrapoler une *règle générale* :

Benmussa : C'est peut-être parce que tu ne te mets pas d'étiquette, comme tu dis, je ne vois pas un personnage. Mais le rapport qu'on a à sa propre image est difficile, inattendu. Quand on se voit à la télévision on est affolé, surpris parce qu'on se voit de l'extérieur.<sup>14</sup>

Sarraute reprend la question en expliquant qu'elle ne peut pas établir un lien entre son image physique et son propre être :

NS : Ah ! Tu te dis : « Mais ce n'est pas vrai, ce n'est pas possible ! » Il m'est arrivé de me heurter dans un lavabo à une bonne femme... et je me suis dit : « Mais c'est moi ! Comment est-ce possible ! » Tout d'un coup dans une glace comme ça, une porte qui avait un miroir. Je ne peux pas le croire, mais c'est moi. Je ne me suis pas reconnue. Non, je ne me vois pas.<sup>15</sup>

Benmussa essaye de la ramener de nouveau sur un plan général, en résumant sous forme de règle l'idée de Sarraute :

12. La conversation est incitée par une remarque faite par Sarraute dans une autre conversation (cf. « Les autres – le moi – le rien – le tout », *ibid.* p. 78), avec Benmussa, où elle déclare avoir l'impression de ne pas se voir de l'extérieur.

13. Benmussa 1999, *op. cit.*, p. 103.

14. *Ibid.*

15. *Ibid.*, p. 104.

Il me semble plutôt qu'il y a des décalages entre l'idée qu'on se fait de soi, ce qu'on en voit dans un miroir, ce qu'on suppose ou pas que voient les autres.<sup>16</sup>

Sarraute ramène la discussion au niveau personnel en faisant écho à la généralisation proposée par Benmussa :

*On ne voit rien de l'intérieur, je ne vois rien de l'intérieur. Je ne sais pas de quoi j'ai l'air. Je ne le sais pas.*<sup>17</sup>

On voit ainsi comment, grâce à l'intervention de l'interviewer, une théorisation de l'image de soi se met en place. Quoique Sarraute s'en tienne à son expérience personnelle, Benmussa extrapole de l'expérience personnelle de Sarraute des règles générales. Le titre du chapitre – « L'image de soi », est à cet égard significatif, car il suggère qu'il s'agit peut-être d'une théorie de l'image de soi, de n'importe quelle image de soi, et non pas spécifiquement de celle de Sarraute. Du vécu de l'écrivain, on passe donc à des généralisations concernant l'image de soi, qui en fin de compte permettent à l'interviewée de contourner l'impossibilité de se voir ou de se dire. Tout en problématisant l'idée de l'image de soi, l'entretien produit une image de Sarraute en être qui craint la représentation de sa personne.

### *Interaction et confrontation d'images*

Rappelons que l'entretien a ceci de particulier que, contrairement à d'autres supports énonciatifs, la construction de l'image de l'interviewé s'y met en place *dans l'interaction avec l'interviewer* et en fonction de contraintes génériques particulières – comme le fait qu'il s'adresse à un certain public, et qu'il a des visées qui diffèrent d'un type et d'un moment de publication à l'autre. D'autre part, comme tout dispositif énonciatif qui cherche à ériger une certaine image, l'entretien ne peut produire une image discursive de l'interviewé qu'en se confrontant à la *représentation préalable que le public possède de sa personne* ou, en termes de rhétorique, à son *ethos préalable*<sup>18</sup>. Dans la mesure où il s'agit d'un contexte *interactionnel* où les deux partenaires qui participent également à l'édification de l'image de l'écrivain

16. *Ibid.*

17. *Ibid.*, je souligne.

18. Ruth Amossy (dir.), *Images de soi dans le discours : la construction de l'ethos*, Lausanne/Paris, Delchaux et Niestlé, 1999.

peuvent avoir des visées opposées, l'image préalable se trouve retravaillée selon des modalités complexes. Ainsi, l'image de l'auteur qui se construit dans l'entretien a ceci de particulier qu'elle constitue le résultat d'un jeu de forces entre l'image préexistante et l'image discursive en train de se faire, laquelle est elle-même le résultat d'une tension entre ce que mettent en place, chacun de son côté, l'écrivain et son interviewer. En effet l'interviewer cherche à se présenter à sa guise tandis que l'interviewé entend le *représenter* d'une manière qui correspond avec l'objectif de l'entretien. Il le fait à travers les questions qu'il pose, ainsi que par le commentaire dont il entoure éventuellement le texte. L'écrivain de son côté répond à l'interviewer en essayant de tirer profit des questions pour les faire contribuer à la réalisation de ses propres objectifs.

D'autre part, il faut signaler que ce qui est mis en jeu dans l'entretien, ce n'est pas *une seule* image mais une *pluralité* d'images – car l'interviewé en possède plusieurs, en fonction aussi bien de son caractère que de son rôle institutionnel. C'est pourquoi se trouvent confrontées lors de l'entretien non seulement l'idée préalable que l'on se fait de l'écrivain et l'image discursive en voie d'élaboration, l'image présentée par l'interviewé et l'image représentée par l'interviewer, mais aussi les nombreuses images qui constituent ce qu'on peut appeler *grosso modo* « la personne de l'auteur ». Il en ressort qu'au lieu d'obtenir ce qu'on aurait pu considérer comme le but et le résultat de l'entretien, à savoir une image superficielle de la personne de l'écrivain censée fournir des clés à l'interprétation à son œuvre (ce qu'on a nommé plus haut « l'illusion biographique »), on se trouve face à une très riche panoplie d'images qui se déploient au cours de l'entretien au gré d'un jeu de forces complexe.

Un premier exemple apparaît dans un entretien de Sarraute, paru dans *Les Nouvelles littéraires* en 1953 à l'occasion de la sortie de son roman, *Martereau*. Quoiqu'ayant déjà publié *Tropismes* et *Portrait d'un inconnu*, préfacé par Sartre, la romancière n'est pas encore connue du grand public, si bien que le but de l'entretien consiste à faire rapidement connaissance avec l'auteur, comme l'indique d'ailleurs le titre : « Instantané – Nathalie Sarraute ». La transcription de l'entretien commence par la réponse de Sarraute à une question posée sans doute lors de la rencontre, et où elle fournit une description biographique, suivie d'un commentaire de l'interviewer décrivant la façon dont s'exprime l'auteur :

[Sarraute] : Oui, je suis née en Russie, j'y ai vécu jusqu'à l'âge de neuf ans, et cependant le français fut ma première langue. Petite fille, je parlais même le russe avec un léger accent français... Cela venait, peut-être, des fréquents séjours que ma mère faisait à Paris et en Suisse... En tout cas, j'ai pu faire toutes mes études ici sans aucune difficulté particulière...

Mme Sarraute s'exprime avec hésitation, sans cesser de fixer sur son interlocuteur un regard noir et profond, ce regard de « nocturne » avec lequel, dit-on, Marcel Proust considérait ses visiteurs sans les voir.

C'est aussi le monde intérieur qui intéresse, qui fascine cette nouvelle romancière. Le premier livre de la plupart des nouveaux écrivains est un recueil de poèmes. Le premier livre de Nathalie Sarraute, *Tropismes*, fut un recueil de petits « instantanés psychologiques » pris à l'état pur. *Portrait d'un inconnu*, qui suivit, retint l'attention de Jean-Paul Sartre qui consacra au livre une préface subtile et perspicace.<sup>19</sup>

La décision de décrire ainsi Sarraute relève d'une tentative de relier sa conduite au cours de l'entretien à ses choix littéraires : son regard est « noir et profond » puisqu'elle s'intéresse aux profondeurs psychologiques, comme on prendra soin de l'indiquer tout au long de l'échange. Par ailleurs, son regard ressemble à celui de Proust car celui-ci représente sans doute pour elle, comme le suggère l'interviewer, une source d'inspiration littéraire. Les références à ses origines et à sa maîtrise du français semblent expliquer son choix d'écrire dans cette langue mais en même temps sa prédilection pour la littérature russe, comme elle l'avoue plus tard elle-même (« Je suis naturellement imprégnée de littérature russe »)<sup>20</sup>.

C'est dire que l'entretien présente l'écrivain en reliant explicitement et implicitement *son comportement et ses origines à sa poétique*. Dans l'exemple suivant, ce rapport est souligné dans la mesure où le commentaire met le physique de Sarraute en relation directe avec le

19. Gabriel D'Aubarède, « Instantané Nathalie Sarraute », *Les Nouvelles littéraires*, 30.7.1953.

20. *Ibid.* Dans un autre entretien, aussi, elle avoue l'influence de la littérature russe :

[intervieweur] Si je puis, une fois de plus, revenir à la question de votre provenance en tant qu'écrivain, je crois, d'après vos origines, que vous avez bien lu les grands auteurs russes dans leur langue originale. Peut-on parler d'une influence particulière de ces Russes sur vous ?

[Sarraute] Sûrement. Dostoïevski, par exemple, a eu une très grande influence sur moi, Tchekhov aussi. Je pense que Dostoïevski m'a montré que quantité de sentiments et d'actions qui déconcertent, qui paraissent anormaux et qui ont été écartés de la littérature existent, tout naturellement, en chaque homme : on peut en parler. Et Tchekhov m'a montré que l'on peut tirer une histoire de rien. (François Bondy, « Traduction d'une conversation de Nathalie Sarraute avec François Bondy enregistrée en Allemand », dans : Mimica Cranaki, Yvon Belaval, *Nathalie Sarraute*, Paris : Gallimard, 1965, p. 215.)



type d'écriture qui la caractérise. Aussi met-on en valeur le fait qu'elle vient d'une famille qui prisait la littérature, pour bien montrer que son destin d'écrivain était déjà inscrit dans son éducation. Par ailleurs, on évoque sa réticence à l'égard de l'entretien, soulignant de la sorte le paradoxe de sa participation à un tel événement :

Nathalie Sarraute correspond parfaitement à l'idée que l'on peut se faire d'elle en lisant ses romans : un visage pâle, aux traits heurtés qui dénote une grande personnalité, d'immenses yeux noirs, des cheveux courts griffant un front têtu.

Ayant ouvert au roman un champ d'investigation immense, elle a la modestie des pionniers qui n'ignorent pas que seul un cercle réduit se passionne pour leur travaux. Sa soudaine renommée l'étonne. Au début de notre entretien, elle se tient sur la réserve, presque sur la défensive.

[Sarraute] Vous croyez véritablement que ma vie peut intéresser les gens ? Oui, et bien alors, jusqu'à huit ans, j'ai eu une enfance heureuse partagée entre la Russie et la France. Ma mère écrivait, mon père était chimiste. Pour eux, la littérature comptait beaucoup. [...] Lorsque j'ai eu huit ans, il se sont séparés. J'ai été élevée par une belle-mère marâtre [...].<sup>21</sup>

La tentative de voir dans le mode de vie et dans les actions de l'écrivain des indices de sa poétique et de son écriture se manifeste aussi dans les chapeaux et les commentaires des entretiens de Robbe-Grillet à l'époque de la parution de son premier roman, *Les Gommès* en 1953. Par exemple, lors d'un entretien de la même année dans *Combat*<sup>22</sup>, qui décrit son entrée dans le monde littéraire, on trouve dans le péri-texte le titre suivant : « Familier du château des Guermantes, un agronome abandonne ses plantations de bananes pour débiter dans le roman policier ». Ce titre indique le fait que Robbe-Grillet n'est pas uniquement un homme de plume, mais aussi un scientifique. L'image préalable de l'écrivain ainsi convoquée est ambivalente dans la mesure où elle oscille entre l'appréciation (« familier du château de Guermantes », donc quelqu'un qui est imprégné d'un modèle de grande littérature) et la dépréciation – « Un agronome quitte ses plantations de bananes pour débiter dans le roman policier », c'est-à-dire quelqu'un qui quitte une profession et va, en amateur, travailler dans un autre domaine, en l'occurrence la littérature, et cela pour y contribuer à un genre inférieur – le roman policier.

Un autre entretien de la même époque commence par une description qui mène à la première question, peu typique d'une séquence d'ouverture du genre :

21. « Nathalie Sarraute, grand inquisiteur des sentiments inavoués, évoque son aventure littéraire », *Paris Normandie*, 30.10.1959.

22. « Entretien avec Robbe-Grillet », *Combat, Journal de Paris*, n° 2724, 06.04.1953, p. 3.

Alain Robbe-Grillet loge au septième étage d'un immeuble sans ascenseur de la rue Gassendi. À vrai dire, il dispose juste d'une pièce dont il a tiré un parti très personnel : tous les meubles ont été construits sur ses plans. Lorsque j'arrive, Robbe-Grillet est en train de fixer un cadre sur un mur et il me demande de tenir un fil à plomb pour qu'il puisse s'assurer que le cadre est placé droit.

Q – Vous êtes un garçon précis qui aimez les lignes droites ?

R – Je suis de formation purement scientifique, remarque-t-il.

Âgé de 30 ans, Robbe-Grillet est ingénieur agronome. C'est en cette qualité qu'il a voyagé en Europe, en Afrique, dans le Proche-Orient et en Amérique centrale.<sup>23</sup>

À la place d'une remarque du style « où êtes-vous né ? » ou « qui êtes-vous ? », la question est liée à l'interaction entre interviewer et interviewé qui la précède : Robbe-Grillet est en train de fixer un cadre sur le mur, c'est-à-dire de faire un travail manuel et il demande à l'interviewer de l'aider. Ce détail n'est pas sans importance car il permet au lecteur de confronter l'image préalable de Robbe-Grillet, personne qui travaille de ses mains (agronome travaillant dans les plantations de bananes, quelqu'un avec « un vrai boulot »), à la personne de l'auteur des *Gommes* dont il fera la connaissance lors de l'entretien. Mais ce détail remplit aussi un deuxième rôle, car chacun des participants l'exploite à ses propres fins. L'interviewer, qui souhaite sans doute offrir à son public une expérience de lecture agréable, cherche un moyen de donner à l'entretien un caractère ludique : à cet effet, il l'achève sur la propriété apparente de la bibliothèque de Robbe-Grillet, résultant de sa sympathie pour les gommes, comme l'indique le titre de son roman :

Q – [...] Et de quelles gommes s'agit-il ?

RG – De véritables gommes. L'agent spécial de mon roman, pendant qu'il mène son enquête, s'arrête dans toutes les librairies de la ville. Il est à la recherche d'une gomme idéale. [...]

J'imagine que le sujet du roman pourrait être la recherche de cette gomme idéale. Mais je demande à Robbe-Grillet quel usage il voulait en faire.

RG – Les couvertures blanches des livres de Gallimard sont très fragiles et j'aime que les livres de ma bibliothèque soient propres.

En effet, je puis témoigner que la bibliothèque de Robbe-Grillet est très bien tenue.<sup>24</sup>

Il exploite donc la situation décrite dans le commentaire afin de poser une question drôle à Robbe-Grillet (« Vous êtes un garçon précis

23. Jacques Brenner, « Alain Robbe-Grillet, géomètre du Temps », *Arts spectacles* (Paris), n° 403, 20-26.03.1953, p. 5.

24. *Ibid.*

qui aimez les lignes droites ? ») En même temps, l'interviewé, qui a d'autres objectifs que son interviewer, exploite à son tour la remarque drôlatique de celui-ci afin de lui conférer une dimension sérieuse qui le servira dans l'édification de sa propre image. Il lie de la sorte « l'amour des lignes droites » à sa profession scientifique, afin d'expliquer plus tard que *Les Gommès* est un roman « descriptif et scientifique » (*Ibid.*) Le lecteur de son côté, ne s'étonnera pas qu'il s'agisse d'un roman d'orientation scientifique dès lors qu'il est écrit par un homme de science. D'autre part, il aura l'impression qu'il s'agit d'un interviewé fort sérieux qui, quoique impliqué dans un entretien léger, produit une image de soi favorable. On voit ainsi comment, en dépit des contraintes de l'entretien qui font en quelque sorte de l'écrivain le prisonnier de l'interviewer, lequel en principe dirige le jeu, l'interviewé peut, malgré tout, se présenter dans l'interaction à son gré, jonglant avec l'image drôle et le sérieux.

Dans les quatre exemples cités ci-dessus, on voit bien le rôle que jouent les composantes de l'entretien, et notamment le commentaire de l'interviewer confronté aux paroles de son interviewé, dans la construction de l'image discursive de l'auteur qui est, elle, confrontée à l'image préalable qu'en a le public.

Mais le rôle joué par l'interviewer excède le simple commentaire et va jusqu'à déterminer la mesure dans laquelle l'écrivain prendra la parole et acceptera de coopérer. C'est la personne même de l'interviewer et son degré d'expertise qui sont ici déterminants. Par exemple, le manque d'expérience peut produire une réticence, voire une suspicion chez l'interviewé. Dans certains cas extrêmes, comme dans l'exemple suivant, une interaction de ce genre va même jusqu'à créer une image peu sympathique de l'interviewée. En effet Sarraute, lors d'un entretien avec une femme jeune et inexpérimentée, est dépeinte comme une grande dame qui cherche à inspirer le respect, et qui n'a aucune considération pour les jeunes, les simples débutants :

Quai Anatole-France, Théâtre d'Orsay, Petit Orsay. Où est l'écrivain ? C'est la dame assise là-bas, dans un fauteuil. Derrière une table, mais loin derrière la table, ici, qui n'a pas enlevé sa veste, qui tient une cigarette non allumée, qui a des yeux bruns aussi terrifiants d'intelligence que ses romans (avez-vous lu « *Les Fruits d'or* » ?).

Nathalie Sarraute est surprise, *ce n'est pas la personne qu'elle attendait. Deux heures un quart, Simone Benmussa n'est pas là. Alors elle ne veut pas parler.* Enfin, on peut toujours commencer. La pièce s'appelle « C'est beau ».

[...]

Arrive Simone Benmussa, dramaturge, collaboratrice de Jean-Louis Barrault et Madeleine Renaud au Théâtre d'Orsay : « *Dites-lui ce que vous avez noté* », demande Nathalie Sarraute. Simone Benmussa écoute attentivement : c'est cela que Nathalie Sarraute a voulu dire. Elle précise toutefois : Puisqu'on ne peut ni ressentir ni communiquer, c'est la catastrophe, tout est détruit, tout ce qu'apporte le monde. »

[...]

En la quittant, en serrant la main de Nathalie Sarraute, en sortant du Théâtre d'Orsay, en remontant les quais, il y avait quelque part en quelqu'un l'impression pénible d'avoir tenu quelque rôle mineur dans un très beau et très grand film suisse.»<sup>25</sup>

Lorsqu'il s'agit au contraire d'un interviewer que l'écrivain connaît, comme c'est le cas d'Isabelle Huppert, lectrice des textes de Sarraute dans le cadre d'une émission télévisée chez Jacques Doillon portant sur « Un siècle des écrivains »<sup>26</sup> et qui interviewe Sarraute en 1996<sup>27</sup>, l'ambiance amicale qui s'instaure permet à Sarraute de mettre en évidence son côté affectueux, humain.

Par ailleurs, un interviewer expérimenté peut contourner les éventuelles tentatives que fait l'écrivain de prendre l'entretien à la légère. Ainsi par exemple Robbe-Grillet, qui tente souvent d'exhiber dans les entretiens son caractère jovial, est entraîné dans l'exemple suivant par un interviewer spécialiste en lettres, Vicki Mistacco, alors professeur de Lettres françaises à Wellesley College et auteur d'un livre sur le Nouveau Roman, à discuter avec beaucoup de sérieux la théorie de la réception, discussion où Robbe-Grillet témoigne, presque malgré lui, de sa familiarité avec ces théories ainsi que de ses compétences d'interprète littéraire :

Q – A little while ago you mentioned the disappearance of the narrator. It is quite evident in *Topologie* and in the preceding novels. At Cerisy you spoke of *La Maison de rendez-vous* and *Projet* and of the fact that the very elements of narration take over the act of narration, becoming narrative voices themselves. Does your attempt to avoid identification of the narrator (he who says « I » as well as he who sees) as a coherent character have as a correlative a similar attempt to break up the identity or coherence of the implied author ? if so, then are you not, as a result, upsetting the very process of enunciation which depends precisely upon the implied author/implied reader relationship ? to put it simply, if the implied author is thus evicted from your narrative, what happens to the implied reader ?

25. Claire Devarrieux, « Nathalie Sarraute présente "c'est beau" : "Puisqu'on ne peut ni ressentir ni communiquer" », *Le monde*, 23.10.1975, p. 19 ; *je souligne*.

26. Jacques Doillon « Un siècle des écrivains », France 3, 27.09.1995.

27. Nathalie Dupuis, « Isabelle Huppert, Nathalie Sarraute, Rencontre à mots découverts » (propos recueillis), 1996.

R – The narrator is evicted, not the implied author, because the implied author continues to function from sentence to sentence. Only one can no longer provide him with attributes. If we take a novel like *Le Voyeur*, really everything can be attributed to that traveling salesman who moves about on the island, In *Dans le labyrinthe* also.

Q – It is more problematical in *Dans le labyrinthe*.

R – From *La maison de rendez-vous* on, it becomes just about impossible to assign him attributes. Who is the narrator of *La maison de rendez-vous* ? I, personally, don't know. And yet the implied author exists nonetheless. Only he displaces himself from character to character, from place to place, from gesture to gesture. Consequently, the reader's place continues to function. On the contrary, even...

Q – But how ?

R – Well, in the forms. Not at all in a character. Because, in the final analysis, the narrator, the missing narrator of *La Jalousie*, still almost had a character. It's not by chance that Morrisette could make a psychological book out of it ! because, indeed, it lends itself to a psychological interpretation. Whereas I think that in *Projet pour une révolution*, all character is absent. And yet, there is an implied author... or in any case, as an authorial function (une fonction scriptrice).

Q – Then the reader would have the status...

R – Of a function. A bit, if you wish, like Greimas' « actants », which are not characters but functions. This is a role that the reader often understands poorly. The public is reluctant to accept being a function. (Laughter) It would rather identify with a character.

Q – That's one of the more disquieting features of your novels ! Which brings me to another question. One often has the impression when reading your books, that the implied reader, the counterpart of the implied author, the receiver of the narration as a whole, is split in two : there is a more or less sophisticated reader, the ideal reader, and then there is a mock reader (faux lecteur) – and here terminology is wanting – a kind of illiterate reader who falls into all kinds of traps and who end up being completely frustrated, while the ideal reader takes pleasure in being superior to his double.

R – (Laughter) Yes, that's a good characterization. Unfortunately, the reader, the poor reader who is too often frustrated quickly ceases reading. Yet, I was astonished, when *Topologie* came out in France, by the very positive critical reception. I thought that book would have no public at all since, to my mind, it was very difficult. It could only address itself to the ideal reader. And, all things considered, that wasn't the case. On the contrary, it seems to have been very well retrieved by narration ! (Laughter).<sup>28</sup>

Aussi le type de support – une revue destinée aux spécialistes, et non pas un article de presse – contribue-t-il à cet effet. Dans l'exemple suivant, l'édification de l'image de soi n'est pas seulement déterminée par l'intervention de l'interviewer, ou par son interaction avec Robbe-Grillet, mais aussi par le support et l'auditoire auquel s'adresse l'en-

28. Vicki Mistacco, « Interview with Alain Robbe-Grillet », *Diacritics*, Winter 1976, pp. 37-38 ; je souligne.

tretien. Dans un entretien publié dans un journal féminin, Robbe-Grillet se présente comme un auteur qui s'adresse à la sensibilité des lectrices et non pas à leur intellect (selon l'idée reçue que les femmes penchent plutôt vers les sentiments que vers la *ratio*) :

On dit que vous êtes un auteur « difficile à lire », pourriez-vous donner une clé pour entrer dans votre œuvre, pour la comprendre ?

Pourquoi vouloir comprendre ? mes romans s'adressent à la sensibilité et à l'imagination, il ne sont difficiles à lire que si l'on cherche ce qui n'y est pas [...].<sup>29</sup>

Dans ce même entretien, il donne une version populaire de ses théories, en les expliquant d'une manière facile à comprendre pour les amateurs :

– Quel est, d'après vous, le propos du roman ?

– Le roman, comme toute œuvre d'art, n'a pas l'intention de copier le monde, c'est une véritable création [...]<sup>30</sup>

S'esquisse ainsi l'image d'une personne communicative, qui sait se mettre au niveau de ses interlocuteurs.

En même temps, l'image projetée au cours de l'entretien n'est pas univoque. En effet, l'interaction avec l'interviewer fait ressortir plusieurs aspects ou traits de l'interviewé qui sont mis en scène et confrontés au cours de l'entretien. Ainsi, lors de l'entretien mentionné ci-dessus avec Huppert en 1996, les questions posées à Sarraute présentent un mélange de références à ses activités littéraires et à ses activités quotidiennes :

Avez-vous relu vos textes avant de les donner ? Vous écrivez beaucoup en ce moment ? Fréquentez-vous le théâtre ? Vous avez bientôt terminé le livre que vous êtes en train d'écrire ? Avez-vous voyagé un peu, cette année ? Vous ressentiez une certaine étroitesse de la littérature ? Vous avez l'impression d'avoir ouvert des portes avec vos livres ? Et vous le déplorez [que non-GY] ? Ce qui est magnifique, dans votre cas, c'est d'avoir vraiment creusé ce sillon pendant toute votre vie, sans fléchir. [...] Pourtant, votre littérature n'a rien d'abstrait. Moi, je la trouve presque sensuelle. Enfin, sensorielle, disons.<sup>31</sup>

Les questions de l'interview (compilées ici pour faciliter la lecture) provoquent chez l'interviewée des réactions générales qui renvoient d'une part à son image de grand écrivain :

29. Catherine Bergeron, « Le nouveau roman n'est pas pour les intellectuels : Entretien avec Alain Robbe-Grillet », *Jardin des modes*, n° 541, janvier, 1967, p. 54.

30. *Ibid.*

31. Dupuis, *op. cit.*

Q – Dès que vous avez commencé à écrire, c'est une chose à laquelle vous avez voulu échapper ?

R – Oui, tout de suite. Je ne pouvais pas le supporter. Je voulais renouveler le langage, comme l'avait fait Céline avec *Voyage au bout de la nuit*.<sup>32</sup>

D'autre part, elle produisent des réactions personnelles, soulignant de la sorte l'aspect corporel et intime de l'existence :

Sarraute : Toutes les nuits je me réveille. La première chose à laquelle je pense, c'est mon âge. Alors j'écoute la radio, puis je prends un doigt de vodka, du pain et un petit bout de saucisson. Je me dis que c'est probablement très mauvais, et qu'un jour ça va me monter au cerveau !

Contribue à cet effet d'image double le fait qu'il s'agit d'un entretien publié dans un hebdomadaire populaire, mais à la suite de la parution des *Œuvres complètes* de Sarraute, ce qui la canonise en faisant d'elle une « grande dame de la littérature française ». D'autre part, le double effet de la présence d'une personne en chair et en os et de déesse littéraire est sans doute renforcé par le rapport chaleureux que l'interviewer maintient avec l'interviewée<sup>33</sup> et qui lui permet d'agir à son aise, mais aussi par le respect, presque la vénération, que manifeste Huppert à l'égard de Sarraute (la comparant à Marie Curie).

Loin des années où elle « ne se voyait pas », où elle ne pouvait pas s'imaginer comme « quelqu'un », elle accepte vers la fin de son existence, en présence d'une interlocutrice qu'elle connaît et avec qui elle maintient une relation amicale, d'« endosser, revêtir un corps », et de se présenter dans sa fragilité humaine. Rappelons que même dans des interviews octroyées à des magazines friands de potins, comme par exemple *Vogue* (à qui elle accorde un entretien en septembre 1995), Sarraute, ainsi que ses interviewers, s'étaient abstenu d'évoquer tout détail intime. Cette image de femme en chair et en os projetée pour la première fois dans l'entretien avec Huppert, apparaît cependant en même temps (et non à la place) de l'autre – celle de la grande dame – rendue familière par les interviews réalisées au cours de la carrière de Sarraute.

---

32. *Ibid.*, p. 103.

33. Comme l'indique d'ailleurs le chapeau de l'article :

L'une joue, l'autre écrit. En réunissant l'actrice sensible et la pionnière du nouveau roman qui, à 96 ans, voit l'intégrale de son œuvre publiée dans La Pléiade, nous avons découvert une étonnante complicité et un même amour de la littérature, en marge des conventions. Dialogue. (*Ibid.*)

Dans le cas de Robbe-Grillet, qui n'est pas entré à ce jour dans le panthéon littéraire français à proprement parler (si l'on en juge selon les critères de l'édition d'*Œuvres Complètes*, ou la présence dans les dictionnaires littéraires...), la question de la confrontation des images se situe ailleurs. Elle ne réside pas dans une confrontation entre l'image littéraire et corporelle de l'écrivain, mais plutôt dans la *multitude d'images cultivées par les médias*, issues de sa formation et de ses activités littéraires. En effet, tout au long de sa carrière, on rappelle sans cesse à Robbe-Grillet sa formation d'agronome ; ses écrits théoriques lui ont par ailleurs valu le titre à ses yeux problématique de « théoricien ». Ces deux images d'agronome à la retraite et de théoricien littéraire jouent un rôle prédominant dans la formation de l'image discursive de Robbe-Grillet, et c'est au cours de l'entretien qu'il s'y confronte lorsqu'elles lui sont présentées par l'interviewer. Par exemple, lors d'un entretien en début de carrière, Robbe-Grillet affronte le mépris apparent de l'interviewer qui le présente comme étant de formation scientifique, mais sans grande érudition dans le domaine des Lettres (il connaît à peine Simenon) :

Depuis dix ans j'avais perdu de vue Robbe-Grillet alors jeune étudiant de l'Institut agronomique [...] Je le retrouve aujourd'hui [...] « poulain » de revue littéraire, espoir reconnu par les augures avant d'être adopté par le public : il a en vue de sortir ces jours-ci son premier roman, « Les gommages » [...] Les parentés lourdes à porter qu'on lui découvre le préoccupent assez peu d'ailleurs :

– Simenon ? Je le connaît mal [...]

[...]

Le hasard régirait donc les rapport entre les hommes ; entre les choses ?

Le hasard si l'on veut mais pris dans sa définition *scientifique* : *l'ensemble des causes qui ne sont pas contrôlées par l'expérimentateur dans une expérience donnée...*

J'oubliais que vous êtes ingénieur agronome et « matheux »...<sup>34</sup>

Robbe-Grillet, qui essaye de déjouer cette image peu favorable, prend au sérieux les questions et y répond en faisant appel à ses connaissances scientifiques. L'interviewer qui, pour sa part, souhaite maintenir cette image quelque peu dénigrante, ridiculise la réponse en attribuant l'intelligence de Robbe-Grillet non à ses compétences littéraires (il ne connaît même pas Simenon...) mais à sa formation scientifique (« J'oubliais que vous êtes ingénieur agronome et “matheux”... »). Ce qui aurait pu constituer un point fort dans le *cur-*

34. « Entretien avec Robbe-Grillet », *Combat, Journal de Paris*, op. cit.



*riculum* d'un écrivain (son érudition dans d'autres domaines que son champ de spécialisation) se transforme ici en un défaut propre à le dévaloriser en raison de l'attitude critique de l'interviewer. On voit dès lors comment l'image concurrente (et préalable) de l'agronome vient nuire à celle d'écrivain que l'auteur cherche à ériger.

Même plus tard dans sa carrière, lorsqu'il est déjà un écrivain consacré, lecteur chez *Minuit*, et en plus le chef de file reconnu d'un mouvement littéraire, cette image d'agronome revient le hanter. Ainsi, dans un entretien avec Brochier, ce dernier commence la conversation par une enquête sur ses origines scientifiques :

J.-J. Brochier – Commençons par la question classique : comment êtes-vous arrivé à la littérature ? Car, de formation, vous êtes agronome. Vers quel âge avez-vous écrit ? <sup>35</sup>

Plus loin dans l'entretien, Robbe-Grillet joue avec cette image d'agronome incessamment soulignée par la critique :

R.-G. – *Les Gommès* était tombé dans une espèce de silence, il faut bien le dire. Il y avait eu un tirage important fait par le Club Français du Livre, mais ces exemplaires-là se sont vendus pour la reliure. Quant à l'édition de librairie, elle est restée dans les caves des Éditions de Minuit ; je crois bien qu'il n'y a eu à l'époque que deux ou trois notes dans la presse qui me condamnaient tout à fait et qui disaient : « *Ce n'est pas comme ça qu'on fait un livre.* » *Et je trouvais que c'était passionnant, puisqu'en somme, je n'avais jamais appris à faire un livre. J'avais appris à soigner les bananiers malades, c'est un autre métier.* <sup>36</sup>

Face à la critique, il exploite l'arme même qu'elle utilise contre lui – son manque de formation littéraire, ou plutôt son éducation scientifique – afin d'ironiser et de tourner en ridicule l'opinion des critiques. À cet effet il souligne la faille logique dans leur argument, car il est clair que le fait d'avoir appris un autre métier ne veut pas dire qu'on ne peut pas être écrivain, d'autant plus qu'il n'existe pas de formation particulière pour devenir romancier...

Le côté « théoricien » souligné par la plupart des critiques est souvent discuté dans l'entretien. Méprisée ailleurs, par les critiques aussi bien que par Robbe-Grillet lui-même, cette image prédiscursive se voit complexifiée lorsqu'elle est débattue au cours d'un entretien rétrospectif qui vise à « revoir et corriger » l'auteur vingt ans après :

J.-J. B. – Les gens qui vous questionnaient ne vous parlaient que de théorie, jamais d'autobiographie. Parce que vous étiez pour eux le représentant de la théo-

35. Brochier, *op. cit.*, p. 121.

36. *Ibid.*, p. 123 ; je souligne.

rie. Alors que si Proust était là, on lui demanderait tout d'abord s'il a bien joué, enfant, aux Champs-Élysées.

RG – C'est d'autant plus curieux que justement Proust est un théoricien. Le livre de lui qui me passionne le plus, *Contre Saint-Beuve*, mélange, comme *Le Miroir qui revient*, la théorie de la littérature, l'autobiographie et la fiction, puisque l'histoire des Guermantes y est déjà.<sup>37</sup>

Se servant comme point d'ancrage de l'exemple de Proust, présenté initialement par l'interviewer, Robbe-Grillet démontre la futilité des catégories préalables qui « collent des étiquettes » sur les écrivains. De la sorte, Proust s'avère aussi théoricien que lui, et lui-même aussi romancier et autobiographe que Proust. Cet exemple problématise donc l'image figée et « cataloguée » une fois pour toutes de l'écrivain en la confrontant à la possibilité d'une multitude d'intérêts et de possibilités de choix littéraires chez un écrivain donné. L'image discursive de Robbe-Grillet perd alors son caractère de cliché ; elle est plus riche et plus vivante que celle que projette sur lui la catégorisation des critiques. C'est dans la vie qu'il prête ainsi à la personne de l'auteur, que l'entretien puise une grande partie de sa force.

Enfin, l'image de soi de l'interviewé peut être érigée en fonction du type de discours qu'il tient. Par exemple, c'est dans ses interventions nombreuses au sujet de la théorie et de son statut, que Robbe-Grillet établit sa réputation de théoricien. Prenant la parole en qualité de spécialiste, il affirme :

Je ne crois pas à la théorie, mais à sa productivité ; la théorie est une sorte d'hypothèse aventureuse, qui permet une percée, mais, au moment où j'écris un roman je n'en respecte plus aucune.<sup>38</sup>

Au cours du même entretien, il explique ce qu'est en réalité une théorie scientifique :

Personne ne croit à la vérité des théories, ni en mathématiques ni même en physique. On constate leur productivité, leur efficacité. [...] La théorie peut être belle et productrice. À condition qu'on ne la respecte pas, parce qu'elle deviendrait alors La Loi.<sup>39</sup>

37. Brochier, *op. cit.*, p. 146. Brochier l'interviewe pour la première fois en 1967, puis en 1985, les deux entretiens sont repris dans le livre de Brochier, regroupant textes théoriques de Brochier et entretiens avec Robbe-Grillet.

38. Jean-Jacques Brochier, « Conversation avec Alain Robbe-Grillet », *Magazine littéraire*, n° 250, févr. 1988, p. 97.

39. *Ibid.*

Ailleurs, il parle de sa prédilection pour les théories en en offrant une définition :

Lire – On dit que vous haïssez la psychanalyse.

RG – Pas du tout ! Ce qui m'ennuie, c'est le manque d'humour de certains psychanalystes.

Lire – Et encore ?

RG – C'est une très belle théorie et j'aime les théories. *Mais un vrai scientifique, aujourd'hui, ne croit pas à la vérité des théories. La théorie est une construction de l'esprit qui sert à travailler.* Vous connaissez ces spéculations concernant la « falsifiabilité » qui appartiennent à Einstein dès les années 20 mais qui ont été popularisées par Karl Popper un peu plus tard. Le critère de scientificité d'une théorie est que sur un point au moins on puisse la prendre en défaut. C'est-à-dire que la théorie est réfutable. Einstein, d'ailleurs, a démontré que nous n'arriverons jamais à la fin de l'histoire, ce moment où l'on aurait tout compris, car cela voudrait dire que tout le monde serait mort. Il y aura toujours quelque chose qui ne collera pas.<sup>40</sup>

Cependant une certaine image de l'écrivain peut être projetée sans son accord explicite. Même dans le cas où il ne veut pas assumer l'image qu'on lui impose, celle-ci peut néanmoins être mise en place par le contexte dans lequel ses paroles sont émises. Par exemple Robbe-Grillet, participant à un numéro spécial sur la théorie, qui réunit en volume les grands théoriciens de l'époque, refuse l'étiquette de « théoricien » et manifeste ses réticences à l'égard des questions qui lui sont posées à ce sujet :

O.H. – Vos œuvres sont-elles construites suivant une théorie littéraire ?

ARG – Non. Qu'est-ce que vous appelez une théorie ?

OH – Une théorie est un ensemble cohérent de méthodes permettant d'agir ou de comprendre le monde.

RG – Préexistant à l'œuvre ?

OH – Oui.

RG – Alors je n'ai pas de théorie [...].<sup>41</sup>

Malgré le fait qu'il clame son refus, il apparaît comme un théoricien par le fait même de sa participation à un numéro dont le but consiste précisément à réunir des théoriciens.

On voit dès lors comment l'entretien devient l'espace d'une lutte entre les différentes images, préalables et discursives, de l'écrivain – lesquelles sont à leur tour soumises au jeu de forces que représente l'échange entre l'interviewer et l'interviewé.

40. Catherine Argand, « L'entretien : Alain Robbe-Grillet », *Lire*, oct. 2001, p. 36 ; *je souligne*.

41. « Entretien avec Otto Hahn », Otto Hahn, Françoise Essellier (dirs.), *VH-101*, n° 2, été 1970, p. 93.

Cependant la confrontation d'images peut céder la place à la *co-existence* de plusieurs images simultanées du même auteur. Loin d'être mutuellement exclusives, c'est leur *ensemble* même qui constitue l'essence du caractère de l'interviewé. C'est le cas dans un entretien avec Robbe-Grillet dans l'hebdomadaire *Lire*, annonçant la sortie de son dernier roman, *La reprise*, où il est présenté comme doté de visages multiples. Représenté dans le commentaire comme amusant et inattendu, Robbe-Grillet doit répondre aux attentes ainsi suscitées chez le lecteur :

Rencontrer Alain Robbe-Grillet c'est comme faire un trekking au Népal : on part avec sa gourde et on revient avec un lama dans les bras, difficile à caser dans un deux-pièces cuisine. L'homme est beau, charmant, cabot, rigolo et... inattendu. [...].<sup>42</sup>

L'interviewer commence par une question provocante qui pourrait satisfaire à ce besoin :

Q – Votre roman n'est pas très correct : Gigi, l'adorable jeune fille auréolée de cheveux blonds, fait la joie des messieurs...

RG – Mais j'assume ce goût érotique ! [il affiche là une correspondance entre image préalable et image discursive] Depuis l'âge de douze ans j'aime les petites filles et les adolescentes plus ou moins pubères, je ne l'ai jamais caché, je n'ai jamais changé.

Q – Vous plaidez pour le droit d'être pédophile ?

RG – Ces histoires autour de la pédophilie, cela devient grotesque. Ce qui est répréhensible, c'est la contrainte et, à la rigueur, le salariat. Car qui dit salaire dit proxénétisme, presque toujours. Ce qui importe, c'est le consentement spontané.<sup>43</sup>

En répondant à la question de l'interviewer qui cherche à établir un lien entre *La reprise* et les cinéfilms et films érotiques voire sado-masochiques de Robbe-Grillet, ce dernier choisit de réagir au constat de l'interviewer par l'exposition de ses goûts personnels, connus de longue date, mais jamais formulés de la sorte dans les médias. Le côté sensationnel de sa déclaration est repris par l'interviewer (lequel, rappelons-le, doit répondre aux attentes des lecteurs...), qui conclut sous forme de question (rhétorique ?) en résumant : « Vous plaidez pour le droit d'être pédophile ? », dont le scandale est atténué à son tour par Robbe-Grillet qui introduit une « échelle morale » : ce qui est choquant, c'est la prostitution. Dès qu'il y a consentement (même avec des personnes de bas âge), on n'est plus dans le domaine de la morale.

42. Argand, *op. cit.*

43. *Ibid.*, pp. 33-34.

La multiplicité des facettes qui composent la personnalité de Robbe-Grillet apparaît également dans la suite de l'entretien où, loin du côté sensationnel, il est présenté comme un ex-révolutionnaire : (Q- Vous étiez à ce point révolutionnaires ? » <sup>44</sup>) comme un théoricien (« Q – Vous qui aimez les théories, toutes les théories du moment qu'elles ne sont pas considérées comme vraies, n'avez-vous pas le sentiment qu'elles sont passées de mode ? » <sup>45</sup>) question à laquelle il donne une longue réponse manifestant son érudition aussi bien dans le domaine des théories en sciences dures et sciences de la vie, qu'en théorie littéraire, et parlant entre autres de « la légèreté » de la nouvelle génération qui diffère de la sienne. L'interviewer remarque alors : « Qui était en outre très érudite... », remarque à laquelle Robbe-Grillet répond sous un angle personnel : « Ne généralisons pas, mais c'est vrai que j'ai toujours adoré apprendre. Depuis mon plus jeune âge. Aujourd'hui encore, je possède quantité de dictionnaires, d'encyclopédies et d'ouvrages de référence, au milieu desquels je peux naviguer pendant des heures » <sup>46</sup>. Il apparaît comme un être doté d'une grande curiosité. On voit alors comment cette panoplie d'images de Robbe-Grillet est soutenue et orientée à la fois par les questions de l'interviewer et par les réponses de l'interviewé, satisfaisant de la sorte aux attentes du public.

Pour résumer, on dira que l'image de soi de l'écrivain est intrinsèquement dialogique. Elle naît d'une négociation entre interviewer et interviewé, qui tirent chacun l'entretien de son côté – le premier pour *représenter* l'interviewé en répondant à la demande des lecteurs, le second afin de construire un ethos qui lui convienne pour des raisons qui vont de la promotion de son œuvre à la correction de son image pré-établie. Elle constitue donc le résultat de la confrontation de l'image discursive à l'image préalable de l'interviewé qui est, elle, souvent schématique et simpliste, alors que l'entretien déploie aux yeux du public les facettes multiples et diversifiées de l'auteur.

### *Image de soi et le rôle du porte-parole*

Cependant la présentation de soi de l'écrivain ne se restreint pas dans l'entretien à la personnalité et à la vie de l'auteur : elle est étroite-

---

44. *Ibid.*, p. 35.

45. *Ibid.*, p. 37.

46. *Ibid.*

tement liée à la position qu'il occupe dans le champ littéraire et dans l'espace social. L'interview est donc entre autres menée dans le but d'entendre, de la bouche de celui qui se voit érigé en porte-parole, des déclarations concernant le mouvement qu'il représente ou exprimant la communauté à laquelle il appartient, sur des sujets qui débordent le domaine de ses intérêts personnels et de son œuvre particulière. De la sorte, la présentation de soi et la représentation de l'interviewé n'appartiennent plus seulement à l'édification d'une image discursive de l'écrivain, elles renvoient également au mouvement littéraire dont il fait partie, et à la fonction d'écrivain ou au rôle d'intellectuel qu'il est censé remplir dans la société. Il importe donc d'examiner comment ce passage du personnel au collectif s'effectue en fonction de l'interaction entre interviewer et interviewé. La question est d'autant plus complexe en l'occurrence, qu'on trouve chez Nathalie Sarraute comme chez Alain Robbe-Grillet un jeu complexe d'acceptation et de rejet du rôle de porte-parole qui leur est conféré par la critique et l'interviewer.

L'image de soi est donc liée à la notion de *représentation* (dans le sens d'avoir un mandat pour remplacer, ou pour agir, ou pour parler à la place d'un autre). L'interviewer et l'interviewé constituent tous les deux des représentants – le premier représente les intérêts du journal aussi bien que les demandes du public, le second se représente tout d'abord lui-même car il vient répondre aux questions dans le but d'expliquer ses ouvrages et ses idées, ou éventuellement pour éradiquer quelques malentendus concernant l'interprétation de son œuvre. Cependant, il s'avère que l'interviewé, quoi qu'il vienne en principe parler de lui-même selon les conventions de l'entretien, le fait aussi au nom d'autres objectifs et d'autres publics. Ainsi, selon une convention établie, on fait parler l'écrivain du domaine de son expertise, c'est-à-dire du roman ou de la littérature, du métier d'écrivain, et de la vie intellectuelle en général. Il en vient alors à s'exprimer au nom des autres membres de sa profession, ou du groupe auquel il appartient.

Les exemples de ce type de représentation sont nombreux, et on n'en citera à titre d'exemple que les cas complexes (cf. plus loin). Cependant, une brève énumération illustrera la fréquence du phénomène. Dans le cadre d'une enquête générale sur la situation du roman aujourd'hui, on demande à Sarraute d'exprimer son avis à propos des techniques d'écriture :

Q – On parle beaucoup de techniques romanesques ces temps-ci. Puis-je vous demander ce que vous en pensez ?

NS – La techniques, n'est-ce pas le moyen que découvre *chaque écrivain* pour déchiffrer sa matière, l'appréhender et la transmettre ? [...].<sup>47</sup>

De même, Robbe-Grillet participe à une enquête dont le propos est « comment travaillent les écrivains »<sup>48</sup>, ou à un numéro spécial portant sur la notion de théorie où il est convoqué à titre d'écrivain théoricien<sup>49</sup>.

Il est courant d'interroger l'écrivain, comme toute personne intelligente et cultivée, sur un thème quelconque qui ne relève pas directement de ses compétences professionnelles. Ainsi, dans un entretien de type « enquête d'opinion », le journaliste demande à une personnalité de se prononcer sur un sujet au nom d'un lecteur qui voudra comprendre quelle est sa position dans ce domaine précis<sup>50</sup>. Par exemple, après son voyage au Cuba, on demande à Sarraute de répondre à des questions qui visent à faire comprendre aux lecteurs de l'hebdomadaire la situation politique et la question des droits de l'homme au Cuba à travers un écrivain qui s'y est rendu et a rencontré Fidel Castro<sup>51</sup>.

On demande aussi à l'écrivain de s'exprimer sur des idées et des questions de société. Ce type de questions correspond à la catégorie des enquêtes sur un domaine particulier où l'accent n'est pas mis sur l'identité de la personne interrogée mais *sur un domaine de référence*. C'est souvent un spécialiste qui parle d'un problème d'actualité scientifique, économique, etc.<sup>52</sup>. Ce type d'enquête peut en dernière instance exiger de l'écrivain qu'il s'engage, qu'il prenne parti. Aussi peut-il s'avérer problématique dans le cas des nouveaux romanciers lorsqu'on touche à des questions politiques et idéologiques, et cela dans la mesure où ils se déclarent favorables à une séparation nette

47. Clarisse Francillon, « Le roman aujourd'hui. Un entretien avec Nathalie Sarraute », *Gazette de Lausanne (La gazette littéraire)*, n° 828, 29-30.11.1958, p. 13 ; je souligne. Par ailleurs, il y a de nombreux entretiens qui portent sur ce propos, comme par exemple une interview qui a lieu suite à une conférence pour les Jeunesses Littéraires sur le sujet « Roman et Psychologie », où l'on demande à Sarraute d'expliquer sa conception de l'écriture et de la littérature (Ph. D. « Comment Nathalie Sarraute conçoit l'art d'écrire », *Les Beaux arts*, Bruxelles, 05.02.1960.)

48. Jean-Louis de Rambures, « Robbe-Grillet : "Chez moi, c'est la structure qui produit le sens" », (propos recueillis), *Le Monde des livres*, 16.01.1976, p. 17.

49. Hahn, *op. cit.*

50. Cicurel, *op. cit.* ; Moirand, *op. cit.*, p. 58.

51. Jeanine Parot, « Nathalie Sarraute s'entretient avec Jeanine Parot », *Les Lettres françaises*, n° 894, 28.02- 4.10.1961.

52. Cicurel, *op. cit.* ; Moirand, *op. cit.*

entre l'engagement de l'écrivain et son œuvre littéraire. Sans doute l'écrivain peut-il, en tant que citoyen, participer à des actions politiques, mais dans le domaine de la création littéraire, il doit assumer ses recherches d'écriture en s'abstenant de les transformer en expression politique. Cette position, qu'exprime bien Sarraute, sert en fait à situer les nouveaux romanciers dans le champ littéraire d'après guerre, les positionnant de la sorte à *l'opposé* de Sartre et des écrivains des *Temps Modernes*, qui voient dans l'œuvre romanesque un outil de combat et d'expression idéologique. C'est bien par rapport et contre ce courant, alors en position dominante dans le champ, que se définit le Nouveau Roman.

Robbe-Grillet, qui en tant que nouveau romancier s'oppose à l'idée de l'engagement social du romancier à *travers* son œuvre, raconte cependant comment il a participé avec Sartre et d'autres écrivains, nouveaux romanciers et autres, au *Manifeste des 121* qui dénonça la présence française en Algérie <sup>53</sup> :

RG – L'engagement politique de l'écrivain, j'ai longuement expliqué ce que j'en pensais, c'est-à-dire ceci : *je peux avoir une vie politique, lutter pour telle ou telle cause dans ma vie de citoyen, ça ne veut pas du tout dire que je puisse – ou que je doive – mettre mes œuvres au service de cette cause*. La révolution que doit tenter chaque artiste est une révolution des propres formes de sa pratique. [...] *Le citoyen doit agir dans la société et le créateur doit agir dans l'œuvre, et l'œuvre agira plus tard dans la société, mais pas du tout comme on fait semblant de croire* [...] Mais l'artiste peut aussi user de son poids social : cela donne, par exemple, le Manifeste des 121, au moment de la guerre d'Algérie ; j'ai signé ce manifeste avec la conviction que, si un certain nombre d'intellectuels considérés comme ayant quelque importance [...], si ces gens connus du public signaient un manifeste de suspicion envers le travail de l'armée française en Algérie, cela pourrait avoir un certain poids... [...] *Donc dans ce cas-là j'ai montré que j'étais prêt, dans ma propre existence, à prendre des risques civiques, mais qui n'engagent pas mon œuvre, qui engagent seulement mon nom d'écrivain, ce qui est tout à fait autre chose*. À l'époque de la Guerre d'Algérie, je signais le Manifestes des 121, et je militais pour l'indépendance du peuple algérien, mais je n'ai jamais introduit rien de tel dans mes romans ou films [...]. <sup>54</sup>

Robbe-Grillet s'oppose ainsi à la conception sartrienne qui voit dans l'écriture romanesque une arme idéologique destinée à trans-

53. Nicole Boulanger, « Une lettre d'Alain-Robbe-Grillet », *Le Nouvel observateur*, 19-24. déc. 1977, p. 69.

54. Alain Robbe-Grillet, « L'engagement de l'artiste », extrait de « L'invité du Lundi », une émission de France Culture consacrée à Robbe-Grillet, févr. 1977, et cité dans *Obliques (les Pillés)*, numéro spécial Robbe-Grillet, n° 16-17, 1978a, p. 41.



mettre un message autre que l'œuvre elle-même. Selon lui, le roman serait pour Sartre « une espèce de mise en images, de mise en fiction d'idées philosophiques qui [...] sont plus aisément maniables en concepts »<sup>55</sup>. Le Nouveau Roman, au contraire, ne cherche pas à parler au nom d'une vérité (idéologique, sociale) ; il concentre son activité sur la forme de l'expression, et c'est là où il trouve sa liberté<sup>56</sup>. Si l'engagement du Nouveau Roman est autre chose que l'expression directe d'une réalité du monde, et qu'il ne représente pas le monde, mais l'invente par la recherche de formes d'expression nouvelles, alors répondre à une enquête d'opinion qui exige de la part de l'écrivain de s'exprimer sur le plan idéologique peut s'avérer problématique pour un artiste qui cherche à séparer production littéraire et citoyenneté.

Dès lors l'entretien qui, participant de la sphère publique et produisant une parole adressée au public, ne relève pas du domaine de l'expression artistique pure, peut apparaître comme un lieu privilégié où il est loisible à l'auteur d'exprimer ses opinions. Dès lors que l'écrivain ne se situe pas dans l'espace clos de son œuvre, mais dans celui de l'*agora*, il peut exercer son droit de citoyen et formuler des propos sociaux, voire politiques. Il peut ainsi, curieusement, traiter de thèmes sociaux qu'on lui demande d'aborder, et en même temps se positionner dans le champ littéraire par son mépris pour l'engagement idéologique de l'écriture.

Par exemple Sarraute refuse dans ses entretiens de reconnaître une quelconque spécificité de l'écriture féminine revendiquée par des féministes françaises comme Hélène Cixous ou Chantal Chawaf. Selon elle, ce serait nuire à la cause des femmes en contribuant à l'écart et à la différence entre les sexes. Qui plus est, elle considère que sa propre écriture relève du « neutre ». Elle a pourtant participé à la lutte pour le droit de vote de la femme, comme elle le relate au sein du même entretien :

Q – La littérature serait-elle androgyne ?

NS – Tout à fait. Autrement, il n'y aurait pas de lectrices. Or, je prétends que je sens aussi bien *L'invitation au voyage* qu'un homme.

[...]

Le combat féministe va parfois à l'encontre de l'intérêt des femmes, aux États-Unis, en particulier...

NS – Je le crains. Mais le combat des femmes pour l'égalité complète avec l'homme est nécessaire. Malgré leurs dons et leur travail souvent immenses, elles ne parviennent pas à obtenir les postes et les salaires qu'elles méritent [...]

55. Alain Robbe-Grillet, « Sartre et le Nouveau Roman », *Cahiers de sémantique textuelle*, n° 5-6, 1986, p. 70.

56. *Ibid.*

Q – Vous avez toujours suivi les combat des femmes ?

NS – J'ai participé, avant la guerre, à la lutte pour le vote des femmes. J'ai toujours été pour les droits des femmes et je suis, évidemment, pour le droit à l'avortement. *Vous expliquer pourquoi, je ne me suis encore jamais exprimée sur ces questions-là. Ce n'est pas mon domaine.* <sup>57</sup>

Elle explique que de sa propre initiative elle n'aurait pas pu traiter ce propos, car il excède son domaine, qui est l'écriture et la littérature, et qu'elle considère que l'écrivain ne peut pas être un juge omnipotent capable d'avoir un avis sur tout (cf. plus loin).

L'entretien serait aussi cet espace « privé » où l'interviewer représente un public désireux d'entendre les opinions de l'écrivain, qui selon les conventions doit avoir quelque chose d'intéressant à dire. Cette idée est illustrée par Robbe-Grillet, qui participe à une enquête d'opinion dans le cadre d'un dossier de l'hebdomadaire *Les Nouvelles littéraires* sur la question de l'intellectuel. Le chapeau de l'article offre la remarque suivante, qui résume bien l'opinion de Robbe-Grillet à ce propos :

*Un intellectuel, c'est aussi quelqu'un à qui l'on demande son avis sur tout.* Alain Robbe-Grillet, *intellectuel puisqu'écrivain* et, comme il le revendique – puisque cinéaste, est sollicité en tous sens. Mais intellectuel, il l'était déjà quand, ingénieur agronome, il faisait des spéculations mathématiques sur la production agricole, et la quête d'un chercheur sur l'influence des charançons sur le comportement des bananiers, n'est-ce pas aussi une spéculation d'intellectuel ?

[...]

Q – Si l'intellectuel est un professeur, comment vous définissez-vous ?

RG – Si le professeur est le maître, non, je ne me conçois pas comme tel. [...] Donc je refuse cette situation de maître. Je ne suis d'ailleurs pas le seul ; c'est l'ensemble des créateurs modernes qui refuse cette position de maître à penser. *Il se présentent plutôt comme des expérimentateurs qui ont simplement réfléchi sur le fait de leur propre création* ; cette réflexion les met plus à même d'expliquer, non pas la vérité, mais comment eux-mêmes ont travaillé, c'est-à-dire comment ils se représentent eux-mêmes leur propre travail [...]

Q – Si l'intellectuel est ce mixte, cette étrange synthèse contemporaine de professeur et d'écrivain, comment vous définissez-vous par rapport à lui ?

RG – Vous définissez l'intellectuel comme ce mixte-là, moi pas. En sortant de l'Agro je suis entré à l'Institut National de la Statistique [...] Les travaux qui j'y ai accomplis pendant trois ans étaient des travaux purement intellectuels, des spéculations mathématiques [...] Mais personne, à ce moment-là, ne m'a considéré comme un intellectuel ; c'est-à-dire qu'on ne m'a pas demandé mon avis sur tout comme on le demande aux « intellectuels ». Au contraire, dès que je me suis mis à écrire des romans, on m'a interrogé : vous qui êtes un intellectuel, expliquez-nous

---

57. Liban, *op. cit.*, p. 37 ; *je souligne.*

ceci, expliquez-nous cela. Il y a la quelque chose de tout à fait choquant. Pourquoi l'intellectuel est-il seulement le professeur, l'écrivain ? *tous les gens qui travaillent avec leur cerveau sont des intellectuels*, et pas seulement cet intellectuel entre guillemets. *L'intellectuel est dans cette situation bizarre d'être à la fois promu comme valeur nationale qui doit donner la vérité, être un maître à penser*, et en même temps méprisé comme une espèce d'individu inadapté au réel, coupé de la société, se livrant à des travaux incompréhensibles. *Je me considère comme intellectuel, puisque je travaille avec ma tête, mais je ne suis pas pour autant coupé du monde réel, parce qu'à chaque instant je suis en prise directe avec ce monde.*<sup>58</sup>

Refusant l'idée reçue selon laquelle l'écrivain serait un intellectuel qui a quelque chose d'intéressant à dire par le fait même qu'il participe à la République des Lettres, Robbe-Grillet est en accord avec Sarraute, qui considère que le romancier mène avant tout une réflexion sur son propre travail créateur. En outre, il oppose à l'image de l'auteur-maître à penser une autre conception, qui élargit la définition de l'intellectuel en y englobant toute personne qui pense et « utilise son cerveau ». De la sorte, il répond à la question posée par un autre article dans le même dossier : « Un scientifique est-il un intellectuel ? » (par Robert Klapisch), qui présuppose que l'homme de lettres est conçu comme un maître à penser et cherche à voir si l'on peut inclure dans cette catégorie les hommes de sciences<sup>59</sup>. On voit alors comment Robbe-Grillet participe à une question de son temps en exprimant son avis, mais de façon à reformuler le rôle de l'intellectuel tel qu'il avait été défini avant lui par Sartre. Chez Sartre l'engagement de l'intellectuel consisterait en l'expression de ses opinions concernant la société, accompagnée d'une prise de position. Il s'agit donc pour l'intellectuel *d'excéder* son métier d'écrivain, et de participer activement à la vie politique et sociale. Chez Robbe-Grillet, au contraire, l'engagement de l'écrivain consiste justement à rester dans le domaine qui lui est réservé : celui d'un « intellectuel » dans le sens étroit du mot, c'est-à-dire celui qui utilise ses compétences mentales et qui innove dans son domaine d'expertise.

Nathalie Sarraute, rappelons-le, ne voit pas dans l'écrivain un maître à penser, et distingue aussi nettement entre ses « sympathies politiques » et son écriture romanesque :

58. Daniel Leclerc, « "Je refuse d'être maître à penser" : un entretien avec Alain Robbe-Grillet », (propos recueillis), *Les Nouvelles littéraires*, n° 2526, 01.04.1976, p. 17 ; *je souligne*.

59. « Si un homme de lettres devient vite un maître à penser, voire un homme à tout penser, il est rare qu'un mathématicien ou un physicien soit amené à jouer ce rôle ». (Robert Klapisch, « Pauvres savants », *Les Nouvelles littéraires*, n° 2526, 01.04.1976, p. 20.

Q – « Croyez-vous à la littérature sur le plan social, à l'importance de l'écrivain dans la cité, à son rôle d'éducateur et de directeur de conscience ? »

NS – *En tant qu'écrivain, je ne suis pas dans le social, et je ne crois pas à l'écrivain – ponte, ou magistrat littéraire. [...]*

Q – Pourtant, vos sympathies politiques vont à un camp où l'écrivain précisément se doit d'être – social – et important, où la tour d'ivoire est honnie, la gratuité esthétique et morale stigmatisée et les littérateurs promus « ingénieurs de l'âme. »

NS – Oui, vous désignez la littérature soviétique. Je dois vous dire que je considère son orientation comme conformiste. *Il n'y a pas de rapport entre mes sympathies politiques et ce que je fais en littérature*, mais je ne crois pas qu'il y ait contradiction. [...].<sup>60</sup>

Le glissement de la dimension personnelle au rôle de porte-parole que joue l'écrivain s'effectue donc à plusieurs niveaux. Outre la fonction d'intellectuel qu'il assume, l'auteur parle aussi au nom de la communauté des écrivains en s'exprimant sur des questions littéraires ou des problèmes d'écriture.

Dans l'exemple suivant d'un entretien destiné aux lecteurs du *New York Times Book Review*, on passe ainsi de la dimension strictement personnelle et (auto)biographique de Sarraute (enquête d'identité), à travers la philosophie de son écriture et son appartenance au Nouveau Roman, à son opinion de spécialiste sur l'avenir de la littérature :

« I was born in Russia, Ivanovo », she says

I had not expected anything so precise and factual. In Nathalie Sarraute's novels, events are infinitesimal, reflected, refracted [...] I confess my surprise to her. She laughs : « That is because you saw me through my books [...] »

[...]

Q – you said you were born in Russia ?

NS – Yes, my father was a chemist [...] My mother was a writer. She wrote many novels under a masculine pseudonym – and none of her readers guessed the truth. She wrote with verve, thought psychologically her books were somewhat naïve. I came to France at the age of 2 and stayed for three years. Between the age of 5 and 8, I was taken back to St. Petersburg. But I returned to France at 8 and received my schooling there. I went to the Sorbonne, studied law and joined the bar, where I met my husband-to-be. That is all : I have no biography. It is hard to imagine a less agitated life than mine.

Q – Today, you are automatically associated with the writer of the *nouveau roman*. How do you feel about this ?

NS – As far as the rejection of tradition and the necessity to escape from the conventions of the novel are concerned, I had felt the need of these things long before the *nouveau roman*. As for the latter's emphasis on objective description of

60. Jacques Mosel, « Les aveux spontanés de Nathalie Sarraute », *L'Arche*, déc. 1959 ; *je sou-ligne*.

the external world and on formalistic language experimentation, I do not agree with it at all. [...]

To get back to the *nouveau roman*, I might sum it up this way : our theories diverge on a number of points and our books are very different from each other.

[...]

Q – How do you see the future of the novel ?

NS – I have always been very optimistic. Évolution is a necessary thing. Today's discoveries will be tomorrow's conventions. The need to overthrow them will stimulate new revolts, new experiments, and hence eventually conventions. It is impossible to foresee what they will be. But I am convinced that evolution in the novel is not only possible but inevitable.<sup>61</sup>

Dans un autre exemple<sup>62</sup>, le passage du personnel – quoique non biographique – au général est illustré par les questions se rapportant à deux thèmes que proposent les étudiants de Vincennes à Robbe-Grillet, qui vient leur parler à titre d'écrivain. Comme le précise le titre de l'article, le propos général de la séance consiste à comprendre « qu'est-ce qu'un écrivain ». Seule une minorité des questions posées porte sur la personne de l'écrivain et ses goûts (Pourquoi écrivez-vous ? ; Pourquoi le culte de l'objet dans vos livres ? ; À propos de critiques, que pensez-vous de Goldmann ? ; La politique a-t-elle sa place au moment où vous écrivez ? ; Mai 1968 a-t-il influencé votre écriture et la conscience de votre écriture ?). La majorité des questions concerne plutôt le domaine dans lequel il travaille (Qu'est-ce que la littérature ? ; La littérature serait donc plutôt ce que vous recherchez que ce que l'on attend de vous ? ; Pensez-vous qu'il puisse y avoir une « scientificité » de la critique ?), ainsi que des questions quasi-métaphysiques (Le monde d'aujourd'hui, Alain Robbe-Grillet, qu'est-ce que c'est ?).

Dans les réponses aux questions qui lui sont posées, Robbe-Grillet oscille entre le personnel et le collectif, en ancrant ses propres expériences et convictions dans la personnalité de « l'écrivain » en général, voire dans des généralités sur son métier :

Q – Pourquoi écrivez-vous ?

RG – *Pour moi*. Moi et les autres, moi, témoin de ce que j'écris, les autres sont des inconnus ; mais c'est par l'honnêteté avec soi-même qu'on trouve les autres.

61. Pierre Schneider, « Nathalie Sarraute Talks About Her Art », *The New York Times Book Review*, 09.02.1964, pp. 5-6, 36.

62. Quoique ne représentant pas un entretien classique (dans la mesure où le rôle de l'interviewé est rempli par un groupe d'étudiants qui posent chacun une question). Frédérique Duvalles, « Robbe-Grillet à Vincennes : Qu'est-ce qu'un écrivain ? », *Les Nouvelles littéraires*, 05.02.1970, p. 2.

De toute façon, *l'écrivain* n'a rien à dire ; ou plus exactement, il a à dire, mais pas « quelque chose ». *J'ai* besoin de prendre la parole pour dire ce que c'est que moi. L'acte de la création littéraire, ce sont des questions que je me pose à moi-même.

Q – La littérature serait donc plutôt ce que vous recherchez que ce que l'on attend de vous ? ;

RG – À vrai dire, il y a invention du monde à travers moi au moment de l'acte de lecture, comme il a eu invention au moment de l'écriture. Le livre serait mort s'il n'y avait quelqu'un pour le reprendre, le remettre en cause. Le lecteur le fait resurgir du néant. D'autre part, *un écrivain ne s'intéresse qu'au livre qu'il va écrire ; la vie humaine, vous le comprenez, est tout le temps à refaire, et en toute liberté ... [...]* Mais je me contredis très souvent, et cela ne me gêne pas lorsqu'on me le fait remarquer ; chacun de mes livres va aussi loin que possible, mais le second est le destructeur du premier.<sup>63</sup>

Le fait que l'image de soi de l'interviewé dans l'entretien est liée à la fonction institutionnelle qu'occupe celui-ci dans le champ littéraire s'avère particulièrement pertinent dans les cas de Sarraute et de Robbe-Grillet, tous deux considérés comme chefs de file du Nouveau Roman. En conséquence, l'interview est menée entre autres dans le but d'entendre de la bouche du porte-parole *des définitions et explications relatives au mouvement auquel il appartient*. Cette attente est problématique dans le cas des auteurs étudiés qui n'assument pas toujours volontiers le rôle qui leur est conféré tant par la critique que par l'interviewer.

Même lorsqu'il est convoqué comme représentant d'un mouvement littéraire, l'écrivain est avant tout, par complicité de métier, le représentant de tout écrivain. Ainsi ces deux écrivains jouent un double rôle de représentation, parlant non seulement au nom du Nouveau Roman, mais aussi (et peut-être surtout) au nom de tout écrivain, tant comme stratégie rhétorique (celle de la généralisation) visant à justifier leurs positions que par solidarité professionnelle. Dans l'entretien donc, il y a souvent un glissement entre ces deux rôles. Dans l'exemple suivant, un entretien tenu dans l'hebdomadaire *L'Express* à l'occasion de la parution du roman *Dans le labyrinthe* de Robbe-Grillet, ce dernier parle tout d'abord au nom d'autres romanciers ou écrivains, en se servant de l'espace qui lui est donné pour exprimer ses opinions sur le roman et l'écriture en général :

Q – [...] Pouvez-vous leur dire aujourd'hui comment est né ce roman ? [*Dans le labyrinthe* – GY]

RG – [...] Il est difficile de vous répondre de manière satisfaisante. *Il doit en être ainsi pour tous les romanciers.*

---

63. *Ibid.*, je souligne.

Q – Mais êtes-vous un romancier comme les autres ?

RG – Nous avons quand même des points communs !

[...]

RG – Je crois que *tous les poètes ou romanciers procèdent de cette façon-là*.

Je ne crois pas qu'un vrai créateur (ni moi, dans la mesure où j'en suis un) parte jamais d'une idée de « signification » [...]

[...]

Q – Quel était son but essentiel [le but de Flaubert – GY] selon vous ?

RG – Je ne sais pas ; en vérité, *le projet d'écrire est toujours plus ou moins un projet de forme*. Ce que les critiques appellent « contenu » et qui relève de la sociologie, de la morale ou de la politique, n'est pour le romancier qu'un matériau amorphe et sans importance par lui-même [...].<sup>64</sup>

Le fait de s'ériger en porte-parole constitue sans doute une démarche de généralisation qui rend plausibles ses idées dans la mesure où elles sont présentées comme appartenant à l'ensemble des écrivains. Dans ce qui suit au cours du même entretien, on lui demande s'il est chef d'école. Il n'accepte pas ce titre officiel, mais suggère qu'il exerce une influence sur les jeunes auteurs, et parle par la suite de la composition du groupe du Nouveau Roman :

Q – En dehors du fait que ces théories vous *ont servi à titre personnel, ont-elles favorisé une prise de conscience chez d'autres romanciers ?*

RG – J'en suis sûr.

Q – *Est-ce que vous vous considérez comme un chef d'école ?*

RG – *Non. Néanmoins, il y a à l'heure actuelle beaucoup de jeunes écrivains qui admettent pour eux-mêmes la plus grande partie de mes propositions et qui précisent, à partir de là, leur propre voie. C'est le mieux qu'on puisse attendre d'une théorie.*

Q – Parmi les écrivains qu'on appelle en gros « les romanciers du nouveau roman », vous sentez-vous *des parentés particulières avec l'un d'eux ?*

RG – Il y a probablement des liens entre tous. Mais *ceux qui m'ont été le plus souvent associés* ne sont probablement pas ceux avec lesquels j'ai le plus parenté [sic.]. Si vous voulez, j'ai sûrement beaucoup plus de points communs avec Robert Pinget qu'avec Nathalie Sarraute. D'un autre côté, les rapports que je peux avoir avec Michel Butor ont évolué.<sup>65</sup>

On constate alors le glissement entre le rôle de porte-parole tel que le conçoit l'écrivain (notamment celui qui parle au nom des écrivains en général), et le rôle de porte-parole qui lui est conféré par la critique et l'interviewer (celui qui parle au nom d'un groupe ou d'un mouvement spécifique). En n'adoptant ce rôle institutionnel qu'à contre-

64. « En retard ou en avance ? » *L'Express*, 08.10.1959, pp. 31-34 ; je souligne.

65. *Ibid.*

cœur, Robbe-Grillet continue à « jouer le jeu » qui consiste à accepter et à nier en même temps l'existence du Nouveau Roman en tant que groupe.

Dans le cadre d'une enquête littéraire dans *Les Nouvelles littéraires*, où l'on demande à quelques nouveaux romanciers d'expliquer les raisons de leurs recherches littéraires ainsi que leur méthodes, Sarraute est également priée de répondre. Puisqu'il s'agit d'une enquête de groupe, comme l'indique d'ailleurs le titre au pluriel : « techniciens du roman » (et non pas « technicienne du roman »), Sarraute doit s'exprimer au nom du groupe. En niant au départ l'idée d'école et du rôle de chef de file, elle trouve cependant, devant l'insistance de l'interviewer, un point commun (« le désir de faire évoluer le roman »), ce qui l'oblige à expliquer son rôle de porte-parole.

Q – Les recherches d'un Michel Butor, d'un Robbe-Grillet, d'un Claude Ollier, d'un Claude Simon, doivent également vous intéresser. *Vous estimez-vous le chef de l'école qu'ils représentent ?*

NS – Pas du tout. D'ailleurs, *il n'y a point d'école. Ce que nous faisons les uns et les autres est très différent.*

Q – *Vous ne niez pas cependant un certain air de famille.*

NS – *Ce qui nous rapproche, c'est le désir que nous avons de faire évoluer le roman.* Mais aucun écrivain digne de ce nom ne peut puiser son inspiration chez un autre. Si l'on m'a parfois regardée comme un chef de file, c'est seulement parce que, dès 1947, j'ai exprimé un certain nombre d'idées qui nous sont communes dans des articles rassemblés dans *L'Ère du soupçon*.<sup>66</sup>

On voit dès lors comment la question du porte-parole est intimement liée à celle de l'école littéraire. Accepter, fût-ce à contre-cœur, le rôle de porte-parole, ou montrer des similitudes et des différences dans un groupe littéraire, c'est admettre son existence.

Dans l'exemple suivant, le propos même de l'entretien détermine le rôle de porte-parole de l'interviewé. En effet, l'article du supplément littéraire du *Monde* dans lequel figure l'extrait suivant aborde directement la question du Nouveau Roman, comme le déclare le chapeau : « Quand on parle du "nouveau roman", on en cherche toujours les sources d'inspiration »<sup>67</sup>. Il a pour objectif de comprendre quels sont ses précurseurs en essayant d'éradiquer tout malentendu à ce propos. Robbe-Grillet, qui répond à l'interviewer à titre de porte-

66. André Bourin, « Techniciens du roman : Nathalie Sarraute », *Les Nouvelles littéraires*, n° 1660, 25.06.1959, pp. 1-7 ; *je souligne*.

67. Claude Sarraute, « La subjectivité est la caractéristique du roman contemporain... nous dit Alain Robbe-Grillet », *Le Monde* 13.5.1961, p. 9.



parole de ce mouvement, le fait en passant du particulier au groupe ; il attribue ainsi l'idée de la subjectivité du regard aux autres membres du Nouveau Roman, par exemple à un écrivain aussi différent de lui que Sarraute :

Q – On a dit pourtant que vos personnages étaient uniquement des témoins objectifs ?

RG – Mais non, ce personnage qui décrit le monde est en réalité le moins neutre, le moins impartial des témoins [...] Il s'agit donc d'une description parfaitement subjective dont la subjectivité est même plus grande que celle du roman traditionnel, où le narrateur semble le plus souvent extérieur à l'histoire qu'il raconte ; extérieure au monde lui-même, une sorte de démiurge. *Cette subjectivité est je crois – et contrairement à ce qu'on pense d'habitude – la caractéristique essentielle de ce qu'on a appelé le « nouveau roman ».* C'est justement, par exemple, un point commun à l'œuvre de Nathalie Sarraute et à la mienne, que l'on a souvent cherché à opposer. C'est la tendance de tout le roman contemporain depuis le début du siècle.<sup>68</sup>

Tout en se distanciant de l'appellation « nouveau roman » qu'il attribue à un autre par l'usage des guillemets, il avoue cependant que le groupe existe grâce à quelques affinités théoriques entre les écrivains qui le constituent. Dans cette espèce de jeu de refus et d'acceptation de l'existence du groupe, se consolide l'entité « Nouveau Roman ».

Au cours de la deuxième partie de l'entretien, Robbe-Grillet assume le rôle du porte-parole : à travers la question qui cherche à préciser les précurseurs du Nouveau Roman, il établit un schéma entre « les autres » et « nous » (nouveaux romanciers) :

Q – Vous vous reconnaissez donc des précurseurs ?

RG – Évidemment. On a toujours des précurseurs. Et, là aussi, il y a un petit malentendu entre *nous* et la critique, qui nous accuse volontiers de vouloir faire table rase du passé. Au contraire, *nous sommes parfaitement d'accord, mes amis et moi-même*, pour mettre en tête des plus grands romanciers de ces cinquante dernières années ceux que nous avons lus avec passion et qui sûrement nous ont influencés : Proust, Kafka, Joyce, Faulkner, Raymond Roussel, [...] Pour nous, ce sont eux les vrais romanciers, parce qu'ils ont écrit les « nouveaux romans » de leur époque.

Q – Et *les autres* ?

RG – Si vous voulez parler de *ceux qui se contentent d'appliquer des recettes*, des formules romanesques maintes fois éprouvées, nous pensons, évidemment, que *ceux-là* ne sont pas des écrivains.<sup>69</sup>

68. *Ibid.*, je souligne.

69. *Ibid.*, je souligne.

L'interviewer insiste sur la dernière partie de la réponse de Robbe-Grillet, en essayant de distinguer entre ceux qui sont de vrais romanciers et ceux qui ne le sont pas. Ici, le positionnement du Nouveau Roman dans le champ se produit par la *confrontation* entre « nous » et « ils » : ils utilisent des recettes tandis que « nous » (les nouveaux romanciers) suivons nos précurseurs. Selon cette définition médiatisée, le Nouveau Roman serait la tentative de ne pas suivre les sentiers battus, mais d'inventer, d'innover.

Réagissant à la remarque précédente de Robbe-Grillet, l'interviewer pose une question qui consiste à introduire dans le débat divers lieux communs concernant le Nouveau Roman auxquels Robbe-Grillet doit répliquer. L'entretien sert donc de cadre pour éradiquer les idées reçues, tout en se servant d'elles pour repositionner le Nouveau Roman en en érigeant une certaine image :

Q – Mais on *prétend*, précisément, que *votre école* cherche à *imposer des recettes*.

RG – C'est une erreur. D'abord ce n'est pas une « école ». Nous constituons un groupe d'écrivains qui ont l'impression de travailler dans le même sens. Mais aucun de nous n'a édicté de règle, ni pour lui-même ni pour les autres. Le « nouveau roman » n'est pas une théorie, c'est une recherche. Chacun de nous cherche dans sa propre voie, fera ses propres découvertes. Et ces découvertes, nous l'espérons, seront bientôt périmées à leur tour. De nouveaux « nouveaux romanciers » en feront d'autres après nous.<sup>70</sup>

La définition de Robbe-Grillet contient une négation du concept d'école : on utilise dans la transcription des minuscules et des guillemets (« nouveau roman » ; « école ») pour souligner son choix de prendre ses distances à l'égard de cette appartenance, et de l'attribuer de la sorte aux autres. Aussi définit-il le Nouveau Roman, littéralement et métaphoriquement, comme un « mouvement » : c'est tout d'abord un « mouvement » dans le sens d'un « groupe », bien sûr, mais aussi dans le sens littéral de *dynamique* et de *renouvellement*. Quant au deuxième sens métaphorique, il désigne dans le Nouveau Roman une étape provisoire dans l'histoire du renouvellement littéraire, précédée par d'autres mouvements « évolutionnaires » ou révolutionnaires, et qui sera à son tour suivie par d'autres. En ce sens, le « nouveau roman » n'est pas une marque spécifique du mouvement auquel appartient Robbe-Grillet, mais au contraire *une marque provisoire*, rattachée au mouvement qui cherche à innover par rapport aux formes

---

70. *Ibid.*, je souligne.

existantes en les excédant. Robbe-Grillet le définit en tant que *mouvement de recherche et d'invention*.

*Un autre cas se présente lorsque l'interviewé, en tant que porte-parole du groupe, doit se positionner contre une opposition de la part de l'interviewer.* Par exemple, présentée dans l'entretien suivant en tant que représentante du Nouveau Roman, Sarraute doit faire face à une question sur les différences qui séparent les uns des autres les membres du groupe. Contrairement à l'exemple précédent, où c'est elle qui mentionne les écarts, ici, c'est l'interviewer qui y fait référence. Affrontant la question, ici soulevée par la critique, Sarraute met au contraire en évidence les points communs entre les nouveaux romanciers. Selon elle, ce qui les rassemble, c'est leur résistance au roman traditionnel, car ils ne croient plus à ses conventions et en particulier au personnage et à l'anecdote :

Q – On vous cite, toujours, encore, avec d'autres représentants de ce qu'on appelle « nouveau roman », comme, pour prendre au hasard, Robbe-Grillet : mais plutôt *pourrait-on être frappé par l'importance de ce qui vous oppose*. Car vous restez fidèle à la psychologie et vous la poussez plus loin, tandis qu'une grande partie de ce qu'on appelle « nouveau roman » ne veut plus rien savoir de la psychologie et de ce qui se déroule dans le prétendu espace intérieur de l'homme. Elle ne considère que les objets. Exactement, elle ne se fie qu'au monde des choses. Y-a-t-il là une opposition, ou non ?

NS – C'est difficile à dire. Quelques critiques ont écrit que, par exemple, chez moi, ces mouvements intérieurs sont vus objectivement et que, chez Robbe-Grillet, le monde extérieur est subjectif.

Q – Vous êtes ainsi complémentaires.

NS – Oui, peut-être..., on l'a dit. À coup sûr, ce que nous écrivons est très différent. *Mais nous avons une même attitude devant la littérature traditionnelle. Nous ne croyons plus aux caractères, aux personnages, à l'intrigue.* C'est ce que les écrivains du « nouveau roman » ont de commun, cette attitude à l'égard de la littérature traditionnelle.<sup>71</sup>

Enfin, dans un entretien où Sarraute assume pleinement son rôle de porte-parole, elle contribue au positionnement du Nouveau Roman dans le champ littéraire, tout en le définissant non pas uniquement par ses ressemblances, mais également dans ses différences. Elle contribue de la sorte à une vision plus riche et complexe de ce qu'est le Nouveau Roman :

Q – Pouvez-vous nous dire en quoi consiste la différence entre votre conception du roman et celle des autres écrivains dits « nouveaux romanciers », « nouveaux réalistes » : *Alain Robbe-Grillet, Michel Butor, Rober Pinget, Claude Simon, etc. ?*

---

71. Bondy, *op. cit.*, pp. 213-222 ; je souligne.

NS – Les écrivains qu'on appelle nouveaux romanciers, ont certes, des points communs avec moi. Ils ont aussi voulu dégager le roman de certaines formes devenues inutiles – telles que la peinture des caractères, l'intrigue, etc. qui détournent l'attention du lecteur de l'essentiel, de ce que nous voulons lui montrer. *Mais ce que nous montrons est très différent.* Robbe-Grillet montre l'extérieur, les choses, les objets, vus du dehors. Moi je montre au contraire les mouvements intérieurs : son univers est un univers plutôt immobile, et le mien est en perpétuel mouvement, en perpétuelle transformation. *On peut dire que c'est presque l'opposé, comme tempérament et comme vision.*<sup>72</sup>

## Conclusion

On a vu comment, lorsqu'on traite de la position de l'interviewé dans la perspective de porte-parole, on découvre un terrain complexe d'un jeu de représentations où l'écrivain peut se représenter, devenir le porte-parole de toute la communauté des écrivains voire des intellectuels, et assumer ou non le rôle de porte-parole du mouvement littéraire qui lui est assigné tant par la critique que par l'interviewer et le public.

Dans ce recours à l'opinion du porte-parole, il s'établit dans l'entretien un passage entre la dimension personnelle de l'image de soi, et le pôle collectif de celle-ci. De la sorte, la présentation de soi de l'interviewé, et l'image que cherche à lui conférer l'interviewer, n'appartiennent plus seulement à la volonté d'édifier une image discursive de l'écrivain, mais renvoient également à la communauté des écrivains et au rôle de l'intellectuel en général, tel qu'il se manifeste dans la sphère publique dont l'entretien fait partie. Enfin, cette fonction de porte-parole et les opinions qu'il émet au cours de l'entretien, servent à positionner le mouvement littéraire auquel il appartient dans le champ littéraire de l'époque.

---

72. Bettina L. Knapp, « Interview avec Nathalie Sarraute », *Kentucky Romance Quarterly*, vol. XIV, n° 3, 1967. pp. 283-295 ; je souligne.

## MÉTADISOURS, CONCEPTUALISATION ET THÉORISATION

### MÉTADISOURS

Au cours de l'entretien, nous l'avons déjà mentionné, les interlocuteurs sont susceptibles de produire et d'élaborer ensemble des idées qui vont au-delà de ce que l'on peut trouver dans les écrits – romans et essais – de l'écrivain. Cette « information » va de la simple clarification d'une idée que l'auteur a émise ailleurs (et que les interlocuteurs cherchent à expliciter au profit du lecteur), à la conceptualisation, voire à la théorisation d'un sujet traité ailleurs mais dans une autre perspective, ou à la présentation d'un concept qui n'a guère été explicité dans d'autres contextes. L'entretien est donc à la fois un *métadiscours* portant sur d'autres discours de l'écrivain, et un *discours* à part entière, unique et capable de produire du nouveau.

En tant que *métadiscours*, l'entretien devient le lieu où l'on cherche à dévoiler les rouages de la production littéraire. Par exemple, lors de la parution d'*Enfance*, Sarraute explique comment elle a été amenée à écrire son autobiographie :

Q – [Concernant *Enfance*] Est-ce que ces sensations se sont un peu émoussées pendant une certaine période pour revenir plus fortes au moment où vous écriviez le livre ou au contraire que vous les avez conservées plusieurs années dans la même fraîcheur ?

NS – Là, c'était comme un bon travail ordinaire : je prend par exemple un certain mouvement (tropisme) vague, flou, passager et je le travaille pour que la sensation commence à passer dans le langage et se mette à vivre ; j'avais par exemple une impression de cette période où j'étais folle avec l'idée que je n'aimais pas ma mère et puis à force de me rappeler, des souvenirs me sont revenus et cela m'a intéressée de montrer comment s'est installée une idée fixe ou alors cette folie du sacrilège. Je l'ai travaillée en essayant de faire revenir les sensations vécues.<sup>1</sup>

Puisqu'il se donne comme le lieu où l'on parle de la fabrication de l'œuvre, l'interview devient aussi un espace de clarification et d'explicitation des textes antérieurs, et parfois futurs, de l'auteur, soit par l'explication des principes théoriques qui sont à la base de l'œuvre romanesque, soit par une comparaison entre théorie et pratique. Par

---

1. Éliane Contini, Agora, *France-Culture*, 23.06.1986.

exemple, lors d'un entretien dans la *Gazette de Lausanne*, Sarraute explique le principe des *tropismes*, cette matière psychologique sur laquelle son œuvre est fondée. Elle l'explicite, comme nous le constatons, afin de combattre les malentendus qui se sont créés chez ceux qui comprennent mal les tendances récentes en matière de roman :

C'est de *Tropismes* qu'est sorti tout ce que j'ai fait depuis lors, continue Nathalie Sarraute. C'est là ma matière, la matière psychologique dont j'ai fait l'objet de mon investigation et elle n'a jamais changé. Car, je ne saurais assez le répéter, le « psychologique » est la matière romanesque par excellence. J'insiste là-dessus parce que, à présent, tant de gens prétendent affirmer la suprématie du non-psychologique. Ce qu'il y a c'est que, depuis Proust, Freud et Joyce, nous disposons d'une matière renouvelée, transformée, et que nous ne pouvons pas n'en pas tenir compte.<sup>2</sup>

Lors du même entretien, elle explique sa démarche dans un roman qu'elle est en train d'écrire, de sorte que le lecteur peut « jeter un coup d'œil » sur une œuvre en gestation. Cette possibilité d'écouter l'écrivain parlant de l'ouvrage qu'il a sur le chantier, donne l'illusion qu'on contemple « l'artiste dans son studio », le génie en action :

[par rapport au *Planétarium*] : Dans ce livre-là je deviens une sorte d'œil ou de caméra-œil qui opère comme un travelling cinématographique aux limites de la conscience, s'efforçant de saisir la vie psychique, avant qu'elle ne soit devenue ce cinéma figé, lisible, comme une carte, que présente l'analyse classique. Les mouvements ainsi enregistrés en travelling sont ensuite projetés devant le lecteur comme un film au ralenti.<sup>3</sup>

Les propos sur l'œuvre d'un écrivain ne se limitent guère aux romans. En effet, les romanciers qui sont également théoriciens sont invités à expliquer ce qu'ils ont formulé dans leurs essais. C'est ainsi, par exemple, que dans le cadre d'un entretien qui cherche à expliquer aux lecteurs les principes de son écriture, on demande à Sarraute de commenter une phrase tirée de *L'Ère du soupçon* :

Q – Vous avez cité la phrase de Stendhal : « Le génie du soupçon est venu au monde ». Pourquoi est-il venu ?

NS – Nous sommes justement à un moment où il me semble – il me semblait en tous cas quand j'écrivais *L'Ère du soupçon* – que les découvertes en psychologie et les œuvres qui ont bouleversé la littérature et qui ont été à la base de la littérature actuelle, les œuvres de Proust, de Joyce, de Henri James, nous empêchent

2. Clarisse Francillon, « Le roman aujourd'hui. Un entretien avec Nathalie Sarraute », *Gazette de Lausanne (La gazette littéraire)*, n° 828, 29-30.11.1958, p. 13.

3. *Ibid.*

de croire à la réalité véritable et complexe des personnages quand on nous les décrit comme les décrivait Stendhal. Moi, personnellement, ça ne me satisfait pas ; on m'a montré qu'il y avait autre chose.<sup>4</sup>

En effet, il devient presque d'usage pour les interviewers de poser des questions aux écrivains en termes de comparaison entre ouvrage théorique et ouvrage romanesque. Par exemple, lors de la même interview, Lotringer demande à Sarraute de vérifier si un principe qu'elle a découvert chez un autre écrivain qu'elle cite dans ses essais correspond à l'écriture qu'elle pratique elle-même dans un livre qui vient de paraître (*Le Planétarium*). Sarraute confirme le parallèle établi par l'interviewer et l'explicite en spécifiant le principe du « contact » dont elle avait fait état :

Q – Vous référant à l'analyse « de Dostoïevski à Kafka », vous avez dégagé un élément commun qui est ce besoin d'établir un contact, surtout chez Dostoïevski. Ne pensez-vous pas qu'il est également à la base des minuscules drames qui forment *Le Planétarium* ?

NS – Certainement. Et c'est d'abord ce contact qui permet d'éveiller ces mouvements, ces mouvement chez moi ne s'éveillent qu'au cours d'une sorte de conflit, au cours de dialogues. Il faut qu'il y ait une recherche de contact ou un contact pour que tous ces tropismes bougent. Alors, forcément, en dehors de ces contacts, il m'est assez difficile de faire quelque chose.<sup>5</sup>

Dans l'ouvrage intitulé *Nathalie Sarraute*, l'objet d'une conversation entre l'interviewer François Bondy et Sarraute consiste à mettre en rapport les écrits théoriques et romanesques de l'auteur, tout en soutenant la thèse selon laquelle ses romans seraient l'illustration de ses théories :

Q – Madame Nathalie Sarraute, vos romans sont des recherches et valent comme telles. On les décrit comme des expériences en un nouveau pays de l'âme et de la forme, comme une nouvelle manière. Peut-on dire que vos romans ne sont pas nés, peut-être, tellement du plaisir de fabuler, du besoin d'exposer, *que d'une volonté d'illustrer certaines thèses que vous avez sur le roman* ?

NS – Non, tout au contraire. Je n'avais aucune théorie, aucune idée sur la littérature, quand j'ai commencé à écrire. Lorsque j'ai entrepris *Tropismes*, c'était en 1932, *je ne cherchais à illustrer aucune théorie*. Je n'ai avancé des opinions sur la littérature que beaucoup plus tard.<sup>6</sup>

4. Sylvère Lotringer, « Nathalie Sarraute exploratrice du réel », *l'Étrave*, oct.-nov. 1959, pp. 13-15.

5. *Ibid.*

6. Bondy, *op. cit.*, p. 213.

Sarraute peut, dans le cadre du dialogue qui s'établit, émettre des objections en posant l'antériorité de l'écriture romanesque. L'entretien devient de la sorte non seulement un lieu d'explicitation de l'œuvre et des principes théoriques, mais aussi celui où il est donné à l'écrivain de réfuter des thèses erronées mentionnées par les interviewers, et qui font souvent l'objet d'idées reçues. Ainsi, dans l'extrait suivant, Sarraute cherche grâce à la question de l'interviewer à éradiquer une idée reçue sur l'usage qu'elle fait des banalités :

Q – Comment avez-vous réussi à rendre le banal saisissant ?

NS – On a beaucoup dit que j'ai toujours essayé de montrer des banalités et des lieux communs. *Je crois que j'ai fait à peu près le contraire.* Chez moi les lieux communs – comme Sartre l'a très bien expliqué – les lieux communs sont simplement les lieux où les gens se rencontrent. Les tropismes se montrent au dehors, puisqu'ils ne peuvent pas se manifester autrement – par ces lieux communs que sont la conversation et le dialogue. Il se révèlent et se camouflent sous la banalité apparente du dialogue. Mais ce dialogue n'est jamais là pour monter le tropisme, pour révéler le tropisme, qu'il essaye plus ou moins de camoufler. *Donc il ne s'agit absolument pas de faire une sorte de nomenclature des banalités ou de montrer la banalité en tant que telle*, comme fait Ionesco, par exemple. C'est plutôt le contraire. *Il s'agit de montrer à quel point cette banalité n'en est pas une puisqu'elle révèle ces mouvements intérieurs.*<sup>7</sup>

Bien que l'interviewer ait saisi ces principes et compris que Sarraute utilise les banalités de façon truquée, cette dernière revient sur les idées reçues qu'elle attribue à ses lecteurs pour les dénoncer. On voit une fois de plus que l'entretien lui sert de cadre d'explicitation où elle peut corriger des malentendus ou dénoncer des interprétations faussées de son œuvre. Aussi prend-elle soin de mettre en scène la position qu'adopte généralement le public, afin de pouvoir la réfuter par la suite.

La fonction métadiscursive de l'entretien se complexifie plus encore lorsqu'elle permet non seulement de confronter théorie et écriture romanesque, mais encore d'établir des parallèles entre ce qui se passe dans la vie réelle et dans les romans. Par exemple, à l'occasion de la parution de *Enfance*, l'hebdomadaire *Lire* cherche à engager la discussion sur la réception de cette autobiographie. L'interviewer établit alors un parallèle entre la réception du roman *Les fruits d'or* telle qu'elle paraît dans l'œuvre du même nom – la réaction fictionnelle de la critique à l'égard d'un ouvrage publié – et la réaction effective de la critique face à *Enfance* :

---

7. Knapp, *op. cit.*, p. 285.



Q – Vous avez publié il y a trente ans exactement *Les fruits d'or*, un roman très brillant qui a pour thème la parution d'un nouveau livre et les réactions, les remous que cette sortie entraîne. En venant vous voir à l'occasion de votre dernier texte, *Enfance* (Gallimard), je participe à une sorte de comédie sociale ?

NS – Dans *Les fruits d'or*, je voulais en fait montrer la difficulté pour quelqu'un d'accéder à un livre. [...] ce qui était intéressant dans *Les fruits d'or*, c'était de saisir les mouvements que cela peut susciter alors autour du livre.[...]

Q – En ce moment, justement, la critique ne publie que des articles très élogieux sur *Enfance*.<sup>8</sup>

L'entretien peut donc servir de cadre pour parler des conditions de réception d'une œuvre, comme nous l'avons indiqué dans l'exemple précédent, mais aussi comme recadrage d'un texte produit autrefois, et à qui l'interview permet d'attribuer une nouvelle signification. C'est le cas de *Pour un Nouveau Roman* de Robbe-Grillet. Discuté à plusieurs reprises avec Brochier, ce recueil d'essais reçoit chaque fois un statut différent, qui correspond aux enjeux de Robbe-Grillet au moment de l'entretien. Ainsi, dans deux entretiens effectués avec Brochier, avec un écart de presque vingt ans (1967 et 1985), Robbe-Grillet répond aux questions concernant *Pour un nouveau roman* en manifestant chaque fois une attitude différente à l'égard du recueil. C'est qu'il soumet sa référence à *Pour un Nouveau Roman* à de nouveaux objectifs propres au contexte particulier du Nouveau Roman – historique, social, littéraire et économique – au moment auquel il s'exprime. En ce sens, l'entretien fonctionne comme un métadiscours conférant un sens inédit à des matériaux anciens.

Le premier entretien tenu en 1967, qui correspond au moment de la consolidation du Nouveau Roman en tant qu'école littéraire, place *Pour un Nouveau Roman* dans la confrontation entre discours théorique et discours romanesque de l'écrivain et souligne la primauté temporelle, aussi bien que littéraire, de l'œuvre romanesque :

Q – Vous n'avez pas non plus commencé par la critique. Vous avez commencé directement par le roman...

RG – Oui. C'est aussi une chose sur laquelle on se trompe souvent. On s'imagina que j'ai commencé par écrire des textes théoriques sur le roman et ensuite des romans. Non, j'avais déjà écrit deux romans et même trois *quand je me suis risqué à faire paraître mes réflexions sur la littérature* [...].<sup>9</sup>

8. Boncenne, *op. cit.*, p. 89.

9. Brochier 1985, *op. cit.*, p. 121-122 ; je souligne.

À travers le portrait de Robbe-Grillet en tant que théoricien et écrivain, chef de file du Nouveau Roman, l'entretien soulève la question de légitimité de la critique d'écrivain en plaçant les écrits théoriques du romancier au second rang par rapport à sa production fictionnelle. Par conséquent, *Pour un Nouveau Roman* acquiert un statut *secondaire* par rapport à la production romanesque. Cependant, la façon dont Robbe-Grillet évoque l'histoire de *Pour un Nouveau Roman* en soulignant ses origines journalistiques, met en évidence le rôle que ce recueil a joué dans l'Histoire du mouvement en tant qu'écrit manifestaire :

RG – J'ai fait une chronique dans *L'Express* alors quotidien, tous les quinze jours pendant quelques mois. Ces articles on eu beaucoup de succès, non pas un succès de louange, mais une sorte de succès d'indignation. D'autant plus qu'ils étaient courts et journalistiques, et qu'ils avaient donc obligatoirement *un ton provocant et un peu simpliste*. À ce moment là, Paulhan m'a demandé si je ne pouvais pas faire dans la *NRF*, sur les mêmes thèmes, quelque chose d'un peu plus développé. J'ai écrit successivement deux brefs essais : *Une voie pour le roman futur*, et *Nature, humanisme, tragédie*, qui ont été alors considérés comme *des manifestes de ce qu'on a appelé le Nouveau Roman*. [...]

Q – Je crois que la provocation est une sorte de constante dans ce que vous écrivez. Vous disiez tout à l'heure à propos de *Pour un Nouveau Roman*, que ça n'était pas provocateur. Mais je me souviens des titres d'un chapitre : « Sur quelques notions périmées : le personnage, l'histoire, l'engagement, le problème de la forme et du fond ». Dire à des critiques littéraires que le personnage, c'est périmé, l'histoire c'est périmé, c'est vraiment leur ôter leur gagne-pain...

RG – Bien entendu, mais *je n'étais pas le seul à dire cela*. Dans *L'Ère du soupçon*, dont les articles étaient parus depuis plusieurs années, Nathalie Sarraute faisait déjà des constatations qui recoupaient les miennes sur bien des points. Et *tous les romanciers modernes* dignes de ce nom, que ce soit Raymond Queneau ou Joyce, s'étaient trouvés devant cette même situation. Si le personnage était périmé, ça n'était pas du jour au lendemain, parce que j'apparaissais dans la littérature ! Il était périmé depuis longtemps, il s'était désagrégé peu à peu. Le héros de Kafka n'était déjà plus un « personnage » au sens traditionnel.<sup>10</sup>

L'interviewer insiste sur la dimension provocante de *Pour un Nouveau Roman*, alors que Robbe-Grillet souligne *l'effet de groupe* en prétendant qu'il n'était pas le seul à formuler ces positions, et en se plaçant sous l'étendard de « tous les romanciers modernes ». Ce faisant, il met son recueil en relation avec d'autres écrits théoriques du Nouveau Roman en l'associant à *L'Ère du soupçon*, créant de la sorte l'impression qu'il y va d'un groupe et non d'une tentative purement individuelle.

10. *Ibid.*, pp. 125-128 ; je souligne.

Au moment de la discussion sur *Pour un Nouveau Roman* dans le cadre du deuxième entretien de 1985, le Nouveau Roman est déjà un mouvement sur lequel on jette un coup d'œil rétrospectif. C'est dans cette perspective que s'effectue l'évocation de son écrit manifestaire principal, dont le rôle semble minimisé par l'expression d'« aperçus théoriques » :

RG – Quand, dans *Pour un Nouveau Roman*, je condamne la métaphore, au même moment, j'écris *La jalousie*, qui est un festival d'écriture métaphorique.

[...]

RG – Cette condamnation de la métaphore existe bien, dans ce texte intitulé *Nature, humanisme, tragédie*. Je n'y signale pas que je suis en train d'écrire un roman métaphorique [...] Je me livre donc moi aussi à une entreprise de simplification qui me paraît nécessaire, pour tel combat à tel moment. Dans l'entretien que nous avons eu il y a près de vingt ans, je parle de combattre la profondeur. Ce combat-là aussi a été simpliste, simplificateur, en tout cas simplifié. Mes aperçus théoriques n'ont jamais été de gros traités sur la littérature. Seulement des aperçus.<sup>11</sup>

Qui plus est, la discussion autour de *Pour un Nouveau Roman* est tributaire d'un autre débat plus actuel au moment de l'entretien, qui est la publication une année auparavant du premier volume de l'autobiographie de Robbe-Grillet (*Le Miroir qui revient*, 1984). Le rappel de *Pour un Nouveau Roman* à ce propos sert uniquement d'élément de comparaison pour montrer la primauté de l'écriture romanesque au détriment de l'écriture théorique. Ainsi, alors que la théorie est présentée comme une arme rhétorique-polémique et donc simpliste et souvent pleine de contradictions, l'œuvre romanesque est au contraire considérée comme douée d'une richesse et d'une complexité qui ne peuvent apparaître ailleurs. La platitude des écrits théoriques est également confirmée par l'interviewer, qui dans cet entretien nomme les essais de *Pour un Nouveau Roman* des pamphlets, une appellation qu'accepte d'ailleurs Robbe-Grillet (Brochier 1985 : 144). Récontextualisé vingt ans plus tard, au moment où le Nouveau Roman n'a plus besoin d'être promu, *Pour un Nouveau Roman* ne jouit plus du titre prestigieux d'écrit révolutionnaire, mais participe plutôt à la masse des écrits théoriques fragmentaires et mal compris par la critique comme par le public, textes qui, comparés aux écrits romanesques, souffrent d'une infériorité certaine.

---

11. *Ibid.*, p. 144.

Par ailleurs, l'entretien permet aussi de confronter l'œuvre de l'écrivain à son travail et à sa vie. Ainsi, on peut apprendre de l'interview non seulement les liens qui se nouent entre théorie et pratique, recevoir une explication sur un ouvrage écrit ou en voie de rédaction, mais aussi émettre des hypothèses concernant ce que l'écrivain *aurait dû faire ou écrire*. Par exemple, lors d'une interview radiophonique, qui se propose de faire « un tour d'horizon » de l'ouvrage de Sarraute à l'occasion de l'attribution du prix d'Aigle d'or à l'auteur en 1981, l'interviewer suggère que, au lieu de se plaindre des fausses interprétations auxquelles a donné lieu son œuvre, elle aurait dû donner à ses livres un « mode d'emploi », c'est-à-dire les expliquer ailleurs. Sarraute répond qu'elle l'a fait dans un premier temps et de manière indirecte dans ses romans, puis dans les essais de *L'Ère du soupçon*. Elle en vient à évoquer de la sorte elle-même le rapport existant entre théorie et pratique, là où l'interviewer ne le fait pas lui-même :

Q – Vous auriez dû faire comme Robbe-Grillet qui donnait la méthode pour lire ses livres ; vous auriez dû écrire un mode d'emploi !

NS – Je l'ai fait indirectement ; les dialogues n'étaient pas présentés comme dans le roman traditionnel, le temps chronologique n'existait pas. J'ai écrit ces articles de *L'Ère du soupçon* qui a enfin attiré l'attention des critiques et de Alain Robbe-Grillet qui a fait énormément pour le lancement de mes livres.<sup>12</sup>

Même quand l'interviewer parle séparément de son ouvrage théorique et de ses romans, elle insiste pour les relier :

Q – Quand on relit certaines pages de *L'Ère du soupçon*, on découvre une Nathalie Sarraute très combative qui use de beaucoup d'humour dans ses analyses, dans ses attaques et dans sa justification : elle dénonce une copie conforme du roman traditionnel qui ne correspond plus du tout à une sensibilité et une manière de comprendre l'écriture romanesque de nos jours. Vous dénoncez ici non pas Balzac mais la fausse copie des personnages balzaciens.

NS – Vous disiez tout à l'heure que j'aurais dû écrire pour montrer aux lecteurs comment lire mes livres : je l'ai fait dans *L'Ère du soupçon* ; je pensais que c'était une tendance de tout l'art moderne et que le roman était très en retard de ce point de vue là, à savoir dans un personnage, un milieu social, etc. J'ai toujours dit qu'il y a eu au début du siècle des auteurs comme Proust ou comme Joyce, ils ont prouvé que le roman est en perpétuelle évolution. Quand j'ai écrit les *tropismes*, je ne pouvais pas voir des personnages et des intrigues ; ce qui m'intéressait, c'était de rendre certaines sensations dans une certaine forme.<sup>13</sup>

12. R. Vrigny, « La littérature », *France-Culture*, à l'occasion du festival international du livre et de la presse à Nice le 16.04.1981.

13. *Ibid.*, je souligne.

Par ailleurs, d'autres types d'information surgissent, qui dépassent le rapport immédiat à l'œuvre de l'écrivain, mais concernent les genres d'écriture qu'elle adopte. Par exemple, puisque Sarraute a écrit une autobiographie, on lui demande d'exprimer son avis sur le genre autobiographique et d'en donner sa conception :

Q – En dehors de votre conception littéraire du récit, quels sont les dangers de ce genre d'ouvrage ? Il y a des dangers généraux.

NS – Absolument ; je n'aime pas les autobiographies, ou plutôt je ne les aime pas en tant que genre littéraire, car ce qui ressort pour moi, ce n'est pas la vie ou le caractère de l'écrivain, mais ce qu'il veut montrer lui-même ; cela me passionne toujours, ce personnage qu'on projette au dehors, je crois qu'on ne peut pas parler très sincèrement de soi-même. Ici, j'ai pu échapper à cet inconvénient en prenant des instants qui ont été plus forts ou qui me paraissaient plus de la substance sur laquelle je travaille.<sup>14</sup>

Enfin, l'entretien peut devenir le cadre où l'on discute le fait même d'effectuer un entretien, et où l'écrivain peut exprimer son avis par rapport au canal de transmission même où il émet son message. Ainsi, lors d'une interview qui suit la parution de son roman *Disent les imbéciles*, on présente Sarraute comme très réticente à l'égard des entretiens ; dans le sous-titre, on lit : « Nathalie Sarraute n'aime pas les entretiens ». Elle déclare : « Je n'aime pas les interviews : comment peut-on écrire et être son propre critique ? »<sup>15</sup>. C'est pour cela qu'elle déclare ne pas aimer les entretiens qui constituent un métadiscours où l'on exige de l'écrivain qu'il devienne le critique et le commentateur de son ouvrage.

Dans le cadre de l'entretien, la production de l'information ainsi que la qualité et l'ampleur de celle-ci dépendent de plusieurs paramètres. Il relève simultanément du type de support et des objectifs de l'entretien – les interviews de presse produisent plutôt de l'information relative à l'œuvre de l'interviewé qui vient de paraître, et concernent la diffusion et l'analyse de l'œuvre ; les interviews dans les revues sont plus centrées sur les idées : elles participent parfois à des enquêtes d'ordre plus général sur un sujet quelconque, et où l'interviewé est donc censé partager son savoir à cet effet. De plus, dans les entretiens de revue, les interviewers sont souvent des spécialistes du domaine dont l'apport consiste à discuter des concepts et à les analyser en profondeur avec les interviewés. Il arrive aussi aux interviewers-experts

---

14. R. Vrigny, « La littérature », *France-Culture*, 23.06.1983.

15. Jean-Louis Ezine, « Nathalie Sarraute : Sartre s'est trompé à mon sujet », (propos recueillis), *Les Nouvelles littéraires*, 30.09.1976, p. 5.

ou bons questionneurs de proposer eux mêmes des thèmes ou des définitions, indépendamment des concepts produits par les écrivains. Par exemple, lors d'un entretien avec Sarraute dans la *Gazette de Lausanne*, l'interviewer demande à Sarraute de traiter le thème de la technique, sujet cher aux nouveaux romanciers, mais qui n'est guère discuté par Sarraute dans sa poétique, en ce qu'il ne participe pas de ses enjeux majeurs. La question donne lieu à une explication qui permet de découvrir ce qu'en pense Sarraute :

Q – on parle beaucoup de techniques romanesques ces temps-ci. Puis-je vous demander ce que vous en pensez ?

NS – La technique, n'est-ce pas le moyen que découvre chaque écrivain pour déchiffrer sa matière, l'appréhender et la transmettre ? il est nécessaire qu'un écrivain se libère des techniques imposées par ses devanciers, si celles-ci lui paraissent devenues caduques comme un vieil outillage rouillé. Toutefois, inventer une technique pour le seul plaisir de l'inventer, la condamne d'emblée. Cela risquerait de conduire à cette situation où, sous le couvert de nouveautés techniques, on ferait accepter au lecteur une matière aussi pauvre, aussi banale et aussi gratuite que celle que lui offrent souvent les romanciers traditionnels.<sup>16</sup>

Le rôle que joue l'interviewer dans la production du message et dans l'extraction des réponses s'avère important. Dans le cadre suivant, l'interviewer cherche à comprendre le principe de la sous-conversation de Sarraute, en posant des questions censées à repérer les « choses » qui se cachent derrière la conversation : des sensations, et des images. L'interviewer propose des hypothèses que l'interviewé doit confirmer ou réfuter, et dans ce va-et-vient entre les deux participants on comprend mieux ce que Sarraute entend par « sous-conversation » :

Q - Dans un des essais les plus importants de votre *Ère du soupçon*, vous distinguez entre ce que vous appelez « conversation » et « sous-conversation ». Mais ce qui se cache sous le parler, cela, est-ce que ce sont encore des mots ?

NS - Ça, c'est le plus difficile : car, en réalité, nous ne prononçons pas de mots ; des sensations très brèves nous traversent...

Q - Et, sans doute aussi, des images ?

NS - Oui, des images. Elles doivent donner immédiatement au lecteur des sensations analogues à celles qu'éprouvent les personnages. On doit donc montrer des images très simples.<sup>17</sup>

Publié dans une revue, l'entretien de Sarraute avec Bettina Knapp, professeur à l'université, a pour but l'interprétation de l'ouvrage poé-

16. Francillon, *op. cit.*

17. Bondy, *op. cit.*, p. 219.

tique et théorique de Sarraute, qu'on analyse à travers la perspective des « Tropismes », un concept issu de la biologie et adopté par Sarraute pour indiquer les mouvements souterrains aux limites de la conscience. La quasi-totalité de l'entretien est consacrée à l'explicitation de ce concept-clé dans l'ouvrage de Sarraute, à partir des fragments publiés en 1938 dans *Tropismes* et du premier essai de *L'Ère du soupçon*. L'intérêt affiché par l'interviewer pour le *développement* de l'œuvre de Sarraute, exige de la part de l'interviewée une *réflexivité* (une pensée sur sa pensée), car on lui demande de parler consciemment de la façon dont elle crée ses œuvres. En ce sens, l'entretien fonctionne comme un *méta-texte qui accompagne le processus de la création*, mais où l'interviewer-professionnel intervient et oriente la discussion par son expertise, par des questions qui manifestent sa connaissance de l'œuvre de Sarraute dans son état présent :

Q – Pouvez-vous nous parler *en détail de la découverte, de la genèse, et de l'évolution* de « ces mouvements intérieurs » que vous appelez « tropismes » : de l'état amorphe jusqu'à la concrétisation dans l'œuvre d'art ?

NS – C'est très difficile de répondre à cette question parce que je ne me suis absolument pas rendu compte de la genèse et de l'évolution de ces mouvements intérieurs. J'ai écrit les premiers petits textes, que j'ai intitulés *Tropismes*, d'une manière tout à fait spontanée, sans même bien savoir ce qu'ils étaient, ce que cela représentait exactement, sous l'effet d'impressions, comme on écrit des textes poétiques. J'ai ressenti une impression très forte et j'ai voulu traduire par certains rythmes, certaines images, mais d'une manière tout à fait spontanée, à peine consciente.

Q – Y a-t-il eu une évolution dans *la forme, la signification, ou dans la façon* dont vous vous êtes servi de ces « tropismes » dans votre œuvre ?

NS – Il y a eu certainement une évolution. Je pensais, quand j'écrivais *Tropismes*, qu'on ne pouvait pas écrire de romans. Ce que je voulais montrer, c'était des mouvements intérieurs, une sorte de matière désintégrée, et j'essayais de la montrer en train de se former. Mais c'est seulement en écrivant *Tropismes* que je me suis aperçue que c'était un certain ordre de sensations, toujours le même, qui revenait dans mes recherches, dans ces morceaux que j'écrivais. Je trouvais qu'il n'était pas nécessaire de construire des personnages et une intrigue, et qu'il était suffisant de montrer le mouvement par lui-même, se déployant chez un personnage quelconque, anonyme. Mais j'ai vu que si je continuais à montrer ces mouvements séparés, je les limitais. Ils ne pouvaient pas arriver à se développer. J'ai pensé qu'il serait peut-être intéressant de prendre deux personnages entre lesquels ces sortes de mouvements pourraient aller en s'amplifiant et en se développant. C'est ainsi que j'ai pensé écrire le *Portrait d'un inconnu* – dont on a pu dire que c'était un anti-roman [...].<sup>18</sup>

18. Knapp, *op. cit.*, p. 284 ; *je souligne*.

Tout d'abord, l'interviewer impose à la conversation un ordre précis (il faut parler de la découverte, de la genèse, puis de l'évolution). Ensuite elle répartit l'évolution en trois catégories différentes (forme, signification et façon) pour bien préciser sur quoi l'interviewée doit se concentrer dans sa réponse. Et face à cette expertise qui se manifeste non seulement dans la connaissance de ce qui concerne Sarraute, mais aussi dans sa maîtrise de l'interview, la romancière accepte ce que lui demande Knapp, et malgré les difficultés qu'elle éprouve devant les précisions requises, elle explique longuement dans sa deuxième intervention ce dont on lui a demandé de parler.

Lors de la même interview, lorsque l'interviewer lui demande de parler de l'acuité de ses sensations dans sa vie quotidienne, elle peut, grâce à la question bien précise qui lui est posée, expliquer sa technique tout en notant qu'il s'agit d'une technique de travail et non pas d'un mode de vie :

Q – Comment avez-vous pu développer vos sensations, vos « antennes », au point de pouvoir concrétiser l'amorphe ? Y a-t-il une ascèse ? une technique spéciale de concrétisation ?

NS – Mais je n'ai pas cherché à développer ces sensations. Dans la vie courante je ne les éprouve pas d'avantage que d'autres. En travaillant, comme c'est ce qui m'intéresse, je suis obligée de me concentrer énormément pour arriver à rendre ces sensations qui n'apparaissent pas du tout au premier coup d'œil. Cela demande un très gros effort de concentration, de préparation, de travail. Mais c'est seulement dans le travail que cet effort s'accomplit.<sup>19</sup>

Il s'avère donc que le degré d'expertise de l'interviewer compte dans la production du sens : plus il apparaît comme un spécialiste, plus sa contribution est importante, et plus l'entretien penche vers la conceptualisation et la théorisation. Qui plus est, les questions qu'il pose déterminent la mesure dans laquelle une idée se développe et le sens dans lequel il lui est donné de le faire. En effet, leur rôle consiste à obtenir de l'interviewé des idées qui se situent parfois dans les profondeurs de sa conscience, et de présenter des réponses susceptibles de satisfaire les besoins et les intérêts d'un auditoire qui consiste souvent en spécialistes du domaine, comme c'est le cas, par exemple, lorsqu'il s'agit des lecteurs d'une revue de lettres.

---

19. *Ibid.*, p. 290.



## CONCEPTUALISATION

Grâce à l'intervention de l'interviewer, par le libre échange, l'entretien peut alors devenir un lieu de *conceptualisation*, voire de *théorisation* à deux. Lorsque deux consciences se confrontent, des concepts discutés ailleurs par la seule voix de l'auteur se trouvent enrichis par la voix, le questionnement et l'insistance de l'autre.

La conversation intitulée « à propos de *L'Ère du soupçon* » tenue à trente ans de distance de l'essai originel (« *L'Ère du soupçon* », 1950) et publiée dans le cadre du recueil d'entretiens de Benmussa avec Sarraute, constitue une étude de cas de ce phénomène. C'est un texte qui déclenche un débat autour des concepts ou des théories développés dans *L'Ère du soupçon*, tel le personnage, mais *qui dépasse les essais* par le nombre des thèmes traités ainsi que par son étendue théorique. L'écart temporel permet à Sarraute et à son interviewer de développer les thèmes selon des modalités qui correspondent à la visée de Sarraute au moment de l'entretien. Afin d'illustrer cette idée de conceptualisation, je suivrai un concept unique et principal – le personnage (cf. annexe 3 pour un extrait de l'entretien).

### *Le concept du personnage*

La thèse principale de Sarraute, rappelons-le, consiste à affirmer que dans le roman moderne on peut se passer du personnage, qui est un simple support pour d'autres phénomènes qu'elle développe dans ses essais et ses romans. Au cours de l'entretien, l'interviewer se pose en sceptique, remettant de la sorte en cause la possibilité même de se délester complètement du personnage romanesque. Sarraute se voit donc tenue de défendre sa thèse : face aux doutes exprimés par son interlocuteur, elle doit justifier devant les lecteurs la dissolution du personnage. Tout en ancrant son scepticisme dans la tradition littéraire, l'interviewer remet en cause cette possibilité à plusieurs reprises :

Q – Mais ils [Flaubert et Balzac – GY] se sont servi de personnages, comme tout romancier le fait. *Peut-on se passer de personnage ou de narrateur, comme tu l'as déclaré dans L'Ère du soupçon ?* Ces écrivains prenaient leurs modèles dans la vie et les réinventaient comme un peintre figuratif le ferait.

Q – Je vois mal comment le roman peut échapper au narrateur ou *comment il peut se passer totalement de personnages*. [...] La forme ne se cherche pas, elle s'impose dans l'écriture, cela ne tient pas à l'existence des personnages [...].<sup>20</sup>

---

20. Benmussa, *Entretien avec Nathalie Sarraute*, op. cit., p. 126 ; je souligne.

La première ligne de défense de Sarraute qui se poursuit tout au long de l'interview, consiste à désigner dans le personnage une forme usée. (« Si tu veux mon credo profond : il est impossible de se servir de formes qui ont déjà été utilisées » <sup>21</sup>. La stratégie de l'interviewer consiste alors à proposer d'autres manières d'aborder la question du personnage, dont le point commun serait l'analyse de la notion et la référence à ses dimensions (selon le principe de « diviser pour régner »). « Tu ne conçois plus le personnage vu de l'extérieur » <sup>22</sup>, dit Benmussa à la romancière. Au lieu de s'attaquer simplement au rejet complet du personnage, l'interviewer propose ainsi *une autre grille d'interprétation selon laquelle chaque personnage aurait un côté intérieur et un côté extérieur*. Dans ce cadre, il apparaît que Sarraute n'abandonne pas le personnage : elle prend simplement en compte une seule de ses dimensions, l'intérieure et non l'extérieure. Sarraute, quant à elle, établit *un lien entre la dissolution du personnage et la recherche scripturale*. Afin d'autoriser celle-ci, il faut abandonner selon elle la vision extérieure et plate du personnage au profit de la vision intérieure d'une entité psychologique complexe <sup>23</sup>.

### ***Personnage – forme et fond***

Un deuxième axe de la discussion consiste à traiter la question du personnage *dans l'optique de la distinction entre forme et fond*. Au cours de l'entretien, Benmussa tâche de montrer l'importance du personnage en tant que *forme prédominante du roman* depuis Balzac. Sarraute au contraire cherche à défaire ce lien en suggérant que la problématique du personnage *est une question de fond*, donc qui selon sa philosophie concerne bien évidemment l'écriture romanesque. On ne peut pas, dit-elle, transmettre des visions nouvelles à travers des formes périmées comme le personnage. Dans une démarche dialectique, Benmussa essaye alors à nouveau d'amener Sarraute à admettre qu'on ne peut pas se passer du personnage, et que quoique revêtant différentes formes, il existera toujours. Voici la reconstruction de l'argument :

*Prémisse A (BM) : Par exemple, les personnages sont des constructions fictives. C'est une forme comme tu me l'a dit.*

---

21. *Ibid.*

22. *Ibid.*

23. *Ibid.*

*Prémisse B (NS) : C'est ça. Tu peux faire d'autres personnages, si tu veux. Ils seront toujours des personnages.*

*Prémisse C (BM) : Tu peux faire d'autres personnages d'une forme tout à fait nouvelle, imbriqués dans un récit d'une construction tout à fait nouvelle aussi. Mais tout a quand même cette forme humaine fictive là.*

*Conclusion (BM) : Le roman s'en est-il passé ? Jamais. Tu ne peux pas dans le roman te passer de personnage ou de narrateur.* <sup>24</sup>

Sarraute refuse de l'admettre et répond par « oui, mais ». C'est-à-dire qu'elle n'accepte pas en totalité la conclusion de Benmussa (« on ne peut pas se passer du personnage ») étant donné que son *point de départ est différent*. Elle propose de concevoir le nouveau personnage *comme une sorte de conscience*. Cela n'a donc plus rien à voir avec le personnage tel qu'il était défini autrefois, c'est-à-dire *une personne ayant un état civil*. *Ce qu'elle crée désormais n'est pas un personnage dans le sens traditionnel du terme, mais une conscience, quelque chose de flou, décrit de l'intérieur.*

Pendant Benmussa continue d'insister sur l'idée qu'on ne peut pas se passer du personnage :

Son agencement est totalement différent, sa forme peut subir toutes sortes d'extensions mais c'est un personnage. [...]. <sup>25</sup>

Sarraute s'oppose à cette idée en allant au-delà de sa thèse précédente selon laquelle le personnage est une chose essentielle, pour voir désormais en lui *un véhicule de processus anonymes* :

Ce qui est intéressant ce n'est pas le personnage mais ce qui se passe d'anonyme et d'identique chez n'importe qui. <sup>26</sup>

Benmussa *coopère* avec cette idée, tout en essayant d'expliquer comment Sarraute perçoit cette matière anonyme qui existe chez tout le monde. Elle sert de médiateur entre les lecteurs et son interviewée, en tentant d'expliquer le processus tel que celle-ci le conçoit :

Tu mets un amplificateur, comme tu dis, tu développes, tu déploies la conscience [...] *Mais* le roman peut-il être abstrait comme la peinture l'a été ? La littérature peut-elle être abstraite puisque les mots portent une signification ? <sup>27</sup>

---

24. *Ibid.*, p. 127.

25. *Ibid.*

26. *Ibid.*

27. *Ibid.*, je souligne.

Le doute introduit par Benmussa porte *sur une autre conviction de Sarraute : le fait que la littérature à l'instar de la peinture puisse être abstraite*. Sarraute n'est pas réceptive à l'égard de cette tentative de son interlocutrice, et revient au sujet du personnage, en insistant sur sa thèse : c'est du réel, mais qui n'est pas enfermé dans la forme d'un personnage <sup>28</sup>. Benmussa ajoute : « Dans ses limites ». Avec cette remarque, on se rend compte *de la dynamique chaotique de l'entretien* : Benmussa assume *simultanément* le rôle d'opposant et celui d'adhérent. Ici par exemple, son interprétation est acceptée par Sarraute, qui répète : « Dans des limites, c'est cela. [...] » <sup>29</sup>, mais ailleurs elle refuse les explications de Benmussa.

Dans une tentative de définir le type de texte qui se passe de personnages, Benmussa suggère qu'il s'agit des thèmes, « comme un thème musical qui se développe » <sup>30</sup>. Sarraute en accepte l'idée ; accueillant favorablement la métaphore de la musique, elle la poursuit en l'expliquant :

Absolument. Eh bien, comme dans la musique, on entend des sons, on doit éprouver les mêmes sensations quand on entend les mots : « ton père », « ta sœur » ou « mon petit » [...]. <sup>31</sup>

On constate alors comment, dans un dialogue qui oscille entre, d'une part la tentative de l'interviewer d'expliquer la position de Sarraute aux lecteurs, et d'autre part son besoin de la contredire, on voit graduellement apparaître une théorie particulière du personnage, plus complexe que celle présentée dans *L'Ère du soupçon*, où le personnage est traité uniquement sur le mode négatif. Ici, comme nous le constaterons par la suite, on ne se contente pas de rejeter le personnage, mais on le remplace par quelque chose d'autre.

Dans une tentative de préciser l'idée de Sarraute, Benmussa dit : « Ce ne sont pas de purs sons, mais des mots lourds de sens qui éveilleront des sensations différentes » <sup>32</sup>. En se faisant l'interprète de Sarraute, Benmussa donne l'impression *de comprendre mieux que son interlocutrice l'idée de Sarraute*. Mais elle continue d'insister sur la nécessité du personnage, car aussitôt elle rajoute :

---

28. *Ibid.*, p. 128.

29. La répétition du propos de l'interviewer par Sarraute signifie un accord avec l'observation de l'interviewer. *Ibid.*, p. 128.

30. *Ibid.*

31. *Ibid.*

32. *Ibid.*, p. 129.

S'ils évoquent un malaise c'est qu'ils toucheront peut-être un noyau profond de culpabilité, par exemple. *Ils s'adressent bien à quelqu'un.* <sup>33</sup>

Sarraute contredit implicitement cette remarque, en répondant :

*Pour moi ils s'adressent plutôt à des consciences, des subconsciences plus qu'à des personnages.* <sup>34</sup>

Benmussa revient alors à sa stratégie qui consiste à *déconstruire le concept problématique en ses éléments constitutifs*. En analysant celui de « Personnage », elle le présente sous *son aspect social*. Dans la discussion qui suit, elle essaye de prouver à Sarraute qu'*on ne peut pas se passer du statut social du personnage* :

Tu évacues, comme on dit maintenant, le social. <sup>35</sup>

Comme Sarraute refuse d'accepter la notion traditionnelle du personnage, Benmussa *analyse le concept, pour qu'elle puisse accepter au moins une de ses parties*. En outre, dans l'exemple ci-dessous, Benmussa *renonce à l'élément social du personnage, tout en conservant cependant les composants « humains » de celui-ci*, ce que Sarraute est obligée en principe d'accepter :

Q – Mais pas le personnage en tant qu'être humain.

NS – Bien sûr, c'est un être humain.

Q – Être humain, « je », une personne, *mais c'est une personnage de fiction quand même.*

NS – Mais ce n'est pas un personnage social, ce qui est déjà énorme. Le social est enlevé. <sup>36</sup>

Ainsi concède-t-elle l'existence du personnage, mais sans sa dimension sociale. Ayant *déjoué l'opposition de Sarraute à l'existence du personnage*, Benmussa se prépare pour le prochain défi, qui consiste à *revendiquer que le social, lui non plus, ne peut être complètement écarté* :

Reste à savoir si on peut enlever totalement le social dans les conduites humaines, dans les relations entre individus. Dans *Le Planétarium*, par exemple, *ce sont des personnages qui sont inscrits dans la société.* <sup>37</sup>

---

33. *Ibid.*, je souligne.

34. *Ibid.*, je souligne.

35. *Ibid.*

36. *Ibid.*, je souligne.

37. *Ibid.*, je souligne.

La réponse de Sarraute est *de principe*, et ne s'adresse pas à l'exemple particulier de Benmussa tiré de l'un de ses romans (où les personnages ont un nom et une description externe) :

Je ne tiens pas du tout à montrer toutes les conduites humaines. Je ne tiens pas à montrer les rapports entre différents positions sociales [...] [mais] je cherche les réactions entre des consciences, peu importe lesquelles.<sup>38</sup>

Encore une fois, Benmussa tente de *contredire* Sarraute en lui demandant si les consciences n'ont pas d'histoire. Ce critère est rejeté également par celle-ci qui dit ne pas se placer « à ce niveau de l'interaction [entre les personnages] ». En se servant d'exemples de sa propre écriture, elle explique qu'afin de neutraliser l'élément social, elle crée des « conditions de laboratoire » où se produit une *rencontre entre deux consciences égales au plan social*. L'idée d'inscrire les tentatives de Sarraute dans un contexte scientifique d'expérimentation est introduit par l'interviewer :

Tu te mets dans les conditions d'une sorte de *science expérimentale*.<sup>39</sup>

Sarraute adhère à l'idée de « *rencontres des consciences* » qui remplace l'interaction entre les personnages. En admettant l'idée d'expérience scientifique proposée par Benmussa, elle dit qu'il faut comme dans une expérience chimique, créer les conditions nécessaires, pour qu'une action se produise entre deux consciences<sup>40</sup>.

### *L'expulsion du personnage*

Cependant, aussitôt qu'elle admet l'idée d'une conscience à la place du personnage, elle y renonce au profit *du mot* : tout ce qui importe désormais pour Sarraute *c'est l'usage de la parole et non pas ses utilisateurs*. Or Benmussa refuse de renoncer aux consciences et elle souligne l'influence qu'exerce une conscience sur une autre par l'usage de la parole. Sarraute se met d'accord là-dessus, mais explique que l'intérêt est dans le mot, et non pas dans le personnage ni dans son caractère, son état civil ou ses réactions. En d'autres termes, *elle joue de nouveau sur son propre terrain en admettant que ce qui l'intéresse*

---

38. *Ibid.*, pp. 129-130.

39. *Ibid.*, p. 130 ; je souligne.

40. *Ibid.*, p. 131.

*c'est la façon dont fonctionne l'expression* [en l'occurrence « mon petit »] entre deux consciences <sup>41</sup>. Benmussa insiste : l'expulsion de l'historique ou du social peut se faire initialement, au moment de la comparaison entre deux consciences, mais à partir de l'instant où quelque chose est dit, il se crée un rapport entre les consciences, rétablissant de la sorte les dimensions historique et sociale du personnage (elle cite comme exemple la pièce *Pour un oui ou pour un non*, de Sarraute, où l'un des personnage dit à l'autre avec condescendance « C'est bien, ça... ») <sup>42</sup>.

La réponse de Sarraute est truquée : les personnages sont *des personnages* puisqu'ils se perçoivent en tant que personnages et non pas en tant qu'êtres réels. Obéissant à des conventions, ils se parlent à travers les rôles qui leurs sont conférés par la société <sup>43</sup>.

### *Pas de frontières entre les êtres*

En s'éloignant du personnage, l'interviewer et l'interviewée arrivent enfin à *l'effacement des frontières entre les êtres*. Ici la conversation excède les limites de la théorie d'écriture de Sarraute, pour passer à la métaphysique de celle-ci : pour Sarraute, dans l'écriture ainsi que dans la vie, les êtres manquent de contours précis qui les différencient l'un de l'autre <sup>44</sup>. Sarraute propose donc de percevoir l'Homme non pas à travers son être social, c'est-à-dire à travers le « costume social » qu'il porte pour s'entretenir avec les gens, mais à *travers les relations qu'il entretient* avec les autres.

Par la façon dont on parle du personnage dans l'entretien intitulé « À propos de *L'Ère du soupçon* », on a pu voir le traitement d'un thème qui est au coeur des enjeux théoriques et pratiques de Sarraute. En ce qui concerne la dynamique de l'entretien, nous avons constaté l'importance du rôle que joue l'interviewer. Il semble que Benmussa remplit pleinement ces fonctions, revêtant tous les rôles qui peuvent en faire partie : de l'interviewer qui se contente de répéter les propos de son interviewé, à celui qui prend l'initiative et défend ses propres positions théoriques. À travers la dynamique de l'interview donc, *une théorie plus complexe et plus riche du personnage se dégage, au-delà de ce*

41. *Ibid.*

42. *Ibid.*, pp. 131-132.

43. *Ibid.*, p. 132.

44. *Ibid.*

*qui est présenté sur cette même notion dans les essais.* Tandis que dans le recueil théorique, le personnage est perçu de façon purement négative – Sarraute y explique pourquoi il faut l'abandonner –, ici il est considéré aussi sous son aspect *positif*, dans la mesure où elle propose une alternative. Grâce à la remise en cause par l'interviewer de la possibilité qu'un roman puisse exister sans personnage, Sarraute doit fournir, au nom de la clarification de son idée, une explication alternative à ce phénomène : elle remplace le personnage par un dialogue entre consciences, puis par un tournant langagier *qui s'intéresse à la parole au détriment de celui qui l'émet*. De la sorte, l'entretien particulier qui porte sur un concept énoncé dans les essais théoriques, permet de développer une théorie qui participe à la poétique de Sarraute. Cette idée de dialogue entre consciences ainsi que sa prédilection pour la parole au détriment de celui qui l'émet, se confirme effectivement dans son écriture romanesque.

### THÉORISATION

Cependant l'entretien peut contribuer non seulement à l'épaisseur d'un concept introduit ailleurs, mais aussi à une véritable *théorisation* d'un objet qui n'a pas été à proprement parler traité ailleurs. À ce titre, la question de la *réception* qui n'a aucune place dans l'œuvre romanesque de l'écrivain (sauf implicitement, comme c'est le cas de *Les fruits d'or* de Sarraute), et à qui une place assez marginale est réservée au sein de l'essai, subit une théorisation massive dans le cadre de l'entretien.

Chez Robbe-Grillet, la théorisation de la réception se combine avec une théorie de la lecture développée au cours de plusieurs entretiens. Lors d'une « conversation à bâtons rompus », avec Brochier, tenue à l'occasion de la parution du deuxième volume de l'autobiographie de Robbe-Grillet, *Angélique ou l'enchantement* de 1988, l'interviewer cherche à fournir au lecteur des clés de lecture à cet ouvrage, qui selon Robbe-Grillet est « truqué »<sup>45</sup>. Dans le passage qui nous concerne (un extrait du milieu de l'entretien), l'interviewer propose un plan de sa propre lecture en demandant ainsi la confirmation de Robbe-Grillet. Ce dernier se montre sceptique à l'égard de cette interprétation, et pro-

45. Jean-Jacques Brochier, « Conversation avec Alain Robbe-Grillet », *Magazine littéraire*, n° 250, févr. 1988, p. 92.



pose d'autres clés. Du débat entre les deux interlocuteurs autour de l'interprétation du texte, se dégage une théorie de la lecture :

Q – Pour essayer d'orienter ceux qui n'ont pas encore lu *Angélique*, je dirais qu'il y a, en gros, trois plans : le personnage de Corinthe, ce qu'il est, ce qu'il n'est pas ; ensuite, les souvenirs d'enfance, les histoires avec le père....

RG – très mélangées à l'histoire de Corinthe...

Q – et enfin le narrateur, l'auteur aujourd'hui qui écrit le livre.

RG – C'est comme ça que tu vois les trois plans ? Je les exprimerais peut-être autrement [...]

Q – On ne sait jamais si on est à Verdun ou en Bretagne. Il y a la mer à Verdun !

RG – Exactement. Pourquoi pas ? Dans *La Recherche du temps perdu*, Combray, qui a toujours été près de Chartres, se retrouve tout à coup sur le front de Champagne. Le saut, là est le même. Le troisième plan, c'est la réflexion du romancier sur sa vie romanesque. J'ai été accusé, le nouveau roman en général mais moi très particulièrement, de faire une littérature desséchée, désincarnée, d'avoir chassé l'auteur de son œuvre. C'est un reproche qui m'a toujours sidéré, et intéressé à la fois, parce qu'il y a probablement peu d'auteurs qui se sont à tel point intégrés, eux-mêmes et leur vie privée, à la littérature, à leurs livres. L'histoire de *La Jalousie*, je l'ai entièrement vécue, dans cette maison, avec ces gens. Comment se fait-il que les lecteurs, les critiques, ont transformé ce vécu en une neutralité glacée ? ce n'est pas mon style ! *Peut-être est-ce à cause de la fragmentation des souvenirs, de l'impossibilité de retrouver un système logico-causal traditionnel...*

Q – et même temporel...

RG – un système chronologico-causal. Tout a été lu comme une série d'instants, et les gens ont probablement beaucoup de mal à percevoir la chaleur de l'instant. La chaleur ne serait que dans la continuité.

Q – L'émotion est de l'ordre du continu, pour les lecteurs. Alors qu'il suffit de lire *L'Esquisse d'une théorie des émotions*, de Sartre, pour comprendre qu'il n'en est rien.

RG – Voilà. Dans notre existence réelle (et conceptuellement nous le savons depuis Husserl et Sartre) l'émotion coïncide avec l'instant, pas avec la durée. Ce sont ces instants – ce n'est pas par hasard que j'ai intitulé un recueil *Instantanés* – qui sont ma vie réelle, chaleureuse, émotive, angoissée [...].<sup>46</sup>

Dans un entretien dont le premier objectif est de porter à l'attention des lecteurs potentiels la publication du deuxième volume de l'autobiographie de Robbe-Grillet en leur fournissant éventuellement des clés de lecture, les participants sont amenés, par la force de l'interlocution, à co-produire une théorie de la lecture. En suivant la ligne d'argument de Robbe-Grillet [« Peut-être est-ce à cause de la fragmentation des souvenirs, de l'impossibilité de retrouver un système logico-causal traditionnel... »], l'interviewer introduit sa propre hypothèse : il s'agit d'un problème d'ordre *temporel* ; les lecteurs pensent

46. *Ibid.*, pp. 92-03 ; je souligne.

qu'il s'agit d'une « neutralité glacée » car ils ont du mal à lire les textes non linéaires de Robbe-Grillet qui n'obéissent pas aux règles de la narration traditionnelle et suivie. En répondant à l'interviewer, Robbe-Grillet *intègre* son hypothèse dans la sienne : il pose maintenant le problème en termes de lecture « *chronologico-causale* ». Le terme « logico » de Robbe-Grillet se voit ainsi remplacé par le terme « *chronologico* » proposé par l'interviewer, et expliqué *par Robbe-Grillet* en ces termes : « Tout a été lu comme une série d'instantanés, et les gens ont probablement beaucoup de mal à percevoir la chaleur de l'instant. La chaleur ne serait que dans la continuité » <sup>47</sup>.

En poursuivant la métaphore de la chaleur, l'interviewer *développe l'idée* [qu'il va réfuter par la suite, par un appel à l'autorité de Sartre], selon laquelle dans une lecture traditionnelle, la chaleur est dans la continuité si bien que l'éparpillement des instants est ressenti comme froid. Robbe-Grillet *accepte* l'appel à l'autorité de Sartre, ainsi que l'usage qu'en fait l'interviewer [« RG – Voilà, etc. »]. Il s'approprie de la sorte le vocabulaire et les sources de ce dernier <sup>48</sup>. On voit alors le « rôle [...] de l'interviewer dans le processus de programmation langagière de l'interviewé [qui] nous conduit à supposer que l'interviewer est susceptible d'influencer l'interviewé, en amont de son discours, au niveau de ses opinions et attitudes à l'égard du thème qu'il est amené à développer » <sup>49</sup>. Cependant, l'assentiment à l'idée de Sartre n'est qu'une étape provisoire, dans la mesure où Robbe-Grillet la réfute aussitôt après, à la fin de ses propos ( « Ce sont ces instants – ce n'est pas par hasard que j'ai intitulé un recueil *Instantanés* – qui sont ma vie réelle, chaleureuse, émotive, angoissée [...] » <sup>50</sup>).

On voit dès lors comment un nouveau paradigme de lecture est proposé aux lecteurs à travers une théorie de l'instant co-construite par les interlocuteurs et qui peut être récapitulée de la façon suivante : le vécu est dans l'instant, donc parler de l'instant, c'est parler de la vie ; or parler de la vie ne peut manquer de chaleur. Comme Robbe-Grillet écrit des instants de la vie, son écriture ne saurait être froide. Et si les lecteurs pensent qu'il s'agit d'une écriture dénuée de chaleur, c'est qu'il y a sans doute un malentendu provenant de leurs habitudes de lecture, qui les ont accoutumés à une suite chronologico-causale là où Robbe-Grillet propose un type différent de déchiffrement.

---

47. *Ibid.*

48. Alain Blanchet, *Dire et faire dire : L'entretien*, Paris : A. Colin, 1997 (orig. 1991), p. 61.

49. *Ibid.*, p. 112.

50. *Ibid.*, pp. 92-93.

Dans la mesure où le niveau de théorisation de l'entretien dépend aussi de l'expertise de l'interviewer <sup>51</sup>, nous nous rendons compte que les entretiens destinés aux revues et menés par des spécialistes en lettres ou en Nouveau Roman, sont plus susceptibles que les autres de produire avec l'interviewé une conceptualisation, voire une théorisation de haut niveau. Telles sont par exemples les interviews avec Vicki Mistacco (évoquée plus haut), spécialiste du Nouveau Roman et de Robbe-Grillet <sup>52</sup>, de Tom Bishop et Robbe-Grillet <sup>53</sup>, ou de Carmen Licari et Sarraute <sup>54</sup>, et de Simone Benmussa avec Sarraute <sup>55</sup>.

Dans l'interview effectuée à l'intention d'une revue, Mistacco et Robbe-Grillet produisent ensemble une théorie de la réception, plus complète et d'un niveau supérieur à la conception de la lecture présentée dans l'exemple précédent, destiné à un hebdomadaire. Aussi l'ampleur de cette théorie est-elle déterminée par l'objectif de l'entretien, qui place la question du lecteur au centre de ses enjeux : en effet, cette interview a pour objet de présenter et de préciser l'attitude de Robbe-Grillet à l'égard du lecteur. Celle-ci, comme nous allons le constater, est marquée par la théorie de l'écriture de Roland Barthes. Dans un échange fréquent de rôles, où l'interviewé devient celui qui pose les questions et l'interviewer celui qui propose des thèmes, le dialogue commence par une introduction de l'interviewé qui propose de *distinquer* entre la notions de *communication* et de *lisibilité* (1) :

1) Q – In discussing the relationship between novel and reader, you have often come out against communication. But, more recently, you have been talking about *readability*, about what, in a given text, makes reading possible. What distinction do you make between these two terms : *communication* and *readability* ?

2) RG – [...] *what might be expressed by « readable » is this* : I have often thought that there was something which carried the reader from page to page in a text, which prevented the reader from falling asleep over the book, and that perhaps, to a certain extent, it was something that was found in modern literature as well as in traditional literature and even in bad literature : that what carried the reader along was *an unresolved tension*. That is to say, there were tensions among the elements which kept the reader in suspense, and because of that he continued,

51. L'interviewer, est-il spécialiste du domaine ou spécialiste de l'entretien, ou bien interviewer *ad-hoc* pour son journal ? (Blanchet, *op. cit.*, p. 150).

52. Mistacco, *op. cit.*, pp. 35-43.

53. Tom Bishop, « A conversation with Robbe-Grillet », dans Kritzman, L.D. (dir.), *Fragments, Incompletion and Discontinuity*, *New York Literary Forum*, New York, n° 8-9, 1981, ch. 22, pp. 291-298.

54. Carmen Licari, « Qu'est-ce qu'il y a, qu'est ce qui s'est passé ? Mais rien, entretiens avec Nathalie Sarraute », *Francofonie*, n° 9, Autunno, anno V, 1985, pp. 3-16.

55. Benmussa, *Nathalie Sarraute, qui êtes-vous ?*, 1987 et *Entretien avec Nathalie Sarraute*, 1999, *op. cit.*

he progressed in the book and took it up again when he had interrupted his reading [...] I had thought that, *in the New Novel and in the modern novel in general, this tension* - one of the tensions, for there are others - *was due to these oppositions, these irreconcilable polarities among novelistic elements (éléments romanesques) and a form of writing (écriture) which was not meant for the novelistic.* What do you think ? does that seem to be your experience as well or is what you are looking for something else again ?

3) Q – No, that corresponds to my experience. [...] As a matter of fact, I wanted to ask you about the kind of momentum which may be found in your novels [...] *I think one can let oneself be swept along by the characters, by the plot, within each of the segments which together constitute the text.*

4) RG – And from segment to segment ?

5) Q – Sometimes.

6) RG – Only sometimes ?

7) Q – For the scene at the theater and its reprise, for the reprise of the beginning mythology, yes. *But especially within each segment it is possible to let oneself be carried by a movement which is that of traditional reading, despite all the signs drawing out attention to the generators.* How do you explain this effect produced by the text and what purpose does it have ?

8) RG – *That's not exactly what I was saying. Because, on the contrary, what I saw there as tension was a certain bipolarity between traditional novelistic elements and a form of writing which combatted them. Hence, the movement of reading would not be – even within each segment – the movement of traditional reading, since there would be a dimension introduced by writing which would be precisely a distance with respect to the novelistic aspect.* But the novelistic itself is, in fact, present ; there is simply a kind of break between the novelistic itself and the narration which operates on it.

[...]

9) Q – [...] you set up to subvert conventional reading.

10) RG – yes, agreed. <sup>56</sup>

Robbe-Grillet répond au défi et *définit* la lisibilité (2). Or dans sa définition il *distingue* entre la lisibilité traditionnelle et la lisibilité moderne, qui toutes deux reposent sur une sorte de tension, quoique de nature différente : la première dépendant de l'attente du lecteur, la deuxième de l'incompatibilité entre les éléments romanesques et la forme choisie pour les raconter. Suite à quoi il demande à *l'interviewer en tant que lecteur confirmation de cette expérience*. Or Mistacco en tant que lectrice des romans de Robbe-Grillet adopte une lecture traditionnelle, y trouvant le même type de tension que dans les romans classiques, et suggère que Robbe-Grillet n'a pas su déjouer la lecture conventionnelle (3, 7). C'est à ce moment que Robbe-Grillet intervient (8) pour ré-expliquer ses positions et s'oppose à l'idée qu'on puisse

---

56. Mistacco, *op. cit.*, pp. 35-36 ; *je souligne*.

faire une lecture traditionnelle de son ouvrage. Il propose de remplacer ce point de vue par une distinction entre « roman » (recherche d'éléments générateurs, pas nécessairement linéaires et activés par le narrateur), et narration traditionnelle, qui elle, au contraire, est linéaire.

L'idée de la participation du lecteur au processus de création du texte renvoie à la théorie de la réception de Barthes, qui conçoit la lecture de tout texte comme un événement récurrent de ré-écriture par le lecteur<sup>57</sup>. À l'aide de l'interviewer, qui utilise le premier ce terme barthésien, Robbe-Grillet propose une distinction riche et intéressante entre l'écriture traditionnelle et l'écriture moderne – et par delà, entre la lecture classique et la lecture moderne (selon Barthes les deux processus sont intimement liés). La différence réside essentiellement dans les *éléments textuels qui produisent l'attente du lecteur* et par la tension qu'ils introduisent dans la narration et la lecture.

Un autre exemple de développement théorique dépendant de l'interviewer et du type de publication est l'entretien qui a lieu avec Thomas Bishop, spécialiste du Nouveau Roman et ami de Robbe-Grillet. L'entretien de 1981 est reproduit dans le cadre d'un recueil thématique qui examine des théories, des traditions, et des rhétoriques du fragment par des enquêtes auprès d'artistes, écrivains et intellectuels. L'interview avec Robbe-Grillet figure dans la dernière partie, suite à une interview avec un autre artiste d'avant-garde, Jasper Johns, qui à l'instar de Robbe-Grillet pratique une philosophie du fragment dans son art :

1) Q – Have you ever been interested in the fragment from a theoretical point of view ?

2) RG – Of course. I distinguish two concepts that are diametrically opposed – *fragmented writing* [fragments de l'écriture] and *writing a fragment* [l'écriture du fragment]. Fragmented writing is very fashionable nowadays.. [...]

[...]

3) RG [...] What I call on the other hand «fragmented writing» is something that belongs to *modernity* and is exactly the opposite. You can see it in the contrast between novels like Sartre's *La Nausée* and Camus *L'Étranger* and the novels of Balzac. When Balzac describes objects, they are fragments in the sense that we have been discussing, that is to say, in the sense of the past [l'écriture du fragment – GY]. These objects are limited, like a discourse that is limited, but they are an image of the world. When an object is presented by Balzac, it is linked by its meaning to the totality of the world. His objects are signs of character, of temperament, of social status and so on. They define themselves as symbols of the world. Yes, they are no long pieces, but synecdoches, and the whole world lies behind them !

57. Ronald Bogue, « Roland Barthes, Alain Robbe-Grillet, and the Paradise of Writerly Text », *Criticism* vol. XXII, n° 2 Spring 1980, pp. 156-171.

the screws in the coffin in *L'Étranger* or the hand in *La Nausée* (when the character speaks of his own hand) are completely different, precisely because here the fragment is marked by a break (*coupure*). It is no longer the synecdoche of any global world, but rather a mark of fragmentation, that is, a sequence of ruptures that prevents the world from becoming a significant whole. In short, the first fragment is transcendent and the second one is not ; it is, in fact, antitranscendent. If you prefer, the objects in *La nausée* are contingent, while Balzac's objects are transcendent.

4) Q – Then we find ourselves with a signifying structure of the fragmentary.

5) RG – *No, no. Here we have what I call not the « fragment of writing », but « fragmented writing ». This is the aspect that interests me, and it is this one that is modern.* One can identify the same distinction in painting. When a medieval artist paints a portrait, it is a fragment of the human body. But this portrait is a face ; it is the synecdoche of a body that is itself a representation of the world. This portrait then contains the wholeness of a world that is totalized. When Jasper Johns shows us a torso [...] it is on the contrary, broken. His « portraits » are fragments that cease to signify in terms of a totality and which, as a result, no longer have self-meaning as fragments.<sup>58</sup>

Suite à une question introduisant le propos (la question du fragment, qui va être traitée d'un point de vue théorique [1]), Robbe-Grillet distingue entre deux concepts relatifs au fragment qu'il développera plus tard (2) : il s'agit de « fragments de l'écriture » et d'« écriture du fragment », dont seul le premier l'intéresse, et qu'il oppose au deuxième qui représente l'ancienne manière d'écrire où chaque objet (fragment) reflétait le monde. Sa notion du fragment dans l'écriture consiste au contraire à *ne pas représenter le monde*, mais à produire une rupture avec lui ou avec l'un de ses fragments. À la tentative de son interviewer de suggérer que tout fragment est porteur de sens (4), Robbe-Grillet oppose la thèse selon laquelle il existe des fragments qui sont dénués de signification (5). En réagissant à la référence de Robbe-Grillet à Johns, Bishop introduit dans la suite de l'entretien une variation sur la théorie du fragment, notamment, *la théorie de l'incomplétude*, en opposant implicitement le monde classique qui préconisait la complétude, au monde moderne représenté ici par Robbe-Grillet qui manifeste une prédilection pour le fragment (6) :

6) Q – In *L'Absolu littéraire*, the authors [...] stress the quality of *incompleteness* that defines the fragment, and they thus exclude from the realm of the fragment precisely those genres of the 17<sup>th</sup> century, including the *pensée* and the *maxim*, that are not unfinished in any way, but are, on the contrary, very complete. But then Jasper John's *Torsos* could in fact be considered as incomplete.

---

58. Bishop, *op. cit.*, pp. 292-293 ; *je souligne*.

7) RG – *Personally, I think that I would class the incomplete object on the side of the maxim*, because incompleteness can be a ruse of meaning (un piège à sens). When in the 17th century a maxim is well rounded and neatly packaged, it clearly and openly shows that it is meaningful and has a total, unquestionable significance. When during the same period one comes across *incompleteness*, it suggests once again a totality because of its gaping openness, one leaves it as it is, as if indeed afraid to reduce it too drastically. Quite often something *incomplete* has an even greater all-encompassing effect on me than a well-formed maxim, a greater effect precisely because the piece has been left open so that the ineffable may be included.

8) Q – *I see incompleteness in a slightly different way – incompleteness in the sense of something that belongs to a whole, but refuses to be completed. [...]*

9) RG – Who can't complete it ? Give me an example

10) Q – Well, let's take an example from your own work [...] I tend to think that the definition of « fragment » that would be most valid in relation to your work is that which cannot be completed [...].<sup>59</sup>

Robbe-Grillet *annule* la distinction opérée par Bishop, en proposant de voir l'incomplet comme *un appel à la complétude* (7). Bishop suggère alors sa propre conception du fragment, différente de celle proposée par Robbe-Grillet (8), en donnant à titre d'exemple le travail de Robbe-Grillet (10) qui objecte à la définition de Bishop (9). Dans le cadre d'un entretien désigné à produire une théorie du fragment, Robbe-Grillet et Bishop passent donc à la création d'une *théorie de l'incomplétude*. Tandis que pour Robbe-Grillet, l'incomplet réside dans la chose qui aspire à être complétée, pour Bishop au contraire, c'est la chose qui ne peut pas être complétée.

Comme chez Robbe-Grillet, les entretiens de Sarraute avec ses interviewers experts aboutissent également à la production de théories. Par exemple, l'entretien de Sarraute avec Carmen Licari fait partie d'une série de conversations étalées sur une période de deux années (1980-1982)<sup>60</sup>, des entretiens qui, avec l'accord de l'interviewé, se sont transformés en texte. Le but poursuivi dans l'exemple ici cité ne consiste pas à faire des remarques simples sur l'œuvre de Sarraute, mais à revenir sur la recherche de Sarraute. Dans l'entretien, on se réfère à Sarraute comme à *l'inventeur d'une nouvelle linguistique*<sup>61</sup>, et il n'est donc pas surprenant qu'au cours de la conversation se déve-

59. *Ibid.*, p. 293 ; je souligne.

60. L'interviewé et l'interviewer ont une histoire commune d'interview : Sarraute a été interviewée par Licari pour la revue italienne « Quaderni di filologia romanza ».

61. « Si seul le dialogue avec son œuvre permet d'y accéder, celui qui nous est proposé ici nous pousse à nous demander si le chef de file du nouveau roman ne se double pas d'un créateur de la nouvelle linguistique » (Licari, *op. cit.*, p. 16).



loppe une conceptualisation relative à cet aspect qui oriente l'entretien, à savoir *une théorie du langage et de la communication* :

Q – Quel rapport y a-t-il entre les moments que vous choisissez comme point de départ et *l'action du langage* lui-même ?

NS – *Tout tourne presque toujours autour du langage, de la parole échangée.* Si quelqu'un me donne un coup, tout le monde comprend parfaitement qu'on a porté atteinte à ma personne et que c'est quelque chose de terrible [...] les insultes sont cataloguées, tel ou tel *mot suffit* pour obtenir le divorce [...] et voilà que tout d'un coup on découvre dans cette parole, parfaitement licite, presque des crimes, des petites tentatives d'assassinat. Ces paroles sont toujours préparées chez moi par la sous-conversation. Il y a une sorte de confusion : on dit souvent que je rends dangereux tout langage. Mais non, pas tout langage. Je montre qu'il y a dans le langage des zones qui peuvent devenir dangereuses.<sup>62</sup>

La «nouvelle linguistique» de Sarraute à laquelle se réfère l'interviewer, c'est en effet une théorie pragmatique de la communication ou de la force des mots, que Sarraute développe ici grâce à la question de l'interviewer. Comme celui-ci souligne le fait que *le langage est action*, Sarraute *développe et prolonge sa théorie de tropismes (des mouvements), en termes langagiers*. D'habitude, dans les entretiens et dans ses essais théoriques, elle parle de l'étape qui précède le verbal (le prédialogue), mais *ici, elle touche, grâce à la question, à l'étape verbale* en expliquant que le langage possède des zones dangereuses qui instiguent à l'action. On voit donc comment la situation de l'entretien (l'échange verbal avec son interlocuteur) lui permet d'exposer sa théorie sous un autre angle, celui de la *théorie des actes de parole*.

Mais loin de tout autre interaction, les conversations de Benmussa avec Sarraute regroupées en recueil (1987/1999), représentent chacune des cas où grâce à la présence d'un interviewer qui connaît son interviewée de longue date (Sarraute et Benmussa travaillent ensemble au théâtre), et grâce à la confiance que lui fait l'écrivain, une coopération exceptionnelle résulte de l'interaction, où Sarraute se sent suffisamment à l'aise pour laisser toute latitude à l'interviewer. Nous allons démontrer ce principe par une conversation de la série de Benmussa, intitulé « Les autres-Le moi-Le rien-Le tout »<sup>63</sup>.

Dans le cadre de cet entretien, comme d'ailleurs dans toutes les conversations avec Sarraute au sein du livre entretien, Benmussa arrive, par les questions qu'elle pose à Sarraute, à conceptualiser avec elle une notion qu'elle n'avait pas introduite auparavant. L'objectif de

62. *Ibid.*, p. 8.

63. Benmussa, *Entretien avec Nathalie Sarraute*, op. cit., pp. 71-87.



cette conversation telle qu'il ressort de sa lecture (conversation à bâtons rompus, format plus libre que l'entretien de revue ou de journal, pas de but particulier de promotion), c'est de comprendre la façon dont Sarraute conçoit son interaction avec le monde, et l'interaction entre les êtres humains en général. La discussion avec Benmussa permet en effet de développer une conceptualisation de l'interaction, fondée sur un concept clé, celui de « gens armés ». Attribué à Sarraute, il est introduit par Benmussa pour vérifier ce que Sarraute pense du thème qu'elle traite souvent dans ses livres, notamment, le rapport avec les autres, surtout quand ceux-ci sont inauthentiques, des êtres sociaux qui collent des étiquettes sur ceux avec qui ils interagissent, et en présence de qui on sent « faux ». Les « gens armés » sont donc une catégorie amenée par Benmussa dans la conversation afin de lancer un débat sur le sujet de ceux qu'on affronte, ceux avec qui on interagit. Examinons de plus près ce fragment d'interview, qu'il importe de citer longuement pour en percevoir le développement :

1) Q – Revenons sur les *gens que tu qualifies d'« armés »*. Prenons une expression courante : « Je suis désarmée devant telle personne ». Très souvent tu développes un chapitre à partir d'expressions courantes : « Ne me parlez pas de ça », etc. Les gens « armés » *est-ce que tu les affrontes ?*

2) NS – Je ne m'engage pas parce que je déteste la bagarre. Et je déteste aussi qu'on touche à des choses qui, pour moi, ont beaucoup d'importance et qu'on vienne en parler. Je me rappelle quant j'avais une douzaine d'années, j'avais lu *Guerre et Paix* et cela avait été pour moi un bouleversement. En classe, on parle de Tolstoï et le professeur de littérature dit : « Est-ce que quelqu'un, ici, a lu *Guerre et Paix* ? Personne ? Même pas vous, Nathalie, qui pouvez lire le russe ? » Je n'ai rien dit. Parce que l'idée que le professeur allait se permettre à parler de cette « splendeur », qu'il allait même dire du bien de cette « merveille », m'était insupportable. Il ne fallait pas qu'il y touche de près ou de loin dans un langage quelconque, qui effleure ça. Et qu'il demande, en plus, mon avis ! que je commence à parler de cette « merveille » avec des mots ordinaires ! C'était impossible. Alors j'ai dit : « Non ». J'avais une amie, d'origine russe elle aussi, qui était à côté de moi. Elle m'a donné un coup de coude parce que je lui avais dit : « Je l'ai lu, tu sais, ça dépasse tout ! » Je lui ai fait un petit signe qui voulait dire : je ne veux pas en parler.

3) Q – *Sans aller jusqu'à cette vénération pour un livre à treize ans, parlons des gens dont tu vois tout à fait les défauts, dont tu vois la conduite sociale critiquable souvent, que tu estimes être « loin », « armés », ceux que nous appelons « les autres », et qui vous mettent dans des positions où on se sent parfois, on ne sait pourquoi, inférieur ou différent.* [reviens aux propos, donne sa définition des gens armés : détourne le débat du propos personnel au général]

4) NS – Différent plutôt qu'inférieur.

5) Q – Différent, ce serait déjà une pointe d'orgueil. Pas inférieur si tu veux, mais en état d'infériorité car ils vous conduisent à une certaine lâcheté, un retrait.

On ne se sent pas authentique, donc on se sent vaguement coupable. On s'entend dire des choses qui ne vous ressemblent pas.

6) NS – Ce n'est pas une question d'infériorité.

7) Q – Par exemple, on s'entend rire avec eux quand il font une plaisanterie détestable. On ne peut pas s'en défendre. C'est de cette lâcheté dont je parle. Eux sont toujours armés, au contraire, il ne se laissent jamais prendre à ce genre de situation. Ils la dominent.

8) NS – C'est un des sujets qui me passionnent et qui sera un de ceux de mon prochain livre : quelqu'un qui joue un personnage et qui l'impose. Mais moi, j'ai l'impression, que là où je suis, il y a comme une place vide. Je ne peux jamais imaginer que, quand je quitte des gens, il parlent de moi. Que je sois un sujet de conversation m'est impensable. Cela me donne beaucoup de liberté. Quand je fais une conférence devant des étudiants, je suis toujours très libre parce que je n'existe pas. Des mots sortent de moi, vont vers eux, ils seront accueillis puisque ce sont des mots porteurs de quelque chose, qui me semble sincère et juste. Mais comment ces étudiants me voient ? Cela ne m'effleure pas. Quand on est jeune, il est extrêmement agréable de se voir comme une femme attirante ou tout ce que l'on voudra, je n'ai jamais eu ce sentiment. Mais après, plus âgée, je me sens dédommagée parce que je ne me vois pas non plus. Je vois une place vide, je n'imagine pas une vieille femme, rien du tout, rien, ni un homme, ni un chien... rien. C'est un avantage. [passage à un autre propos]

9) Q – [coopération] Tu m'as souvent dit que tu te sentais neutre, ni homme, ni femme.

10) NS – Rien, ni vieux, ni jeune. Cela vous donne une grande liberté.

11) Q – « Vieux » ou « jeune » s'adressent déjà à quelqu'un et non à rien. Quelquefois il t'arrive de te sentir mal, c'est donc qu'il y a quelqu'un et non une place vide.

12) NS – Je me sens mal quand, tout d'un coup, on me montre une admiration ou on me fait une critique qui s'adressent à un personnage que j'ignore, quand on manifeste une affection ou une hostilité qui s'adressent à ce vide que je suis. J'ai envie de me retourner pour voir à qui ils s'adressent. Il me voient d'une certaine manière qui ne me correspond pas et je ne sais pas ce qui me correspond. Je ne sais pas comment ils me voient. Je ne le connais pas, ce personnage, quand ils en voient un. *Quand je suis avec quelqu'un comme toi, en ce moment, ce n'est pas la même chose, tu ne t'adresses jamais au personnage social...* C'est comme avec mes amis ou comme avec mes enfants. Les rapports sont tout à fait différents. J'ai l'impression qu'ils ne s'adressent pas à un personnage, au personnage de la mère, il s'adressent à quelque chose, comme moi avec eux, d'incommensurable.

13) Q – *C'est précisément cela : il y a ceux qui s'enferment dans leurs personnalités sociales, leur forteresse armée, et de même ne voient les autres que sous cet aspect et ceux, comme toi, qui sont dans l'incommensurable, sans frontières.* [utilise les propos de Sarraute pour revenir à ses propres enjeux – interaction avec les gens à travers le concept de gens armés – métaphore militaire] C'est une certaine idée de la liberté que tu as. Et pourtant, avec ceux qui sont fortement inscrits socialement, on ressent un certain malaise, parce qu'on ressent une certaine lâcheté.

14) NS – [coopération – BM réussit à la ramener sur son terrain] On ne sait pas comment il faut se comporter, à la rigueur. On ne connaît pas le code de conduite qu'il faut avoir avec eux.

15) Q – Ce qu'il y a de plus fort, c'est qu'il leur arrive de parler sincèrement et on s'entend répondre faux.

16) NS – Mais on sait aussi que si on réagissait violemment en disant : « c'est ça qui est vrai dans nos rapports », on se ferait engueuler, ça finirait mal, donc *on bat en retraite*, ça n'en vaut pas la peine, on passe.

17) Q – Voilà, on bat en retraite. Je te dis, *on capitule*, mais ça ne passe pas aussi facilement.

18) NS – Ils se sont construit un personnage qu'ils ont imposé... C'est un sujet qui me préoccupe beaucoup. *Ils ont construit un personnage armé jusqu'aux dents*. Ils imposent la réussite sociale et ça réussit admirablement bien parce que les gens n'ont qu'une idée, c'est qu'on leur impose un dieu, un personnage, une religion, qu'on représente quelque chose qui répond à leur besoin d'adoration ou de respect ou d'humilité. Ils ont envie de ça. Si on ne le leur donne pas, il sont déçus, parce qu'ils ne savent pas où ils mettent les pieds.

19) Q – *Et ceux qui sont armés peuvent même se permettre la franchise*, ce qui est un comble.

20) NS – Parce qu'ils croient qu'il n'y aura jamais de réaction. Et, en effet, il n'y a jamais de réaction.

21) Q – S'ils pensent qu'il n'y aura jamais de réaction, *s'ils sont forts, c'est peut-être qu'ils croient en quelque chose. Ils ont l'intime conviction de détenir une certaine vérité. Et quand on est en face de quelqu'un qui montre qu'il détient une vérité on se sent « désarmé »*. Et pourtant, tu m'as dit l'autre jour que ceux qui sont désarmés aussi peuvent croire.

22) NS – Et comment !

23) Q – Mais il doutent.

24) NS – Justement, *je crois que ceux qui sont armés, se sont construit un personnage qui est comme enveloppé dans les bandelettes de la vérité, de la morale qu'ils ont choisies*. Nous on voit, de loin, une vérité, mettons, les chambres à gaz, une vérité qui est là et qui existe par elle-même. Eux se valorisent constamment avec toutes les vérités qu'ils agglomèrent. Ils sont à un moment donné pour telle cause, qui les valorise.. ce sont les gens « bien », ils sont du bon côté, tous ceux qui sont contre cette cause-là sont des salauds ou des imbéciles. Il y a immédiatement une valorisation sociale à partir d'une croyance. *Alors que nous, les désarmés, quelle croyance ? [...]*

25) Q – Ce sont aussi des croyances d'un moment qui les valorisent socialement, pas seulement la religion.

26) NS – Même un livre, c'est comme un fard qu'ils se mettent, aimer un livre les valorise à ce moment-là. Ce n'est pas le fait qu'ils aiment un livre, on peut aimer un livre et quelquefois, peut-être, en se disant : « J'ai tort ou je ne sais pas ». Eux n'acceptent que si, tout de suite, cela devient une valorisation. Ils s'entourent de bandelettes. Ils deviennent une image momifiée de la morale et de la vérité.

27) Q – Pour toi, donc ce n'est pas seulement le fait de croire, ce qui est déjà une condition de base, mais c'est de rechercher cette valorisation sociale.

28) NS – Immédiate.

29) Q – C'est-à-dire pour en retirer les bienfaits de ce monde, si je te comprends bien avec bénéfice immédiat, une plus-value. Ils peuvent changer de croyances.

30) NS – Peu importe. Il peuvent changer ou ne pas changer, c'est inutile de discuter avec eux. Même l'amour les valorise. Que le fait d'être aimé les valorise, on peut encore le comprendre, mais l'amour qu'ils éprouvent les valorise également, le fait d'être capable d'éprouver un grand amour.

31) Q – Revenons à *ce que nous disions tout à l'heure* : on bat en retraite ? S'il est difficile d'avoir des réactions devant eux *c'est...*

32) NS – *C'est parce que* je n'ai pas de personnage. Quand tu n'en as pas, que tu n'as rien, comme tu ne peux pas te vêtir, on te passe alors un costume. Il se trouve, par exemple, que c'est le costume d'une marquise de Molière. Tu n'as rien. Tu es une sorte d'ombre. Et, tout à coup, tout le monde est vêtu. « Et vous ? Vous n'avez rien ? Eh bien, mettez-vous comme ça ! » C'est cela que l'on exige de vous : que vous soyez la grand-mère, la mère, l'écrivain... je ne sais quoi...

33) Q – Mais cela veut dire qu'ils te voient, qu'ils te reconnaissent. Ils te veulent de leur bord. La plupart du temps ils vous refilent leurs vieux vêtements – continuons tes métaphores – « Vous êtes comme nous, vous travaillez comme nous, vous écrivez comme nous... rien de surprenant ».

34) NS – Ils me reconnaissent mais sous une forme limitée, *une* des formes. Eux voient, c'est vrai, partout des formes convenues. Et je découvre alors qu'ils doivent me voir sous cette forme-là.

35) Q – Pourrait-on envisager de choisir son propre costume et d'arriver avec ?

36) NS – Mais c'est d'une telle immensité, c'est tellement complexe, tellement fluctuant, tellement incertain que cela m'est impossible de revêtir un costume [...].<sup>64</sup>

Du point de vue de la dynamique de la conversation, c'est l'interviewer, nous l'avons dit, qui introduit la métaphore de « gens armés » qu'elle attribue à Sarraute (1), et qu'elle tente de définir à l'aide de l'interviewée (2 - 7). Sarraute, qui s'égare vers *l'exemplum* personnel (2), est ramenée sur la bonne voie par Benmussa qui l'interroge de façon explicite (« Sans aller jusqu'à cette vénération pour un livre à treize ans ») et en même temps réintroduit le thème des « gens armés » et en propose une définition (3), notamment ceux qui nous font sentir d'une certaine manière : inférieurs ou différents. Sarraute apporte une précision dans sa réponse, préférant le critère de la « différence » à celui de « l'infériorité » (4). Benmussa discute sur ce point, en essayant de maintenir malgré tout son critère d'infériorité (5), mais cette démarche se heurte à l'objection de Sarraute (6). Benmussa essaye de son côté de suivre une autre piste et de parler, non de l'infériorité de l'interlocuteur, mais de la supériorité et de la lâcheté de celui

64. Benmussa, Nathalie Sarraute, *qui êtes-vous ?*, op. cit. pp. 74-80 ; je souligne.

qui est en face de lui (7). Les tours de parole 4-7 sont donc consacrés à une négociation de la définition des « gens armés » et du type de rapport qui s'établit avec eux. Dans la réponse (8), Sarraute accepte apparemment la piste proposée par Benmussa (« C'est un des sujets qui me passionnent et qui sera un de ceux de mon prochain livre : quelqu'un qui joue un personnage et qui l'impose »), mais presque aussitôt *elle passe à un autre propos*, et revient à parler d'elle-même et de ses impressions au cours d'une interaction. Benmussa *coopère* avec cette démarche (9) et la discussion se poursuit sur le thème proposé par Sarraute, qui est sa sensation d'être rien, une place vide (8-12).

Dans le tour de parole (13), Benmussa se rallie à l'idée de Sarraute, et *se sert de la distinction qu'elle opère* implicitement dans la remarque précédente (12) entre la personne en elle-même et le personnage social qu'on lui attribue lorsque elle entre en interaction, afin de poursuivre son idée en utilisant la métaphore des « gens armés ». Cette démarche de Benmussa s'avère réussie, car Sarraute *coopère* en cédant à son interlocutrice, et une discussion se poursuit sur le type de communication qu'on peut avoir avec ces gens (14-18), à travers une constellation de métaphores militaires (17-19) : la communication avec les « gens armés » se fait en *battant* en retraite, on *capitule* devant les images qu'ils revêtent et qu'ils imposent aux autres.

À ce stade, Benmussa *introduit un nouvel élément* – la croyance – qu'elle dit avoir trouvé chez Sarraute – afin de mieux définir les « gens armés » : les gens armés sont ceux qui croient en quelque chose (21). Sarraute *exprime son accord* à poursuivre cette piste, et introduit la dimension de « valeur sociale » (24) : les gens armés croient toujours en quelque chose, et surtout aux choses externes qui leur confèrent une valeur sociale (24-30). Le rôle de Benmussa, en tant qu'interviewer consiste, dans ce passage, à apporter des précisions et des clarifications (25, 27, 29). Enfin, elle revient à la métaphore militaire proposée par Sarraute (battre en retraite) pour décrire l'interaction avec les « gens armés » (31) et Sarraute intervient en réintroduisant l'idée émise tout à l'heure selon laquelle elle manque de personnage. La boucle est alors fermée : les gens ne supportant pas qu'il y ait quelqu'un sans masque social, ils lui imposent donc tout de suite un « costume » (32). Cette idée est reprise à son tour par Benmussa, qui proclame que les gens ont besoin de connaître les autres et de les mettre dans leur camp (33) ; enfin, Sarraute, se rattachant à l'idée d'une part de son manque de personnage, et d'autre part, de la complexité et de la richesse de son être, insiste sur le fait qu'on ne peut pas la connaître sous toutes ses formes (34).

Du point de vue de l'interaction et de la dynamique de l'entretien il s'agit, presque dès le début, de *partenaires de statut égal* qui contribuent chacun, comme nous l'avons constaté plus haut, à l'introduction des concepts et des idées à discuter. Cela se manifeste jusque dans le graphisme du texte : les interlocuteurs sont tellement en concordance, que l'un complète la parole de l'autre (31-32) (Q – *Revenons à ce que nous disions tout à l'heure : on bat en retraite ? S'il est difficile d'avoir des réactions devant eux c'est.../* NS – *C'est parce que je n'ai pas de personnage [...]*). Les énonciations de Sarraute et de Benmussa se fondent alors en une seule voix. La fonction d'interviewer que remplit Benmussa resurgit cependant de temps en temps, lorsqu'elle veut revenir aux propos de la conversation telle qu'elle la conçoit (cf. les tours de parole 1, 3, 31, par exemple) et lorsqu'elle essaye de clarifier un propos émis par Sarraute, au profit sans doute des lecteurs (cf. par exemple les répliques 27 et 29).

De l'interaction entre Sarraute et Benmussa dans la conversation se dégagent deux théories intimement liées : une théorie de la communication interpersonnelle et une théorie du sujet (l'interaction entre les gens dépend aussi de la façon dont chacun se perçoit). Le lien étroit qui se noue entre ces deux théories se manifeste dans la dynamique même de la conversation : elles ne sont pas présentées d'une façon ordonnée, l'une après l'autre, mais s'entrelacent en *se développant au cours de l'entretien, dans l'échange entre les interlocuteurs*. Afin de suivre la façon dont elles se déploient, il a fallu, dans l'analyse, se rattacher à une constante. C'est le recours au domaine de la métaphore guerrière (les gens armés) et aux différentes expressions qu'utilisent les interlocuteurs, qui nous a permis de suivre le développement d'une théorie, celle de la communication avec l'autre.

Mais au-delà du cas particulier et des théories qui surgissent lors de l'entretien que nous avons analysé, les conversations de Benmussa avec Sarraute *constituent une mise en abîme de la théorie de communication de Sarraute*. Pour elle, les choses se passent dans la conversation, et le sens se produit *entre* les interlocuteurs. Par ailleurs, Sarraute explique dans un autre entretien<sup>65</sup> comment elle neutralise l'inégalité entre les participants d'un dialogue afin de permettre aux choses de se passer. De même, dans ses dialogues de théâtre<sup>66</sup>, elle

65. « Il faut que ce soit deux êtres en état de parfaite égalité et entre qui d'un coup, apparaît ce "mon petit". Je crée, d'abord, les conditions dans lesquelles l'opération va se produire » (Benmussa 1999 : 130).

66. Benmussa 1999, p. 27.

neutralise le statut social des interlocuteurs en posant deux êtres humains dotés du même statut. Cette neutralisation permet au lecteur de se rendre compte de ce qui se passe entre les participants. À l'instar de ses dialogues théâtraux, son interview se caractérise souvent par une égalité de statut avec son interviewer, comme c'est le cas avec Benmussa. Il en résulte une *co-production* des idées. En d'autres termes, ce qui se produit dans l'interview du point de vue pragmatique (l'équivalence des partenaires en situation de dialogue), correspond bien à la philosophie de la communication de Sarraute.

## CONCLUSION

On a vu comment l'entretien, discours dialogal auquel participent activement deux interlocuteurs, et dont le but premier consiste à réintroduire « la personne derrière l'œuvre », peut devenir le cas échéant un cadre théorique *ad hoc* où s'élaborent des concepts nouveaux qui n'ont été formulés nulle part ailleurs par l'interviewé.

On a pu par ailleurs constater la prégnance des contraintes du schéma communicationnel dans le modelage de l'interview : l'oralité du dispositif, le degré d'expertise de l'interviewer et le support dans lequel l'entretien est publié jouent un rôle considérable dans la constitution de l'entretien. C'est le va-et-vient incessant entre les deux interlocuteurs qui donne à l'information produite son aspect fuyant et quelque peu difficile à saisir. D'autre part, le degré de spécialisation de l'interviewer et les enjeux de l'interview déterminent le niveau auquel il se place : il peut s'en tenir à un niveau purement descriptif, schématique, voire promotionnel, mais il peut aussi « pousser l'écrivain plus loin » en le menant au-delà de ce qu'il a pu formuler jusque-là et en produisant des concepts comparables à ceux qui émergent dans l'essai, dispositif délibératif signé par seul l'écrivain.

La personne en chair et en os de l'écrivain qui participe à l'interview pour des raisons diverses allant de la promotion d'un ouvrage qui vient de paraître (c'est le cas de l'interview de presse) à la recherche d'une philosophie d'écriture ou de vie (c'est souvent le cas des recueils d'entretiens) peut devenir, si l'occasion s'en présente, le représentant non pas uniquement de ses propres idées, mais aussi du groupe littéraire auquel il appartient et de la communauté des écrivains tout court. C'est à ce titre que Nathalie Sarraute et Alain Robbe-Grillet sont interrogés en tant que porte-parole du Nouveau Roman. Leurs entretiens deviennent par conséquent un cadre qui supplée un complément d'informations et de précisions sur le mouvement. En effet, l'entretien est un *métadiscours*, capable à ce titre de réinvestir et de ré-encadrer les discours antérieurs des écrivains. À ce titre, il peut refléter la situation de l'écrivain dans le champ littéraire ou encore le positionnement du mouvement dans lequel il œuvre, comme on l'a signalé par l'exemple de Brochier<sup>1</sup>. Ce dernier point, encore peu exploré dans cette partie, mérite d'être creusé. Je le ferai dans la troisième partie de ce livre, qui traite des débats, dans lesquels derrière la présence des intervenants *in persona* se dessinent des jeux de force, se font jour des luttes de pouvoir, qui reflètent un état du champ littéraire en devenir.

---

1. Brochier, *op. cit.*



### TROISIÈME CHAPITRE

## Le débat littéraire.

# Pour une microsociologie du champ littéraire

*J'appelle ici colloque, ou débat, toute situation où un auteur est amené à 'dialoguer', non plus avec un interlocuteur, mais avec un auditoire de quelques dizaines de personnes, avec ou sans enregistrement et projet de publication. Cette situation se présente en particulier à la suite d'une conférence, ou lorsqu'un écrivain est invité à débattre de son œuvre devant un groupe d'étudiants et de professeurs, ou lors d'un colloque expressément organisé autour d'un auteur et à son sujet. Le premier type, souvent formel et hâtif, ne laisse guère de traces, mais le second davantage [...] Et le troisième a laissé une fameuse trace dans la série de volumes tirés de décades de Cerisy, autour des héros du Nouveau Roman (1971), de Michel Butor (1973) [...].<sup>1</sup>*

---

1. Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, pp. 335-336.



## Introduction

---

### NOUVEAU ROMAN ET DÉBAT LITTÉRAIRE

On ne peut pas parler du « Nouveau Roman » sans évoquer les débats littéraires auxquels ses représentants ont participé dans la presse, mais aussi dans divers colloques qui ont donné lieu à publication. Il est intéressant à ce propos de noter que ce « mouvement » est constitué de membres qui n'ont jamais recherché de lieux de rencontre – comme le faisaient par exemple Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir et leur entourage, qui se réunissaient dans des cafés. Ils semblent s'être tenus en dehors d'un mode de sociabilité qui a marqué la vie littéraire en France depuis les salons de l'Ancien régime et les cénacles du 19<sup>e</sup> siècle jusqu'aux rencontres de l'époque contemporaine dans divers lieux publics. Même la fameuse photo qui regroupe les membres du Nouveau Roman devant la maison des éditions de Minuit est le résultat de l'initiative prise par un photographe italien désireux de rassembler les écrivains qui à ses yeux représentaient la modernité<sup>1</sup>. On peut dire que l'absence de lieux de rencontre privilégiés est compensée, dans le cas du Nouveau Roman, par une abondance de tables rondes et de débats organisés par les journaux pendant les années 50 et 60, et par deux recueils principaux qui regroupent les actes du colloque de Cerisy (années 70) et de New York (années 80). En d'autres termes, les débats remplacent ici, selon leurs modalités propres, ce que représentaient les cafés pour les Surréalistes ou les Existentialistes : un lieu de rencontre entre collègues, mais aussi avec d'autres écrivains qui appartiennent à des courants littéraires différents. En même temps, il est l'espace où se déroule une confrontation en face-à-face entre romanciers de différentes appartenances, ainsi

---

1. Roger-Michel Allemand, *Le Nouveau Roman*, Paris, Ellipses, 1996 ; p. 22.

qu'entre écrivains et critiques. D'où l'intérêt tout particulier du débat littéraire pour le Nouveau Roman : c'est dans son espace que le mouvement s'élabore, cherche sa légitimation et trouve sa consécration.

### *De l'importance du débat littéraire*

J'appelle « débat littéraire » toute table ronde publiée dans la presse écrite et tout colloque paru sous forme d'« actes », qui réunissent des écrivains appartenant à un même mouvement ou à différentes écoles, et des critiques littéraires. À l'instar de l'entretien, le débat littéraire participe de ce que Genette nomme « l'épitéxte »<sup>2</sup>. C'est, rappelons-le, l'une des dimensions du paratexte, ou ensemble des dispositifs qui entourent un texte publié – et plus précisément, celle qui se situe à l'extérieur du livre.

Malgré la similitude de la fonction paratextuelle que remplissent entretiens et débats, leur différence principale, comme l'indique bien Genette, tient à ce que dans le cas du débat, on a affaire à une *pluralité d'interlocuteurs* et non à la seule voix de l'interviewé. C'est pourquoi l'attention portée dans le cadre de l'entretien à l'auteur et à sa vie cède la place à l'œuvre de l'écrivain et au groupe auquel il appartient, ce que Genette appelle un effet de « “manque d'intimité”, ou du moins de proximité, qui empêche les questions trop personnelles et la dérive biographique, et maintient le débat sur le terrain de l'œuvre »<sup>3</sup>.

Un autre effet serait, toujours selon Genette, l'absence de « dialogue suivi » : « les échanges se suivent généralement sans pouvoir s'approfondir, on saute sans transition [...] d'un sujet à l'autre »<sup>4</sup>. Ce phénomène, qui relève de la nature *conversationnelle* du débat, pourrait être considéré comme un trait *dévalorisant*, car le fait de sauter du coq-à-l'âne empêche *a priori* un développement suivi du type qu'autorise l'essai. Par ailleurs, le format communicationnel du débat entraîne des conséquences négatives supplémentaires. Ainsi Roland Barthes, en parlant du Nouveau Roman, voit dans les tables rondes un format de communication préjudiciable aux intentions sérieuses – romanesques, critiques et éthiques – d'un mouvement littéraire<sup>5</sup>. Selon lui, la table ronde constituerait un faux dialogue dans la mesure

2. Genette, *op. cit.*, p. 11.

3. *Ibid.*, p. 336.

4. *Ibid.*

5. Roland Barthes, « Tables Rondes », *Les Lettres nouvelles*, n° 4, 25 mars 1959, pp. 51-52.

où les participants, tout en simulant un accord, conservent en fait leur opinion sans qu'il y ait véritable échange, ni « découverte d'une vérité ». En outre, la table ronde n'éclaircirait en rien l'œuvre romanesque car la parole orale ne peut en aucun cas transmettre ce qui s'élabore dans l'écriture. L'écrivain, s'il le désire, peut s'exprimer dans d'autres canaux écrits (par exemple, dans l'essai, dans le journal) ; mais les tables rondes ne lui servent à rien. Plus encore, le débat publié est toujours transcrit, ce qui lui ôte toute particularité car il perd la voix et le souffle de l'écrivain.

Ces traits apparemment *dévalorisants* du débat peuvent cependant se transformer en atouts lorsqu'on les examine de près. Tout d'abord, le fait qu'il s'agit initialement d'un corpus oral pourrait s'avérer avantageux, comme dans le cas de l'entretien, et en particulier pour les écrivains d'avant-garde qui, rappelons-le, montrent une prédilection pour la « parole vive ». Même si la parole du débat est après-coup transcrite, cela n'empêche pas une dynamique de s'établir entre les différentes voix qui participent à la discussion. C'est ce mode de l'oralité et de l'impromptu qui privilégie un échange d'idées dans la dialectique de l'interaction *in vivo*.

De plus, ce qui semble *a priori* entraver la communication, à savoir le fait que le débat est ancré dans la polémique ou dans la confrontation, peut au contraire conduire à un échange productif d'idées. Dans ce sens, *débattre* ne saurait pas uniquement « lutter », mais aussi examiner, traiter, discuter, négocier, c'est-à-dire examiner « une question » *contradictoirement* avec un ou plusieurs interlocuteurs <sup>6</sup>. En effet, la présence de plusieurs voix, ou le *plurilogue*, autorise la rencontre de plusieurs consciences qui, dans le libre échange d'arguments opposés, font progresser le savoir à la faveur des différentes perspectives qu'ils abordent <sup>7</sup>, allant ainsi au-delà des conceptions que chacun des interlocuteurs peut avancer quand il écrit ou se prononce sur un sujet donné en l'absence de toute confrontation avec autrui <sup>8</sup>.

6. Petit Robert, je souligne.

7. Richard McKeon, « Dialogue and Controversy in Philosophy », dans Maranhao, Tullio (dir.), 1990. *The Interpretation of Dialogue*, (Chicago : University of Chicago Press), p. 45.

8. La dialectique, rappelons-le, est un véritable dialogue, une quête de la vérité, une construction d'arguments et un processus de clarification. La dialectique divise et catégorise, c'est un dialogue à travers lequel les hommes arrivent à un accord par le biais d'un argument sur la nature et les divisions des choses. La méthode de la dialectique est le dialogue, dans la mesure où une interaction s'établit entre deux ou plusieurs interlocuteurs, où deux ou plusieurs positions sont mises en interaction et il est évident que chaque position reste incomplète et sans conclusion si elle n'est pas confrontée à d'autres vérités (McKeon, *Ibid.*, pp. 27-28). D'autres cher-

Par ailleurs, le fait de participer à un acte de communication impliquant plusieurs personnes et dont le propos n'est pas spécifiquement l'œuvre ou la vie d'un écrivain particulier laisse une latitude considérable aux intervenants. Au portrait de l'auteur se substituent les discussions entre les membres du groupe auquel il appartient. C'est d'ailleurs le seul dispositif énonciatif où s'effectue une confrontation *empirique, in situ*, de différentes voix non seulement à l'intérieur d'un même mouvement, mais aussi avec d'autres courants littéraires et avec la critique. C'est grâce à la pluralité des voix que se font jour des nuances intéressantes dans les opinions que professent les membres d'un même mouvement littéraire, et que se précisent les différences et les similitudes entre les nouveaux romanciers et d'autres écrivains contemporains. C'est également dans ce dispositif qu'on trouve une confrontation en face-à-face, et en temps réel, avec les critiques. Le débat serait alors ce *locus* privilégié où l'image figée qu'on se fait du champ littéraire se trouve ranimée, et où ses « acteurs » prennent vie. À la place des descriptions « externes » que produisent les critiques et les manuels littéraires, à la place des essais théoriques où la voix d'un seul écrivain domine, on trouve une véritable confrontation et un échange entre les participants d'un même champ. L'étude du débat devient alors révélatrice des relations qui se nouent dans le champ littéraire entre les écrivains, leurs critiques et leurs pairs, relations qui modèlent à leur tour ce qu'on appelle « les théories littéraires » de l'époque.

De la sorte, l'image qu'un mouvement littéraire se donne de lui-même à travers l'interaction de son dirigeant avec les divers participants du débat est plus riche que celle dont se dotent les livres de critique et les manuels littéraires. Ces derniers souhaitent en effet offrir une *explication* – sociologique, historique, ou psychologique – au phénomène, en le plaçant dans l'histoire de la littérature française, de la littérature mondiale ou dans l'évolution du roman. Qu'on pense, par exemple aux ouvrages de Pierre de Boisdeffre : *Une histoire vivante de la littérature d'aujourd'hui (1960-1961)* paru chez Perrin en 1962, *Métamorphose de la littérature*, chez Marabout en 1973 ; Pierre de Boisdeffre, et *Les Écrivains français d'aujourd'hui* dans la collection *Que sais-je ?* en 1973. Alors que l'image esquissée par les manuels est

---

cheurs, et notamment Swearingen (Jan Swearingen, « Dialogue and Dialectic : The Logic of Conversation and the Interpretation of Logic », in : Maranhao, Tullio (dir.), *The Interpretation of Dialogue*, (Chicago : University of Chicago Press, 1990, p. 51), partagent la perspective qui voit dans le dialogue un outil où le savoir évolue.

*diachronique*, celle des débats est dans la plupart des cas *synchronique*, car elle donne une idée de *l'état des choses à un moment donné de la vie littéraire* : c'est une *tranche de vie* et non pas une explication globale du phénomène.

Le débat littéraire devient alors un *micro-univers* où les rapports qui se mettent en place dans le champ littéraire se manifestent et se nouent *in situ*. Analyser un débat littéraire, c'est-à-dire décrire ses jeux de forces au gré d'une analyse détaillée des interactions verbales, revient alors à effectuer une étude *micro-sociologique* de la littérature dans le sillage de Latour et de Woolgar<sup>9</sup>. Vers la fin des années 1970, les deux sociologues ont observé, durant quelques années, les interactions entre scientifiques dans un laboratoire biologique. Leur but était de montrer comment et à partir de quoi les « faits scientifiques » se construisent et reconstruisent dans différents lieux de la vie scientifique : laboratoires, conférences et colloques, séminaires collectifs et conversations quotidiennes entre collègues. *Mutatis mutandis*, démarche peut être adoptée pour la vie littéraire définie désormais non pas exclusivement comme une activité créatrice solitaire, mais comme *toute interaction entre les participants du champ littéraire, y compris les débats*. Ce type d'interaction contribue au processus de formation et d'institutionnalisation du groupe dans le champ littéraire.

Cette théorie peut être conçue comme une extension de l'approche sociologique qui voit dans les débats des instances de légitimation et de consécration du champ littéraire dans le sens Bourdieusien des termes. Par le fait qu'il est publié dans la presse écrite et dans des actes de colloques, le débat se donne comme une instance de légitimation et de consécration<sup>10</sup>, non pas d'un écrivain particulier, mais d'un groupe ou d'un mouvement, voire d'une école littéraire. Sans doute Genette considère-t-il que « comme l'entretien, le colloque n'advient qu'à un auteur déjà assez consacré pour être saisi par la curiosité et la ferveur publiques »<sup>11</sup>. Il semble néanmoins qu'il n'en aille pas de même pour les mouvements littéraires qui, dans une partie des débats, et notamment ceux qui figurent dans la presse écrite, ne sont pas uniquement des groupes consacrés<sup>12</sup> : il s'agit souvent de mouvements qui sont

9. Bruno Latour, Steve Woolgar, *La vie de laboratoire*, Paris, La découverte, 1988.

10. Pierre Bourdieu, « Le marché des biens symboliques », *L'année Sociologique*, n° 22 1971, pp. 49-126 ; Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art : Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992 ; Jacques Dubois, *L'Institution de la littérature*, Bruxelles/Paris, Labor/Nathan, 1986.

11. Genette, *op. cit.*, p. 336.

12. Genette prend comme exemple des colloques consacrés à un seul écrivain.

encore en voie de légitimation. Participent aux « instances légitimantes », selon Bourdieu, des « instances plus ou moins institutionnalisées telles que cénacles, cercles de critiques, salons, groupes et groupuscules plus ou moins reconnus ou maudits, rassemblés autour d'une maison d'édition, d'une revue ou d'un journal littéraire ou artistique »<sup>13</sup>. Le débat ferait alors partie de ces instances légitimantes et serait cet espace où critiques et écrivains se rencontrent dans un dispositif écrit ou plutôt transcrit, destiné à un public qui est censé apprécier et juger ce qu'on lui présente.

On voit dès lors le rapport étroit qui s'établit entre la légitimation et la consécration d'un mouvement littéraire, et le support qui le soutient. C'est pourquoi le débat, en tant qu'instance de légitimation, est publié dans les journaux, surtout à l'époque qui correspond au lancement du mouvement littéraire<sup>14</sup>. Le premier type de débat que j'analyse ici, *le débat journalistique*, est donc typique de la première étape d'un mouvement. Il sert d'habitude à le faire connaître aux lecteurs lorsqu'il est en voie d'émergence. Il initie le grand public à la polémique qui se déroule au même moment entre les membres du mouvement naissant, ses critiques, ou ses opposants. C'est aussi la raison pour laquelle il privilégie le côté « belliciste » et monstratif du débat : les journaux vendent mieux ce qui semble « scandaleux » au lecteur. C'est aussi dans l'intérêt des membres du mouvement naissant de présenter au public leur particularité, et ils le font souvent en polémiquant avec les autres participants du débat. De là sans doute l'exigence de la part du modérateur Bourin dans l'exemple suivant, de pousser le débat vers la dispute<sup>15</sup>, pour bien accuser les différences entre les parties : l'absence de différence et même de différend entre les participants diminuerait l'intérêt du débat, comme le note d'ailleurs le modérateur, dépité lorsque la table ronde qu'il dirige lui paraît trop pacifique et pas assez provocante : « Je vous trouve en somme beaucoup plus d'accord que je ne le pensais [...] »<sup>16</sup>.

Le deuxième type est le *débat* ou les *débats de colloque*, qui correspondent à une époque plus tardive de la vie d'un mouvement, et

13. Bourdieu 1971, *op. cit.*, pp. 69-70.

14. Est significatif à cet égard l'exemple que donne Genette de la série de débats « *L'express va plus loin avec...* » lorsqu'il parle de la fonction paratextuelle que remplit le débat.

15. Une polémique qui relève de la dispute, est un cas où les participants cherchent à vaincre les adversaires (Marcelo Dascal, « Types of Polemics and Types of Polemical Moves », *Dialogue Analysis VI*, Proceedings of the 6th Conference, Prague, Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 1998, p. 22.)

16. André Bourin, « Le roman jugé par ... », *Les Nouvelles littéraires*, n° 22, 29.06.1961.



contribuent à sa consécration. Publiés « après coup » en actes de colloques ou dans un ouvrage collectif, ils réunissent les communications et les interventions des écrivains et de leurs critiques à une époque où le mouvement jouit déjà d'une reconnaissance suffisante dans le champ littéraire – d'où le caractère de *rétrospective* que prend souvent ce genre d'échange théorique et critique. D'où aussi l'aspect d'échange d'idées et de discussion, le désir d'établir en commun une « vérité », et les tentatives de persuader des interlocuteurs à qui il faut fournir des arguments solides dans la controverse <sup>17</sup>.

Dans ce qui suit, j'examine quelques *tables rondes* organisées autour du Nouveau Roman, publiées dans la presse des années 1958-1961 et qui correspondent *grosso modo* à la fin de la première étape du Nouveau Roman (années 1950) et le début de sa deuxième étape (années 1960) <sup>18</sup>. J'étudie en plus deux recueils consacrés au Nouveau Roman, le colloque de Cerisy de 1971 et le colloque de New York de 1981 dont les actes représentent, chacun à sa manière, des rétrospectives.

---

17. Dascal, *op. cit.*, pp. 21-22.

18. Roger Priouret, « Révolution dans le roman ? Cinq écrivains aux prises », *Le Figaro Littéraire*, Samedi 29.03.1958 ; « Le nouveau roman est en train de réfléchir sur lui-même », débat organisé et dirigé par Anne Villelaur, *Les lettres françaises*, n° 764, 12-18.03.1959, pp. 1, 4-5 ; « Le rôle de l'écrivain : Michel Butor et Alain Robbe-Grillet ne sont pas d'accord », *L'Express*, 23.07.1959, pp. 25-27 ; André Bourin, « Le roman jugé par... » *Les Nouvelles littéraires*, 22, 29.06.1961.



## LES DÉBATS DE PRESSE : FORMATION, CONFIRMATION ET ÉVALUATION DU NOUVEAU ROMAN

Le « Nouveau Roman » est né dans la presse à travers la fameuse expression d'Émile Henriot, en 1957, et dans les débats littéraires de la fin des années 50 et du début des années 60. C'est alors que les membres du groupe se présentent au public pour diffuser leurs idées, mais c'est aussi le moment où leur participation est sollicitée par les critiques et par les supports qui diffusent les nouvelles conceptions littéraires (par exemple, le supplément littéraire d'un journal), pour faire savoir au public ce qui se fait de neuf en évaluant les avancées à la lumière du passé et des autres tendances qui prédominent à l'époque. Les tables rondes du Nouveau Roman organisées au cours des années 1950 et 1960 par la presse ont trouvé leur écho dans des quotidiens et hebdomadaires tels que *Les lettres françaises* (hebdomadaire), *Arts* (Paris), *L'Express* (alors un quotidien), *Les Nouvelles littéraires* et *Le Figaro Littéraire* (dans le supplément du weekend). Elles correspondent aux étapes de la cristallisation du mouvement littéraire et aux premiers stades de son institutionnalisation.

Le fait d'être publié dans des journaux et les magazines littéraires à grande diffusion (et pas uniquement dans des revues de lettres spécialisées), indique la volonté des participants de transformer leur besogne et ses enjeux en une affaire publique, contribuant de la sorte à la reconnaissance officielle de leur existence et de leur légitimité<sup>1</sup>. C'est ce que Dubois, bien que ne parlant pas spécifiquement des journaux, aurait sans doute appelé l'institutionnalisation de la littérature par des instances de production et de légitimation<sup>2</sup>. D'autre part, la parution dans la presse marque qu'à ce moment-là, le Nouveau Roman et la crise du roman ne constituent plus une question ésotérique propre aux spécialistes, mais commencent à intéresser le grand public, ou « tous ceux qui ont du goût pour la vie littéraire »<sup>3</sup>.

Les débats de presse se caractérisent tout d'abord par l'hétérogénéité de leur cadre participatif, car ils incluent selon le cas des partici-

---

1. Bourdieu, 1992, *op. cit.*, p. 234.

2. Dubois, *op. cit.*, pp. 81-102.

3. « Entretien : le rôle de l'écrivain : Michel Butor et Alain Robbe-Grillet ne sont pas d'accord », *L'Express*, 23.07.1959, p. 25.

pants divers : des nouveaux romanciers, des romanciers qui écrivent de façon traditionnelle ou qui ne sont pas identifiés avec le Nouveau Roman, des critiques et des journalistes. De ce fait, leur avantage réside dans le fait qu'ils réunissent dans un même espace des écrivains qui se situent à des pôles opposés. C'est ainsi, par exemple, que dans un même débat on peut trouver Alain Robbe-Grillet face à Michel de Saint-Pierre. Grâce à cette participation mixte, grâce à la présence d'autrui, les enjeux des débats dépassent le cadre restreint du Nouveau Roman, offrant aux lecteurs une vaste gamme de questions et de réponses relatives à l'écriture.

### *Entre révolution et réflexion*

Les *titres* des articles qui rapportent le débat sont significatifs (cf. table dessus), dans la mesure où ils reflètent à la fois ses tendances plus ou moins polémiques et la diversité de ses enjeux comme de ses participants. Ainsi, ils annoncent non seulement son propos, mais aussi le ton qui y *prédomine*, qui est soit combatif (« être aux prises », « révolution » – renvoyant au type idéal de la controverse), soit réflexif (« réfléchir sur lui-même » ; « se demande s'il a une signification »). Ils reflètent, par ailleurs, *l'évolution* dans la conception du Nouveau Roman, d'un mouvement à l'état naissant en 1958 (« Une révolution dans le roman ? ») poursuivant un questionnement sur son existence même (« Le Nouveau Roman se demande s'il a une signification », 1959), vers celle d'un mouvement dont on juge les acquis (« Le roman jugé par... » 1961 ou encore « Le procès du Nouveau Roman », 1966).

## Table des titres

- « Révolution dans le roman ? Cinq écrivains aux prises »  
(*Le Figaro littéraire*, 29.03.1958)
- « Le roman est en train de réfléchir sur lui-même »  
(*Les Lettres françaises*, 12-18.03 1959)
- « Le Nouveau Roman se demande s'il a une signification »  
(*Arts* [Paris], 24.03.1959)
- « Le rôle de l'écrivain »  
(*L'Express*, 23.07.1959)
- « Le roman jugé par Nathalie Sarraute, M. de Saint-Pierre,  
Claude Simon, Jean Hougroun, J.-R. Huguenin »  
(*Les Nouvelles littéraires*, 22.06.1961)
- « Le procès du Nouveau Roman »  
(*Les Nouvelles littéraires*, 9.06.1966)

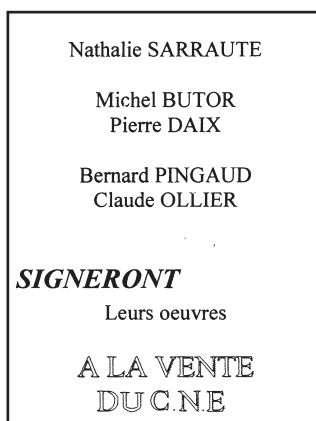
Du point de vue *graphique*, les débats de presse partagent plus ou moins le même format, produisant en plus du texte les photos d'identité des participants accompagnées de leur nom, ou une image collective, autour d'une table ronde, où l'on voit les gens en train de discuter. Les photos d'identité ont un aspect de ratification, un cachet officiel signifiant que le participant est prêt à livrer non seulement son nom, mais aussi son image, c'est-à-dire sa réputation. Cela veut dire également que le participant, souvent un écrivain, retrouve sa présence corporelle et personnelle perdue dans le roman, et fonctionne également en tant que *témoin*<sup>4</sup>. L'ensemble des photos d'identité et les photos de groupe représentent une entité commune en train de se forger : soit le Nouveau Roman (constitué littéralement de l'ensemble de ses membres, par les photos d'« école », soit le Nouveau Roman contre d'autres romanciers, soit les écrivains face à leurs critiques. Dans ce sens, les photos renforcent visuellement le phénomène sociologique de la formation d'un groupe, accentuée par l'organisation d'une rencontre ou d'une table ronde.

L'effet de groupe et d'ensemble produit par les photos et par la parution de la transcription des tables rondes sert aussi d'autres objectifs, comme *la promotion de l'écrivain et de ses livres par l'appartenance au groupe*. Par exemple, à la fin du texte « Le roman est en train

---

4. Bourin, *op. cit.*

de réfléchir sur lui-même » <sup>5</sup>, et dans la même mise en page, on trouve l’affiche publicitaire suivante :



### *Aspects pragmatiques du débat*

Comme la table ronde consiste en une interaction initialement conçue à l’oral, la quasi-totalité des articles qui en rapportent la teneur prennent soin d’expliquer comment elle a été enregistrée et transcrite, et s’il s’agit de la totalité de l’évènement ou simplement d’extraits. Enfin, on précise si le texte initial a subi des changements, c’est-à-dire a été retouché par les participants. Par exemple :

Le texte que nous publions ici *a été enregistré sur magnétophone, mais certains des participants l’ont très largement corrigé*. Aussi n’est-ce pas un document brut, spontané, mais au contraire parfois très élaboré que vous allez lire. <sup>6</sup>

Il s’agit donc d’un corpus « hybride » qui hésite entre la spontanéité de l’oral et la délibération de l’écrit. Il autorise de ce fait l’intervention réfléchie, après-coup, des journalistes et des participants qui adaptent la matière initiale de la table ronde de façon à la faire servir aux objectifs du mouvement ou du journal, tout en conservant aux propos la saveur de l’oralité et de la spontanéité.

5. Anne Villelaure, « Le nouveau roman est en train de réfléchir sur lui-même », *Les Lettres françaises*, n° 764, 12-18.03, 1959, p. 1.

6. *Ibid.*, p. 1 ; je souligne.

Ainsi, chaque texte commence par une petite « déclaration d'intentions », une espèce de commentaire ajouté au texte initial à l'attention des lecteurs du journal, indiquant les participants et leurs fonctions (écrivain, critique ou autre) ainsi que le cadre thématique du débat, c'est-à-dire les questions posées aux écrivains :

Mardi dernier, au siège du Congrès pour la liberté de la culture, devant un public nombreux, le « nouveau roman » a tenu conseil. *Le thème choisi était : « Tragique et Signification dans le roman moderne »*, les deux vedettes : Alain Robbe-Grillet et Michel Butor. [...] MM. Bloch-Michel, Manes Sperber et Jean Duvignaud participaient également à ce débat.<sup>7</sup>

Parfois on indique aussi l'arrière-plan de la table ronde, surtout s'il s'agit d'une polémique qui se déroule depuis un certain moment, comme c'est le cas dans l'exemple suivant :

Sous ce grand mot, « révolution du roman », des romanciers, des critiques, des chroniqueurs évoquent *depuis quelques mois les transformations* qu'ils constatent, qu'ils souhaitent ou qu'ils récusent dans l'art et la technique d'un genre littéraire illustré par tant de chefs-d'œuvre ; s'interrogeant sur cette éventuelle « révolution ». François Mauriac ici même, en juillet 1956, en désignait certains aspects systématiques comme « Techniques du cageot » et concluait : « Je doute qu'un bon roman s'obtienne par la soumission à des règles définies ». *Mais le débat continue* et le prix Renaudot 1957 couronnant *La Modification* de Michel Butor attire l'attention d'un plus large public sur les recherches et l'œuvre de Butor, de Robbe-Grillet, *que Le Figaro Littéraire a réunis autour d'une table ronde et d'un magnétophone* avec François Nourissier, Michel de Saint-Pierre et le critique Robert Kanter ; *débat très vivant et parfois... très vif où l'on voit s'affronter avec toute franchise* cinq écrivains, chacun apportant avec passion « sa vérité » sur un métier et des problèmes qui sont leur vie. Avec Roger Priouret comme meneur de jeu, *écoutons les parler et discuter*.<sup>8</sup>

Le commentaire met donc l'accent sur la *continuité* du débat, où la table-ronde spécifique ne constitue qu'un chaînon dans une suite ininterrompue de discussions polémiques autour d'une question cardinale dans la vie littéraire : une révolution dans le roman. Dans un autre exemple, en plus d'une énumération des membres du mouvement naissant, on souligne les avantages de l'aspect *oral* mais aussi *pluriel* du débat :

7. Jean-René Huguenin, « Le Nouveau Roman se demande s'il a une signification », *Arts* (Paris), 24.03.1959, p. 3 ; *je souligne*.

8. Roger Priouret, « Révolution dans le roman ? Cinq écrivains aux prises », *Le Figaro Littéraire*, 29.03.1958, p. 1 ; *je souligne*.

Nous avons abordé les problèmes du roman au cours de deux enquêtes : *Qu'est-ce que l'avant-garde ?* et *Pourquoi des romans ?* Mais je crois que ces problèmes se dégagent mieux au cours d'une discussion qu'au travers d'articles individuels. C'est la raison pour laquelle nous avons réuni Nathalie Sarraute, Michel Butor, Claude Ollier, Alain Robbe-Grillet et Claude Simon, à propos de qui on parle du « Nouveau Roman », Bernard Pingaud, Pierre Gascar et Pierre Daix qui en sont plus ou moins éloignés.<sup>9</sup>

On remarque que dans la quasi-totalité des introductions, on présente les participants non seulement par leur nom, mais aussi par leur appartenance institutionnelle, selon qu'ils font ou non partie du Nouveau Roman, ou en fonction d'autres critères de démarcation comme leur profession – critique, écrivain ou modérateur – et leur position déclarée (sont-ils de la même opinion ou participent-t-ils en qualité d'opposants ?).

### *Les tables rondes : aspects interactionnels et enjeux épistémiques*

Je voudrais insister sur l'apport de l'interaction à ce que nous savons de l'état de la cristallisation du groupe. C'est l'*interaction* entre les participants du débat qui nous permet de voir les *effets produits* par les relations qui se nouent entre les nouveaux romanciers et d'autres écrivains et critiques – relations elles-mêmes productrices de positions et d'opinions qui émergent de la *confrontation en face-à-face*. En effet, la rencontre entre les interlocuteurs du même camp dans un contexte polémique rompt l'unité apparente du groupe qu'entendent faire ressortir les critiques (mais aussi de temps en temps, les écrivains eux-mêmes) lorsqu'ils traitent du « Nouveau Roman » en bloc. Par exemple Joseph Bertrand considère que Sarraute et Robbe-Grillet partagent les mêmes tendances : « Ils se défendent, bien sûr, d'être des théoriciens, des esthéticiens en mal de vérification expérimentale [...] à peine ont-ils façonné deux ou trois romans, ils éprouvent le besoin de les étayer en formulant une doctrine »<sup>10</sup>. Un autre critique, dans un article de *La Croix* explique que « Les autres partisans du "nouveau roman" s'expriment sur un ton moins péremptoire, mais l'intention

9. Anne Villelaur, « Le nouveau roman est en train de réfléchir sur lui-même », *Les Lettres françaises*, n° 764, 12-18.03.1959, p. 1.

10. Joseph Bertrand, « De Robbe-Grillet et de Nathalie Sarraute », *la Phare de Dimanche*, 07.02.1960.



marquée par Robbe-Grillet leur est commune »<sup>11</sup>. Le débat manifeste au contraire la diversité et la différenciation des points de vue, c'est-à-dire les nuances théoriques qui existent entre les nouveaux romanciers. Par exemple, Pierre Daix en enquêtant sur le rapport entre « Balzac et le Nouveau roman », transmet son impression du débat publié dans le même journal au printemps de 1959, et où les nouveaux romanciers discutent de leur rapport à Balzac. Il constate : « Ce qui frappe le plus, en effet, dans les études que j'ai signalées [il cite en plus une intervention de François Mauriac] [...] c'est qu'elles vont dans la direction définie par François Mauriac. Et du coup, il devient évident qu'entre Robbe-Grillet et Butor, il n'y a pas seulement dissemblance. Ils n'ont pas affaire au même Balzac »<sup>12</sup>.

Par ailleurs, l'interaction du débat dévoile aussi des rapprochements inattendus entre parties adverses, et des accords surprenants sur les principes d'écriture entre nouveaux romanciers et romanciers dits traditionnels. Enfin, la rencontre en face-à-face avec les critiques révèle le rôle joué par la théorie dans la fondation du mouvement : le débat devient d'une part l'espace d'une lutte sur la légitimité de l'écrivain à s'exprimer sur le plan théorique, fonction traditionnellement réservée au critique et, d'autre part, le lieu d'un métadiscours sur l'utilité de la théorie. À ce titre, on trouve de nouveau une similitude entre le fonctionnement du discours manifestaire de l'essai d'écrivain qui vise lui aussi, entre autres, à légitimer le discours théorique voire critique de l'écrivain, et le débat où se légitiment les discours théoriques et critiques des auteurs.

Outre les interactions verbales qui sont révélatrices de la dynamique des positionnements dans le champ littéraire, les discussions d'ordre conceptuel mènent à une définition plus claire des principaux concepts du Nouveau Roman. C'est en effet dans l'échange des propos, dans la polémique et dans la négociation des concepts que se dessine l'image de l'école.

La lecture des débats permet de dégager une sorte de paradigme où émergent ce qu'on peut appeler, faute de mieux, *couples conceptuels*. Caractéristiques du moment de la fondation du groupe, ces couples

11. (auteur anonyme), *La croix*, 27-28.07.1958. Il faudra toutefois noter, pour rendre justice aux critiques, que la critique professionnelle tend à reconnaître les différences sinon théoriques, du moins poétiques, entre les membres du groupe (cf. par exemple Lop et Sauvage, « Essai sur le nouveau roman », *La Nouvelle critique*, Mars-Avril-Juin 1961, n° 124-125-127, pp. 69-107 ; pp. 117-118 ou encore Pierre Boisdeffre, « Où va le roman », *Revue de lettres modernes*, n° 94-99, 1964 (1) p. 23).

12. Pierre Daix, « Balzac et le Nouveau roman », *Les Lettres françaises*, 10.03.1960.

– tels « évolution-révolution » « nouveau vs. ancien », « roman vs. anti-roman » – constituent des espèces de modèles à travers lesquels le mouvement essaye d'expliquer sa particularité en se distinguant de toutes les tentatives qui le précèdent. Ils proposeraient en ce sens un équivalent du discours manifestaire de l'essai qui vise à se distinguer de la tradition. En un deuxième temps, on trouve dans les débats des négociations plus ou moins polémiques entre partenaires, adversaires et critiques, grâce auxquelles se forment de nouvelles définitions et de nouveaux concepts relatifs à la littérature et à l'écriture.

Ces principes seront ici illustrés par l'analyse des séquences du débat de presse.

### DÉBATS PARTICULIERS *RÉVOLUTION DANS LE ROMAN ? – 1958*

Cette table ronde a lieu en pleine crise du roman, sous les auspices du *Figaro littéraire*, l'un des principaux cadres qui accueillait les débats littéraires vers la fin des années 1950. Son objectif principal consiste à refléter la situation littéraire de l'époque dans le domaine du roman.

Le débat a lieu au moment de la réaction anti-existentialiste à la revanche de la littérature pure<sup>13</sup>. Le Nouveau Roman a déjà fait ses premiers pas : quelques écrivains se réunissent sous l'égide de *Minuit* et la critique commence à les traiter en groupe sous la dénomination de « Nouveau Roman ». Nathalie Sarraute a publié son *Ère du soupçon*, et Robbe-Grillet commence à être reconnu comme le chef de file du mouvement. Quoique le débat précède de cinq ans la parution de son manifeste, *Pour un nouveau roman*, ses idées sont connues du public et des critiques à travers les chroniques et les articles qu'il publie dans les journaux et dans les périodiques littéraires à partir de 1954. Or, en même temps que surgit le Nouveau Roman, on assiste à une recrudescence du goût du public pour le roman « classique », celui qui cherche à divertir en contant une histoire) ; c'est du moins ce qu'attestent les chiffres de ventes d'un autre participant au débat, Michel de Saint-Pierre. Au moment même où a lieu le débat, des écrivains qui rejettent la littérature engagée, en l'occurrence la littérature à thèse à la manière de Sartre, mais qui ne sont pas des « Nouveaux Romanciers », jouent

---

13. Pierre de Boisdeffre, *Les écrivains français d'aujourd'hui*, Paris, PUF, 1973, pp. 44-49.

également un rôle sur la scène littéraire. Citons par exemple les « hussards », parmi lesquels Nimier, Blondin, Déon, et même Nourrisier <sup>14</sup>. Mais le propos n'est plus de « faire concurrence à l'état civil », ni de divertir <sup>15</sup>, mais de soulever un questionnement : le roman devient un lieu de recherche et d'interrogation, et c'est ainsi qu'il est traité (au moins comme point de départ) dans les débats.

La table ronde intitulé « Révolution dans le roman ? » réunit des participants de toute la gamme littéraire : nouveaux romanciers, romanciers « classiques », un critique et un modérateur : Robbe-Grillet, romancier et essayiste, agissant en porte-parole du Nouveau Roman ; Michel Butor, nouveau romancier et essayiste, auteur de *La modification*, couronné du prix Renaudot ; Michel de Saint-Pierre, écrivain à grand tirage, auteur des *Aristocrates* (1954) et en 1957 des *Écrivains*, et François Nourissier, dit hussard, rédacteur en chef de la revue *La Parisienne*, attaché à la direction des éditions Grasset, critique dans *Les Nouvelles Littéraires*.

« Révolution dans le roman ? » de 1958 a lieu au moment où le Nouveau Roman fait formellement son entrée sur la scène littéraire entre 1956 et 1958 – époque à laquelle foisonnent les contributions des nouveaux romanciers et de leurs commentateurs aux discours critiques dans les revues littéraires et dans la presse. Le Nouveau romancier est censé être alors au centre du débat.

Il s'agit, dans le débat, de discuter l'actualité littéraire en présentant aux lecteurs le phénomène du Nouveau Roman autour de la réflexion critique de Robbe-Grillet. Le Nouveau Roman à l'état naissant, et son chef de file, sont bien le pivot de la discussion. Du point de vue thématique, la question est de savoir si le « Nouveau Roman » opère une véritable rupture avec les tendances qui le précèdent et avec les tendances actuelles. La réponse se donne à deux niveaux : l'un *discursif* dans la mesure où les nouveaux romanciers disent ce qu'il pensent à ce propos, l'autre *interactionnel*. À ce deuxième niveau, l'information de ce qu'est le Nouveau Roman résulte de tout ce que nous apprenons de la situation de face-à-face entre les participants. Pour répondre à la question, Robbe-Grillet dès sa première remarque, coopère avec l'idée de se présenter comme chef de file d'un mouvement en rupture avec le reste du monde littéraire : dans ses propos, il rejette les acquis des cin-

14. Pierre de Boisdeffre, *Littérature d'aujourd'hui (1939-1969) tome 1*, Paris, U.G.E. Perrin, 1968, p. 166.

15. Pierre de Boisdeffre, *Métamorphose de la littérature*, Verviers (Belgique), Marabout, 1973, p. 50.

quante dernières années du roman en faisant table rase de toute la production qui sépare le roman du 19<sup>e</sup> siècle et le Nouveau Roman :

Robbe-Grillet : D'ailleurs cette évolution, qui s'accroît aujourd'hui, a déjà été amorcée, au cours des cinquante dernières années, par quelques franc-tireurs. .. [il parle de Balzac, de Flaubert et de Zola qui constituent pour lui les représentants du 19<sup>e</sup> siècle] ? <sup>16</sup>

Le ton, censé être polémique pour susciter la curiosité et augmenter les chiffres de vente du journal (comme l'indiquent d'ailleurs le titre <sup>17</sup> et le chapeau <sup>18</sup>), n'est pas forcément conflictuel : les *visées initiales* sont vite suspendues par les besoins de la discussion et contrairement à la promesse d'une ambiance agonique, tout n'est pas confrontation. On trouve des séquences où les participants s'expliquent. Les méta-remarques du modérateur [Priouret : Ne vous retenez pas, je vous en prie], manifestent d'ailleurs son mécontentement chaque fois que les participants ne s'affrontent pas, rompant de la sorte avec le contrat initial. D'autres propos se présentent également, en fonction des *objectifs* propres aux participants, qui cherchent chacun à promulguer ses propres intérêts. Par exemple, Robbe-Grillet se sert de l'occasion fournie par la remarque du modérateur afin d'attaquer les critiques en une confrontation ouverte :

Priouret : Donc vous croyez à une existence du roman et non pas à une essence.

Robbe-Grillet : Oui. Et c'est précisément cette essence du roman que nous opposent beaucoup de critiques. Ils nous disent : « Ce que vous faites est contraire à la nature même du roman ». Mais nous ne croyons pas à cette nature, fixée une fois pour toutes, dont ils seraient les dépositaires. Alors ces mêmes critiques nous reprochent de nous engager dans la théorie romanesque. Mais admettre une nature fixe pour le roman, une essence si vous voulez, c'est aussi avoir une théorie du roman, et la pire de toutes, celle qui se refuse à toute progression. [...]. <sup>19</sup>

16. Roger Priouret, « Révolution dans le roman ? Cinq écrivains aux prises », *Le Figaro Littéraire*, 29.03.1958, pp. 1, 7, 9.

17. D'abord le mot « révolution », qui suggère un changement rapide et brutal, puis le point d'interrogation, suggérant un contexte polémique, et non un fait établi.

18. Sous ce grand mot, « révolution du roman », des romanciers, des critiques, des chroniqueurs évoquent depuis quelques mois les transformations qu'ils constatent, [...] débat très vivant et parfois... très vif où l'on voit s'affronter avec toute franchise chacun apportant avec passion « sa vérité » sur un métier et des problèmes qui sont leur vie (Priouret, *ibid.*, p. 1 ; je souligne).

19. *Ibid.*, p. 7 ; je souligne.

Ou encore, on voit comment dans le passage suivant où Robbe-Grillet use de l'ironie afin de rendre la pareille aux critiques – et se voit alors rappeler sa dette :

*Robbe-Grillet* : Il est certain que les romanciers traditionalistes, comme Michel de Saint-Pierre ou comme Nourissier sont beaucoup moins ouvertement traditionalistes que ne le sont les critiques qui les louent.

*Kanters* : je crains, mon cher Robbe-Grillet, que ce critique-type traditionaliste n'existe pas. Pour ma part, j'ai plutôt le sentiment que les critiques sont toujours à la recherche de ce qui peut être nouveau, du Robbe-Grillet par exemple. Car Robbe-Grillet doit beaucoup à la critique.<sup>20</sup>

On constate dès lors comment une discussion des nouvelles tendances en Lettres se transforme dans l'interaction en un règlement des comptes entre agents du champ littéraire. Dans l'exemple 1, Robbe-Grillet ne réagit pas à la remarque du modérateur, mais introduit des propos nouveaux qu'il veut promulguer. Dans l'exemple 2, au contraire, l'intervention du critique est une *réaction* directe aux propos de Robbe-Grillet. Au niveau déclaratif, nous apprenons que le discours critique précède et prépare parfois celui des écrivains. Au niveau interactionnel, et par l'ambiance du « règlement de comptes », nous apprenons que les écrivains du Nouveau Roman participent à la controverse avec les critiques sur le droit de l'écrivain à la critique, controverse présente par ailleurs dans les manifestes littéraires (cf. la partie 1 du livre).

On voit dès lors qu'au niveau *discursif* où les participants disent ce qu'ils pensent être le Nouveau Roman et ses rapports au monde et au monde littéraire, se superpose une information résultant de l'interaction même. À ce niveau implicite, nous apprenons quels sont les rapports entre les membres du Nouveau Roman et d'autres acteurs du champ littéraire par les relations qui se nouent lors du débat, c'est-à-dire par l'opposition *in situ*.

On le voit clairement dans la différence de traitement que subit la polémique sur le *statut de l'objet* dans l'essai et dans le débat. La réaction typique de la critique consiste à arguer que le Nouveau Roman réifie le sujet. Si dans l'essai « Nouveau Roman, Homme nouveau »<sup>21</sup>, Robbe-Grillet répond aux critiques en partant de la dichotomie subjectivité/objectivité qu'ils proposent, il en va autrement pour le débat.

20. *Ibid.*

21. Alain Robbe-Grillet, « Nouveau roman, homme nouveau », 1961 dans : Alain Robbe-Grillet, *Pour Un Nouveau Roman*, Paris : Minuit, 1963, pp. 117-118.

Dans ce cadre, il confère à l'objet un traitement à part entière : dégageant la question du statut de l'objet de la polémique « standard » (objectivité vs. subjectivité) dans laquelle il se trouve généralement pris, il s'engage et engage les autres participants dans un débat sur la question en en déplaçant le centre de gravité. Il insiste en effet sur la signification que revêt chez lui l'objet par opposition à celle qu'il prend dans le roman balzacien : le statut social attaché à l'objet chez Balzac disparaîtrait complètement chez Robbe-Grillet. L'intervention de Nourissier, qui prétend que Robbe-Grillet a tort et que chez Flaubert aussi, l'objet a des connotations sociales, constitue le début d'une mini-polémique représentative de la dynamique du débat, et caractéristique de la façon dont se nouent les relations entre les participants du champ littéraire lors d'une interaction en temps réel, que j'analyserai en détail ici.

### *La controverse du gilet ou la dynamique séquentielle du débat*

La séquence que j'appelle la « controverse du gilet » fait partie d'un débat plus étendu où il s'agit d'une part de confirmer l'existence du Nouveau Roman et, d'autre part, de considérer l'apport de cette nouvelle école à la littérature. Elle constitue une mise en abyme du débat tout entier. Celui-ci commence par situer le mouvement dans l'Histoire littéraire moderne, et se poursuit par une évaluation de son apport à travers l'examen des éléments constitutifs du roman : le personnage et l'« histoire ». La « controverse du gilet » se présente au moment où le modérateur prétend que les nouveaux romanciers « suppriment » ces constituants. Resteraient alors l'objet et son statut. La différence entre la littérature classique et le Nouveau Roman est donc ici réduite à la question du statut de l'objet chez Robbe-Grillet et chez d'autres romanciers. Le bouton de gilet devient une métaphore des différences entre la littérature traditionnelle, représentée par Balzac, et la littérature nouvelle, exemplifiée par l'écriture de Robbe-Grillet. Dans cette séquence, le lecteur est exposé d'une manière quasi-comique aux différences, mais aussi aux ressemblances, entre divers courants littéraires. Le ton du débat est souvent ironique, avec des attaques réciproques où les participants en appellent aux auteurs qui font autorité dans le domaine, notamment Balzac et Flaubert.

*Séquence 1 – explication (1-12)*

1/ *A Roger Priouret* : Si nous éliminons du roman le personnage, si nous éliminons l'histoire, il reste l'objet. Alors je comprends, Robbe-Grillet, le titre d'un de vos romans qui s'appelle *Le Voyeur*.

2/ *B Robbe-Grillet* : Ici vous me faites rentrer dans le domaine des éléments positifs de ma conception du roman. C'est ce que j'appellerai la présence du monde extérieur. Je vous signale tout de même que l'objet a existé chez d'autres romanciers, Balzac par exemple.

3/ *A Priouret* : C'est surtout chez Flaubert peut-être qu'il surgit de la façon la plus inattendue.

4/ *B Robbe-Grillet* : C'est vrai. Il y a chez Flaubert une amorce de ce qui pourrait s'appeler la présence de l'objet dans la littérature moderne.

5/ *C Robert Kanters* : Mais enfin Balzac lui-même décrit si longuement des meubles, des monuments, des œuvres d'art.

6/ *B Robbe-Grillet* : Mais oui, je viens de le dire. Cependant ces objets avaient un tout autre rôle. Pour Balzac, il s'agissait de biens, d'objets à posséder. Ils étaient liés à une fonction sociale.

7/ *C Kanters* : Vous trouvez dans Balzac la description détaillée d'un gilet. Est-ce que la description d'un gilet est liée à une fonction sociale ?

8/ *B Robbe-Grillet* : Chez Balzac, oui. Un simple bouton de gilet peut signifier richesse, puissance, satisfaction.

9/ *C Kanters* : Alors vous, Robbe-Grillet, quand vous décrivez des boutons de gilet, ils n'indiquent rien ?

10/ *B Robbe-Grillet* : Si j'en décrivais, ce ne serait sûrement pas pour indiquer un degré de fortune.

11/ *C Kanters* : Est-ce parce que le bouton de gilet s'est démocratisé et que chacun en porte ?

12/ *B Robbe-Grillet* : [explicitation] C'est que l'objet, dans le roman, n'est plus ramené à ce rôle d'ustensile. Il n'est plus là pour signifier des valeurs matérielles ou morales.

*Séquence 2 – confrontation*

13/ *D François Nourissier* : [suit la ligne d'argument de Robbe-Grillet pour en tirer une autre conclusion] La casquette de « Charbovary » était au contraire tout à fait balzacienne, tout à fait « sociologique ». C'était le signe sous lequel Flaubert plaçait toute une partie de son livre. C'était une casquette chargée d'intentions et d'arrière-pensées. Cela va exactement à l'encontre de votre théorie !

*Séquence 3 – explication*

14/ *E Michel de Saint-Pierre* : Tout le monde n'a pas nécessairement des arrière-pensées en décrivant un bouton de gilet. Un romancier peut le décrire simplement parce qu'il a envie de le décrire. Il peut aussi s'appesantir sur sa description parce qu'il est empêtré dans sa propre forme. [...]

15/ *C Kanters* : Y a-t-il vraiment des longueurs chez Balzac ?

16/ *E Saint-Pierre* : De prodigieuses et d'abusives. Et cela n'enlève rien à sa grandeur.

*Séquence 4 – Confrontation/explication*

17/ F Michel Butor : Je m'excuse auprès d'Alain Robbe-Grillet de me séparer tout de suite de lui, mais un objet quel qu'il soit, le bouton du gilet par exemple, a de toute façon, obligatoirement, un contexte historique, une fonction sociale. Même s'il veut éviter de les lui donner, l'écrivain ne le peut pas. L'emploi de l'objet chez Robbe-Grillet a une signification. Dans ses livres il y a des personnages, il y a des anecdotes.

Mais ce qu'il cherche à éviter par un certain nombre de procédés particuliers, ce sont les implications historiques, morales... [...].<sup>22</sup>

Du point de vue structural cette séquence se caractérise par une série de sous-dialogues consécutifs qui produisent le polylogue et peuvent être répartis de la manière suivante :

1. Échange entre Robbe-Grillet et Priouret (modérateur) – 1-4.
2. Échange entre Robbe-Grillet et Kanters (critique) – 5-12.
  - a. intervention de Nourissier – 13.
3. Échange entre l'écrivain Saint-Pierre et Kanters – 14-16.
  - a. intervention de Butor – 17.

Le fait que les sous-dialogues soient relativement ordonnés permet de voir qu'à l'intérieur du « grand débat » se produisent des « petits débats » qui concernent les différents acteurs du champ littéraire. Le modérateur interroge Robbe-Grillet en lui demandant d'expliquer la poétique du Nouveau Roman (1) ; les séquences (2) et (3) se caractérisent par une interaction des écrivains avec le critique dont le rôle consiste à jouer l'avocat du diable, en lançant des défis aux écrivains. En prenant en compte les interventions (2a) et (3a), les échanges peuvent de nouveau être répartis en séquences d'explication et en séquences de confrontation, représentées par de brèves interventions des autres écrivains (Nourissier et Butor), à qui on n'a pas adressé la parole, mais qui s'expriment néanmoins.

*Séquence 1 – explicative :*

Le modérateur demande à Robbe-Grillet d'expliquer son système par une démarche logique (déduction) (1), Robbe-Grillet lui répond par un exemple (Balzac) (2), Priouret rajoute un exemple (Flaubert) (2), Robbe-Grillet confirme l'exemple de Priouret (4), vient une intervention du critique (Kanters) qui montre une incompréhension de la différence entre Robbe-Grillet et Balzac (5), Robbe-Grillet « corrige » l'erreur d'interprétation de Kanters (6). Les tours de parole 7-12 entre Robbe-Grillet et Kanters se présentent sur le mode de la clarification. La mini-séquence explicative s'enchaîne sur une deuxième séquence de confrontation :

---

22. Priouret, *op. cit.*, p. 7.



*Séquence 2 – confrontation :*

Intervient Nourissier, et sans avoir obtenu le droit à la parole, il se confronte à la thèse de Robbe-Grillet. Tout en suivant la ligne argumentative du nouveau romancier, il tire une autre conclusion (thèse 2 – le bouton a une fonction sociale) qui va à l'encontre de la thèse 1 de Robbe-Grillet (le bouton n'a pas de fonction à part d'être là) (13).

*Séquence 3 – explicative :*

Saint-Pierre en propose une autre interprétation (troisième thèse : il ne s'agit ni d'un Bouton qui existe simplement (thèse 1 – Robbe-Grillet), ni d'un Bouton à fonction sociale (thèse 2 – Kanters), mais d'un simple défaut de style (thèse 3) (14). Les tours de paroles suivants (14-16) poursuivent cette ligne d'argumentation.

*Séquence 4 – confrontation :*

Butor intervient le dernier, tout en s'opposant à la thèse de Robbe-Grillet (17), et en soutenant la thèse 2 (que le bouton a une fonction sociale qu'on ne peut pas éviter (hypothèse forte)). Le passage relativement ordonné d'un sous-dialogue à l'autre, accompagné des séquences alternatives d'explication/confrontation, permet de voir que malgré la nature quelque peu chaotique du plurilogue, une image assez nette ressort des positions soutenues par les participants, ainsi que des relations qui se nouent entre eux. Les failles dans l'unité du mouvement se manifestent alors dans l'interaction, en même temps que les liens qui s'établissent entre tous ceux qui participent à la tâche de l'écriture, et à la (re)-définition du roman. Dans ce débat particulier, l'on découvre une proximité plus grande (et tout à fait inattendue) entre un Butor et un Saint-Pierre, qu'entre les membres de l'équipe des nouveaux romanciers. Il s'avère alors que le débat littéraire met en scène des jeux de « coalition et répartition » plus nuancés que ceux dont on a connaissance en dehors de la dynamique qui est la sienne.<sup>23</sup> De même, Butor et Robbe-Grillet qui, selon les *rôles initiaux* qui leur sont attribués, devraient se soutenir mutuellement, sont en réalité *séparés* au cours du débat par la *désapprobation* de Butor, qui se dissocie *explicitement* de Robbe-Grillet. Le chef de file du Nouveau Roman tente alors de neutraliser cette démarche et déploie des efforts considérables pour présenter un front uni en employant le pronom « nous », et se prononçant au nom du groupe.<sup>24</sup>

*Priouret* : Vous avez, Michel Butor, écrit un livre qui s'appelle *La Modification*. Je suis au regret de constater, pour l'école romanesque nouvelle, que dans ce livre vous n'avez nullement supprimé le personnage, que vous n'avez nullement supprimé l'histoire [...]

*Butor* : Il y a certainement une très grande différence entre les idées de Robbe-Grillet et les miennes.

23. Salwa Zamouri, « La formation de coalitions dans les conversations triadiques », dans Catherine Kerbrat-Orecchioni, Christian Plantin (dirs.), *Le trilogue*, Lyon, P.U.L., 1995, pp. 57-64.

24. *Ibid.*

*Robbe-Grillet* : Bien entendu. Mais il faut aussi tenir compte de ceci : dans *nos* tentatives vers une nouvelle forme romanesque, *nous* sommes tout de même tirés par toute notre culture vers le passé [...].<sup>25</sup>

[début du débat]

*Robbe-Grillet* : [...] *Mes amis et moi nous pensons* au contraire que le roman existe à tout moment, que sans cesse il doit se transformer [...] *Mes amis et moi*, nous avons seulement l'ambition de continuer une évolution amorcée depuis longtemps. Non pas pour faire mieux, seulement pour aller plus loin. [...].<sup>26</sup>

On voit que les participants du débat jouent un jeu complexe qui consiste à adhérer à la place qui leur est accordée par leur positionnement au sein du champ littéraire, mais en même temps, à s'en distancier en présentant des opinions différentes de ce qu'on attend d'eux. Ainsi, à la place des coopérations attendues entre les membres d'une même « équipe » littéraire, on trouve souvent des coalitions inattendues entre adversaires :

*Saint-Pierre* : [...] *Mais il y a quelque chose que j'aime chez Robbe-Grillet : c'est qu'il n'est pas content. [...] Il cherche une nouvelle forme d'expression ; il ne la trouve pas tout de suite, et il dit lui-même qu'il ne l'a pas encore trouvée. Cela, voyez-vous, me paraît essentiel dans un art et dans un métier, si l'on veut espérer faire un jour des progrès. Moi non plus, je ne suis pas content.*<sup>27</sup>

L'alliance provisoire (et sans doute ironique) entre un écrivain traditionnel et Robbe-Grillet, se forme par l'intervention de Saint-Pierre, qui s'associe à la revendication du droit à la recherche romanesque de l'écrivain, droit auquel adhère le chef de file du Nouveau Roman. Or il le fait, non pas afin d'accuser les ressemblances entre les nouveaux romanciers et les autres, mais plutôt dans le but d'ôter au Nouveau Roman l'exclusivité de la recherche en matière d'écriture romanesque. On voit dès lors se brouiller l'image simplifiée que le Nouveau Roman propose de lui-même dans les manifestes où il se présente comme le seul tenant d'une recherche romanesque active.

Par ailleurs, on trouve dans le même débat initial une autre attaque face à l'image que projettent du Nouveau Roman les manifestes. Tandis que les nouveaux romanciers dressent au cours de l'interaction la liste « habituelle » des précurseurs (Kafka, Joyce, Flaubert, Dostoïevski...), d'autres romanciers cherchent à brouiller cette généalogie. Par exemple, Nourissier ré-écrit la liste des précurseurs sélec-

25. Priouret, *op. cit.*, p. 7 ; je souligne.

26. *Ibid.*, pp. 1-7.

27. *Ibid.*, p. 9.

tionnée par Robbe-Grillet : Joyce, *La Nausée* de Sartre, Kafka, Proust, Faulkner et Blanchot, en en proposant une autre, hypothétique, des écrivains qui, selon lui, sont considérés comme des adversaires du Nouveau Roman : Jules Roy, Saint-Pierre, Saubiran, Saint-Laurent, Pearl Buck et Montherlant, – parmi ceux qui n’ont jamais été évoqués par Robbe-Grillet. De plus Nourissier met l’accent sur le fait qu’il ne participe pas au camp de Robbe-Grillet, soulignant le fait que celui-ci attribue abusivement à ses adversaires des goûts littéraires qui leur sont étrangers. Or en critiquant Robbe-Grillet pour l’emploi de « listes hypothétiques », Nourissier emprunte utilise la même démarche. On voit dès lors comment chacun des participants élabore une image de l’autre et de ses goûts qui diffère de celle que présente l’interlocuteur lui-même. De la sorte, le débat donne lieu à une confrontation d’images – celle que le romancier se donne de lui-même et celle que les autres lui attribuent. Le lecteur peut ainsi faire connaissance des nouveaux romanciers à travers la façon dont leur image est retravaillée dans l’interaction <sup>28</sup>.

Dernier point : les coalitions qui se forment ne sont pas toujours imposées par les positionnements préalables des acteurs du champ littéraire, ni par une répartition due à l’interaction. Il existe aussi une troisième voie, qui passe par l’imposition d’un positionnement (et d’une position) à un autre par l’un des participants du débat. À titre d’exemple, une coalition inattendue se forme lors du même débat lorsque Robbe-Grillet met « dans le même panier » Nourissier et Michel de Saint-Pierre qui n’ont que très peu de choses en commun l’un avec l’autre tant au niveau de leur poétique, qu’à celui de leur position dans le champ littéraire (Nourissier est classé dans les manuels littéraires parmi les Hussards, dans un mouvement réactionnaire contre l’engagement sartrien, tandis que Saint-Pierre côtoie ceux qui représentent un nouveau réalisme, au fond classique <sup>29</sup>). Ce nouveau partage *approximatif* du champ littéraire permet au chef de file du Nouveau Roman d’occuper le créneau particulier qu’il s’octroie dans ses écrits manifestaires <sup>30</sup>. On voit dès lors comment le débat lit-

28. L’image que le débat cherche à ériger de ses interlocuteurs est rendue plus complexe encore lorsqu’on tient compte du fait que participe à cette « confrontation d’images » la représentation préalable que le public possède de la personne de l’écrivain (dit ethos préalable ou pré-discursif [Amossy 1999]).

29. Pierre Boisdeffre, *Une Histoire vivante de la littérature d’aujourd’hui (1939-1961)*, Paris, Perrin, 1962, pp. 309, 452-453.

30. Et en particulier dans l’essai « Une voie pour le Roman futur » de 1956 (Alain Robbe-Grillet, « Une voie pour le roman futur », *Nouvelle Revue Française*, n° 43, juillet 1956, pp. 77-84).

téraire devient une arène où se déroulent incessamment des jeux et des contre-jeux destinés à confirmer et à contester le positionnement préalable de chaque acteur littéraire dans le champ.

Pour conclure, « Révolution dans le roman ? » de 1958 se situe au moment où le Nouveau Roman arrive formellement sur la scène littéraire, entre 1956 et 1958 – époque à laquelle foisonnent les contributions des nouveaux romanciers et de leurs critiques dans les revues et les journaux. Le Nouveau romancier est censé être alors au centre du débat. Or, face à l'image monolithique du mouvement que transmettent les critiques, on trouve un Nouveau Roman et des nouveaux romanciers qui ne sont pas tellement différents de leurs confrères, lesquels cherchent eux aussi à renouveler le genre, chacun à sa manière. Le débat reflète alors la tension entre d'une part la volonté du journal de fournir aux lecteurs ce qu'ils attendent : une sorte de « reality show » de l'époque, imposé par les articles critiques et théoriques contemporains, c'est-à-dire une « lutte évolutionnaire » entre anciens et nouveaux et, d'autre part, le besoin des participants d'exprimer chacun leur credo littéraire. C'est dans le cadre de la confrontation entre représentation préalable du mouvement et images discursives produites lors de l'interaction que les images toutes faites des différents camps se trouvent brouillées et reconstituées. Ainsi, contre l'image monolithique du champ que chacun des participants est censé conforter, le débat fournit une image plus hétérogène, où à la place des « mouvements littéraires » on trouve des écrivains individuels qui prétendent chacun à la nouveauté et soulignent leur exploration singulière du roman, prétention qui selon le cliché est censée appartenir au seul Nouveau Roman en tant que tel.

*NOUS ET LES AUTRES OU « LE ROMAN EST EN TRAIN DE RÉFLÉCHIR  
SUR LUI-MÊME » (LES LETTRES FRANÇAISES, 12-18.03 1959)*

Si l'on revient au niveau interactionnel, l'attention portée à l'usage de la personne grammaticale peut s'avérer féconde lorsqu'on veut étudier de près les relations qui s'établissent dans le champ littéraire entre un mouvement et ses soi-disant opposants. Et tout d'abord des relations *distinctives*, qui se manifestent dans l'usage de « nous » face à « vous ». Dans un débat avec comme participants des nouveaux romanciers et d'autres écrivains (Daix, Gascar, Pingaud), les romanciers doivent parler de l'avenir du roman qui, comme nous le savons,

est en crise à ce moment. Dans un discours à visée prescriptive, l'écrivain Gascar (explicitement identifié par le modérateur comme étant plus ou moins éloigné du Nouveau Roman) explique aux nouveaux romanciers ce que le Nouveau Roman devrait être et ce qu'il devrait faire, en les traitant collectivement par l'usage du pronom personnel « vous » :

Eh bien ! Dans la mesure où **vous** représentez une voie nouvelle du roman, dans la mesure où **vous** représentez justement cette littérature nouvelle, il faut que **vous** représentiez justement cette littérature de la rupture. Il y a désormais un réalisme qui ne peut pas être le réalisme traditionnel, et il faut que le « nouveau roman » soit l'expression et le reflet de ce réalisme nouveau.<sup>31</sup>

Sarraute lui répond en exprimant *un avis contraire* mais en maintenant néanmoins la distinction qu'il établit entre « nous » et « vous » :

[...] Cette actualité dont vous parlez pourra probablement être étudiée plus tard ; mais **nous**, **nous** ne pouvons pas faire de la littérature d'actualité. **Nous** sommes obligés de nous servir d'un instrument qui nous a été transmis par nos prédécesseurs. Tout ce que **nous** pouvons faire, c'est perfectionner cet instrument pour que, plus tard, il permette à d'autres de saisir une réalité qui se sera déjà implantée. Mais **nous** ne pouvons pas maintenant courir après les événements.<sup>32</sup>

En acceptant la démarche de Gascar, c'est-à-dire la distinction qu'il opère entre « vous » et « nous », Sarraute mobilise *son propre point de vue* au service des autres membres de son groupe. Elle présente de la sorte un front uni avec le groupe produit *ad hoc* par l'étiquette collective que lui attribue Gascar.

Cette tendance de groupe se manifeste encore lorsque, comme il est admis dans une équipe, une personne peut devenir un porte-parole en parlant au nom du groupe, ou au nom d'un autre membre de l'équipe. C'est à cet effet que, lorsque Gascar répond à Sarraute (en lui disant que nous vivons dans le monde, si bien que lorsque le monde change, on ne peut pas le décrire comme dans le passé), c'est Robbe-Grillet qui lui répond *à la place de Sarraute*. En effet, le débat se poursuit avec des tours de parole entre Gascar et Robbe-Grillet :

Robbe-Grillet : *Je partage, dans une certaine mesure, votre opinion* : il y a une rupture. *Mais* il y a eu tout le temps des ruptures. C'est d'ailleurs pour cela que l'art a pu continuer d'exister : l'art doit être perpétuellement en rupture avec l'art qui le précède immédiatement. Dans l'histoire générale de l'art, il y a une évolu-

31. Villelaur, *op. cit.*, p. 4 ; je souligne.

32. *Ibid.*

tion constante d'une part et, d'autre part, une série de ruptures correspondant à chaque artiste, à chaque instant. [...]

Mais chacun est-il pleinement conscient de l'importance de cette rupture ? Probablement pas. Quand vous dites, par exemple, que l'angoisse traditionnelle a perdu une bonne partie de sa raison d'être, *je ne vous suis pas complètement : nous ne le savons pas encore* ; j'ai l'impression, pour ma part, que vous avez raison ; c'est cependant une chose qu'en réalité nous ne mesurons pas encore tout à fait. Et si nous n'en parlons pas volontiers, c'est probablement parce que nous sommes nous-mêmes encore tirés vers le passé par la civilisation d'où nous sommes issus. En même temps que nous pensons que l'angoisse traditionnelle a perdu une partie de ses fondements, nous continuons à être conditionnés par elle.

Lorsque *j'essaie* de discerner l'évolution du roman futur, *je suis obligé* de conclure qu'il ira dans ce sens : disparition des vieux mythes de la profondeur, rejet de l'humanisme gréco-chrétien qui faisait de l'homme la clé de l'univers, abandon de la notion de tragédie qui semblait devenue la raison d'être de tout art. [...]

Pierre Gascar : c'est une littérature nostalgique, une littérature de *liquidation*.

Robbe-Grillet : *Non, on ne peut pas l'affirmer ; on peut dire : c'est peut-être une littérature de liquidation*. Nous sommes les produits d'une civilisation à la fois littéraire et mentale, qui nous a vraiment formés ; et en même temps nous accédons à un monde qui ne repose plus du tout sur les mêmes valeurs [...]

Je pense que le « nouveau roman » n'en reste qu'à son début. Il faudra probablement que la rupture soit beaucoup plus considérable qu'elle ne l'est à l'heure actuelle : *nous ne prétendons pas plus que nos aînés, avoir résolu la question du roman une fois pour toutes. Aussi poursuivons-nous nos recherches. Et d'autres viendront après nous, qui iront à leur tour beaucoup plus loin.*<sup>33</sup>

À l'instar de Sarraute, Robbe-Grillet, *tout en étalant sa propre vision du roman*, s'exprime en fin de compte au nom du groupe. Du « je » parlant au nom de ses propres conclusions (« Lorsque *j'essaie* de discerner l'évolution du roman futur, *je suis obligé* de conclure qu'il ira dans ce sens : disparition des vieux mythes de la profondeur, rejet de l'humanisme gréco-chrétien qui faisait de l'homme la clé de l'univers, abandon de la notion de tragédie qui semblait devenue la raison d'être de tout art »), il passe au pronom collectif (« *nous ne prétendons pas, plus que nos aînés, avoir résolu la question du roman une fois pour toutes. Aussi poursuivons-nous nos recherches. Et d'autres viendront après nous, qui iront à leur tour beaucoup plus loin* »).

Cet effet de porte-parole se produit grâce à la présence de son interlocuteur, Gascar : le dialogue qui s'instaure entre les deux participants se caractérise par une série d'accords et de désaccords, au sein desquels le premier expose son point de vue (*acceptation* de l'idée proposée par Gascar, d'une rupture dans l'évolution littéraire, et d'un

33. *Ibid.*, je souligne.

changement dans le monde ; *refus d'autres thèses* telle l'observation que le monde n'est plus angoissant.) Pour soutenir sa propre thèse, Robbe-Grillet a sans doute recours à une ruse rhétorique qui consiste à présenter son opinion comme si elle était convenue (donc acceptée par beaucoup ou par tous)<sup>34</sup> : c'est pour cela qu'il glisse graduellement de l'usage du « je » à l'usage de la forme pluriel (« nous »). Or cette démarche rhétorique devient à son tour un acte de représentation du groupe, somme toute la déclaration d'un porte-parole.

**LE SECRET DE LA COHÉSION DU GROUPE – ENSEMBLE MAIS CHACUN  
POUR SOI : « LE RÔLE DE L'ÉCRIVAIN » (L'EXPRESS, 23.07.1959)**

La présence *de* et l'interaction *avec* autrui, nous l'avons vu, permet donc aux participants d'articuler leurs propres idées, qu'ils expriment alors au nom du groupe auquel ils appartiennent. C'est cela même qui donne consistance au groupe, et qui permet de réunir sous le même étendard des écrivains aussi différents que Sarraute et Robbe-Grillet. En même temps, il s'avère que la présence d'Autrui peut parfois, au contraire, *rompre* cette unité de groupe. C'est le cas du débat qui s'est déroulé en Espagne, à l'occasion d'un colloque international autour de la question du rôle de l'écrivain avec comme participants Robbe-Grillet et Butor et d'autres romanciers<sup>35</sup>.

Lorsqu'ils discutent le rôle de l'écrivain en présence d'autres romanciers, la caractéristique de « nouveaux romanciers » (raison pour laquelle ils sont invités au débat) cède la place chez Robbe-Grillet et Butor à l'affirmation de leurs différences. En effet, ces deux écrivains s'opposent fondamentalement sur la fonction qu'ils attribuent à l'auteur. Cette divergence d'opinion est accusée par la presse française, qui publie dans *L'Express*<sup>36</sup> un extrait de la controverse entre les deux romanciers<sup>37</sup>.

34. Il s'agit de ce que Perelman appelle l'argument du consensus (Perelman 1969 : 33, 306) ou on fait « comme si » c'était l'opinion de tout le monde, ou de ce que Doury appelle l'argument de l'acquis (Doury 1997 : 169).

35. « Entretien : le rôle de l'écrivain : Michel Butor et Alain Robbe-Grillet ne sont pas d'accord », *L'Express*, 23.07.1959, pp. 25-27. Le débat a eu lieu lors d'un colloque entre écrivains français, espagnols, italiens, anglais, etc., à l'île Majorque, organisé par Carlos Barral, un jeune éditeur d'avant-garde espagnol. Pendant trois jours, Robbe-Grillet, Butor et le critique Coidreau (France) se sont retrouvés avec, entre autres, Henry Green (Angleterre), Juan Goytisolo, Lopez pacheco, Delibes (Espagne) et Italo Calvino (Italie).

36. *L'Express* était présent et a enregistré leurs conversations. Le débat paru dans le journal contient des extraits de ce colloque.

37. Cf. Annexe 1.

Dans l'histoire des lettres françaises, on représente le plus souvent le Nouveau Roman comme une réaction contre tout engagement de la littérature à la Sartre, comme un retour à l'idéal de l'art pour l'art. Le seul engagement possible, pour l'écrivain, dit Robbe-Grillet dans son essai de 1961, « Nouveau Roman, Homme nouveau », c'est la littérature<sup>38</sup>. Or, dans ce débat nous constatons que tout n'est pas noir et blanc : parmi les nouveaux romanciers on en trouvera quelques-uns, comme Butor, qui sont prêts à admettre, à l'encontre de la ligne imposée par leur chef, que le roman a un sens en dehors de lui-même. Face à la présence des écrivains espagnols engagés, le front uni du Nouveau roman s'écroule. Par opposition donc à Robbe-Grillet qui maintient sa position contre l'engagement, Butor, lors d'un dialogue avec l'espagnol Goytisolo, renie dans la première partie de son discours la position de désengagement de Robbe-Grillet, et dans la deuxième partie, présente sa propre thèse qui prône l'engagement : il faut parler de la fonction du roman, le roman exerce une influence sur la société, l'écrivain doit se demander si et comment il contribue à la société en écrivant un roman.

**MOI ET L'AUTRE : « LE ROMAN JUGÉ PAR... »  
(LES NOUVELLES LITTÉRAIRES, 22.06.1961)**

Les similitudes entre nouveaux romanciers et romanciers qui ne font pas partie du mouvement peuvent se manifester à l'occasion de débats qui cherchent pourtant à insister sur les différences entre les deux camps. C'est le cas du débat dirigé par Bourin autour de la situation du roman, auquel participent côte à côte des nouveaux romanciers, des romanciers nouveaux et des romanciers dits traditionnels (Sarraute, M. de Saint-Pierre, Claude Simon, Jean Hougroun, J.R. Huguenin)<sup>39</sup>. L'objectif principal consiste ici à distinguer des autres le projet du Nouveau Roman, et à montrer en quoi réside la novation. Pour ce faire, le modérateur, Bourin, établit tout d'abord une base commune fondée sur les similitudes dans la formation littéraire des participants suffisamment large pour inclure tous les romanciers. Par la suite, il essaye, en fonction de quelques critères de base qu'il pose, de différencier entre les nouveaux romanciers et les autres :

38. Robbe-Grillet, 1963h, *op. cit.*, pp. 120-121.

39. André Bourin, « Le roman jugé par... », *Les Nouvelles littéraires*, 22, 29.06.1961.



André Bourin – Vous êtes ici cinq romanciers de tendances différentes, et deux d’entre vous sont rangés sous la bannière du « nouveau roman », appellation très discutable, d’ailleurs.

Mais il semble tout de même que ce « nouveau roman » forme une espèce d’État dans l’État du roman. Cependant, tous, vous êtes héritiers d’une même culture ; vous avez une formation à peu près analogue et, pour le lecteur, vous êtes des gens qui finalement racontent une histoire. Différemment, sans doute, mais vous racontez tous une histoire.

À quel moment, par conséquent, se produit la bifurcation qui vous éloigne les uns des autres ? et qui fait que ce n’est plus du tout la même chose que vous offrez sous l’appellation « roman ». *Est-ce seulement une question technique ? Est-ce une question idéologique ? Est-ce dans le but que vous fixez ?* C’est ce que je voudrais qu’on tâche de mettre ici en lumière. Romanciers les uns et les autres, les droits et les devoirs que vous vous reconnaissez ne sont pas les mêmes ?<sup>40</sup>

Le même débat se divise alors en plusieurs mini-débats (signalés par des sous-titres), chacun manifestant les différences ainsi que les similitudes entre les nouveaux romanciers et les autres, à travers une série d’accords et de désaccords qui se produisent au cours de l’interaction :

#### Deuxième débat – « mystères de la création » :

Bourin – [se référant à la source de l’écriture du roman] Au départ, qu’y a-t-il ?

Sarraute – *Une recherche*, un effort pour percer les apparences et découvrir quelque chose d’inconnu... En tout cas, avoir cette illusion.

Jean-René Huguenin – *Je suis d’accord*.

Claude Simon — [propose un autre point de départ, ancré dans le langage] [...] Il me semble que *le livre se fait au niveau de l’écriture, du langage*. Celui-ci n’est pas seulement un moyen, mais un moteur, lui aussi.

Michel de Saint-Pierre – *J’ai une conception diamétralement opposée. Pour moi, le roman, c’est la création de la vie*. [...]

Claude Simon – *Pour moi, il ne s’agit pas de concepts, mais de sensations*.

[...]

Simon – *Je n’approuve pas cette distinction que font à la fois Huguenin, Hougron, et Michel de Saint-Pierre, entre le fond et la forme, entre le contenu et le contenant...* Il semble que les deux sont une même chose, tout au moins qu’il n’y a pas de contenu sans contenant et vice versa. L’un sort de l’autre. Ils sont intimement liés. [...]

Sarraute – *Je ne peux dire qu’une chose, c’est que je suis d’accord avec Claude Simon*. Il me semble que la forme, c’est le mouvement même par lequel le fond prend vie. Ce mouvement est donc un acte créateur.<sup>41</sup>

40. *Ibid.*, je souligne.

41. *Ibid.*, je souligne.

Dans l'extrait présenté ci-dessus, accords et désaccords entre participants du débat se mêlent en ce qui concerne le statut ontologique du roman. L'idée du roman comme recherche, acceptée de tous, se voit diversifiée par le fait même de l'interaction. Le concept de « recherche » est en effet défini d'une façon différente par chacun des participants : recherche comme exploration (Sarraute ; Huguenin), recherche comme jeu de langage (Simon), recherche comme création (Saint-Pierre). Le contexte de l'interaction privilégie aussi les explications à propos des idées présentées par les participants lors du débat ou ailleurs. Ainsi Simon précise qu'il ne s'agit guère d'un travail conceptuel mais d'un travail au niveau des sensations, chose qui rapproche de nouveau les nouveaux romanciers (Sarraute, "je suis d'accord avec Claude Simon"). Au lieu de devenir donc un lieu de controverse, le débat devient un cadre d'entente, où les adhérents des différents camps peuvent travailler ensemble à une définition ontologique de la littérature (quelle est l'essence de la littérature ?).

### ***Concepts et conceptualisation : de l'institution aux enjeux épistémiques***

Le point de départ du chapitre précédant était l'attention portée aux interactions entre les participants du débat. Dans le cadre du présent chapitre, l'analyse est centrée sur les échanges conceptuels. Il en existe en effet deux types. Le premier appartient à ce que j'appelle, faute de mieux, les *couples conceptuels*. Il consiste en une confrontation des concepts clés dans la fondation d'un mouvement d'avant-garde : rupture, révolution, nouveauté etc. sont confrontées à leurs antonymes par les nouveaux romanciers, afin de mieux situer leur mouvement dans le champ littéraire. En un deuxième temps, il s'agit d'une véritable discussion des concepts clés de la littérature et du roman en général, et du Nouveau Roman en particulier, qui résulte dans une définition ou une clarification.

#### ***Les couples conceptuels***

L'analyse des couples conceptuels révèle les enjeux *politiques* des participants. De la sorte, parler de paradigme vs. innovation, du recours aux règles d'écriture anciennes vs. les nouvelles règles, et opposer la tradition à la rupture, c'est tenter de situer le Nouveau Roman dans la tension typique de tout mouvement d'avant-garde, qui

cherche à se libérer du passé tout en se plaçant dans une « nouvelle tradition ». Cette démarche paradoxale, explorée dans la première partie de notre ouvrage, est également présente dans les débats lorsque les participants emploient des antonymes (évolution/révolution, rupture/continuité, ancien/nouveau) afin de se positionner au sein du champ littéraire.

### *Évolution-révolution*

Afin de se situer sur la scène littéraire, le Nouveau Roman doit se positionner par rapport aux oeuvres du passé. Il s'agit de savoir si dans leur écriture les nouveaux romanciers se rattachent à une tradition romanesque qui s'étend de Mme de La Fayette à Balzac, ou au contraire, s'ils sont révolutionnaires dans la mesure où ils rompent avec la tradition en renonçant aux conventions classiques, notamment, au personnage, à l'intrigue et à un cadre temporel stable. Une grande partie des questions et des discussions sont axées sur cette problématique, et une partie des intitulés en porte la marque.

Par exemple, la tendance à enquêter auprès des nouveaux romanciers et de leurs critiques pour savoir si le Nouveau Roman est un phénomène révolutionnaire, ou s'il ne participe pas plutôt des tentatives de changement qui caractérisent toute littérature vivante, se manifeste dans le débat de presse que nous avons analysé de près ci-dessus, dans le *Figaro Littéraire* du 29.03.1958, et qui porte le titre suggestif « Une révolution dans le roman ? Cinq écrivains aux prises »<sup>42</sup>. Dans le cadre de ce débat, la question est de savoir si le Nouveau Roman constitue une nouvelle école littéraire, et en quoi il rompt avec la tradition. Dans le dialogue qui se déroule entre le modérateur, Roger Priouret, et Robbe-Grillet (cf. dialogue ci-dessous), le prétendu « chef de la nouvelle école », la question est réinvestie par ce dernier : il ne s'agit plus seulement de s'interroger sur l'existence d'une nouvelle école, dit-il, mais de montrer le progrès apporté par ses membres à l'écriture romanesque. Certes, on peut parler d'une nouvelle école dans la mesure où des écrivains se réunissent autour ce que Robbe-Grillet appelle « les éléments négatifs », à savoir le refus qu'ils manifestent à l'égard du roman traditionnel. Robbe-Grillet cependant refuse de voir dans ce rejet plus qu'une simple *progression* ou une *évolution* :

---

42. Priouret, *op. cit.*, je souligne.

Robbe-Grillet – Mes amis et moi nous pensons au contraire que le roman existe à tout moment, que sans cesse il doit *se transformer* et trouver chaque jour une nouvelle formule.<sup>43</sup>

La remarque synthétique de Priouret (« Donc vous croyez à une existence du roman et non pas à une essence »), en réaction à l'explication de Robbe-Grillet, permet à celui-ci de développer son explication. Il oppose le désir de progrès des nouveaux romanciers au besoin des critiques d'ancrer le roman dans certains principes à son avis périmés, puisqu'ils reflètent l'idéologie d'une époque révolue, celle de la bourgeoisie du 19<sup>e</sup> siècle. Une deuxième réaction du modérateur, portant cette fois sur l'omission de certains précurseurs du roman, amène Robbe-Grillet à expliquer le *principe de l'évolution* : on n'écrit pas *contre* les romanciers du passé, mais on refuse d'écrire *comme* eux. Ceci n'est donc pas une *révolution* mais une *évolution*<sup>44</sup>.

### *Rupture vs. continuité*

Dans un autre débat<sup>45</sup>, la thèse de l'évolution soutenue plus haut par Robbe-Grillet domine le texte. On l'oppose à la thèse de la rupture, selon laquelle le Nouveau Roman serait *une invention nouvelle, en rupture avec le passé*.

Le débat s'ouvre sur une question du modérateur quant au dénominateur commun des nouveaux romanciers, identifié avec la recherche d'un réalisme plus grand, tentative déjà amorcée par Flaubert. En lui répondant tout au long du texte, Robbe-Grillet adresse une objection à la thèse selon laquelle le Nouveau Roman aurait surgi *ex nihilo* : il le présente au contraire comme un *développement* et une évolution par rapport au passé. Dans ce sens, la démarcation entre « ancien » et « nouveau » roman n'aurait guère de sens, car selon lui le passé sert de vecteur au présent :

Alain Robbe-Grillet : Tout d'abord, j'ai voulu dire ceci : il est évident que le « nouveau roman » n'est pas apparu brusquement, sans passé, sans origines. Nous n'avons pas tout d'un coup imaginé quelque chose à partir de rien. Des recherches avaient (Nathalie Sarraute et Claude Ollier seront aussi de cet avis) été commencées bien avant nous, dans les directions où nous allons nous-mêmes.

---

43. *Ibid.*, je souligne.

44. Cf. annexe 2.

45. Villelaur, *op. cit.*

J'ai en effet pu vous citer Flaubert comme un de ceux qui au 19<sup>e</sup> siècle me semblaient avoir travaillé dans le même sens que nous. [...]

Mais d'une façon générale – c'est important de le souligner – il n'y a pas entre le « nouveau roman » et l'« ancien roman » de démarcation tellement catégorique. Il se trouve seulement que, maintenant, certains écrivains se sont groupés pour parler entre eux, ou ont été groupés par la critique [...] et l'on a pu, en simplifiant les choses, dire qu'il s'agissait d'une nouvelle école littéraire.

Puis on a écrit que cette nouvelle école voulait faire table rase du passé, tout détruire, ne reconnaissait plus ni maître ni filiation. *Je crois qu'en réalité c'est exactement le contraire : c'est ce passé lui-même qui nous pousse à faire ce que nous entreprenons à présent.* Mais nous refusons que ce passé prestigieux nous serve éternellement de modèle ; ce qui nous importe, c'est la direction qu'il indique. Il y a donc eu Dostoïevski, puis Proust, Kafka, Joyce, Faulkner... *Nous avons seulement l'ambition, à notre tour, de continuer.*<sup>46</sup>

Dans les paragraphes suivants du même débat, Robbe-Grillet déplace la question de la nouveauté du Nouveau Roman : *à la thèse de la rupture avec les conventions du passé, il oppose celle de l'unité.* Il montre étape par étape, comment tous les développements perçus comme audacieux – le bouleversement de la chronologie, le brouillage de l'identité du héros – ne font en réalité que poursuivre le *parcours des prédécesseurs*. La nouveauté du Nouveau Roman ne réside donc pas dans la révolution, mais dans *l'unité* : il ne s'agit plus d'efforts isolés de la part de certains écrivains comme Kafka ou Joyce, mais d'un nombre croissant de romanciers – « nous, ici, et beaucoup d'autres qui ne participent pas au débat » – qui ont rejeté les règles du roman traditionnel.

#### *Ancien vs. nouveau*

Robbe-Grillet essaye donc de montrer que la particularité du Nouveau Roman réside dans l'évolution, et non pas dans la rupture. Mais la modératrice s'oppose à cette position. Elle lui montre que la nouveauté qu'il attribue au mouvement n'en est pas une, puisque l'Histoire du roman a toujours été semée d'ouvrages uniques, bien avant le Nouveau Roman. Or, dans ce qu'elle dit, elle ne s'oppose pas véritablement à Robbe-Grillet puisqu'elle répète le refus de celui-ci d'accepter la démarcation de l'« ancien » et du « nouveau » :

---

46. *Ibid.*, p. 4 ; je souligne.

Anne Villelaur : Je crois que vous simplifiez un peu. La continuation de ce que vous appelez le « ronron du roman romanesque » ne date pas d'aujourd'hui. L'histoire du roman a toujours été jalonnée d'œuvres singulières. Diderot, Sterne, Fielding ou Stendhal ont tout autant déconcerté la critique en leur temps et ils n'ont empêché personne de ronronner. Il me paraît très exagéré de juger les novateurs selon qu'ils ont engendré ou non des imitateurs. D'ailleurs, quand le cas se présente, c'est presque toujours à titre posthume, le temps que l'oeuvre soit diffusée, acclimatée. Mais c'est là un autre problème.

Si je vous ai parlé brutalement de Flaubert, c'était pour vous pousser un peu parce qu'il me paraissait important de vous faire dire *que la coupure entre « ancien » et « nouveau roman » est plutôt schématique*. Vous n'êtes pas surgi du néant, sans avoir rien derrière vous et en niant tout ce qui vous avait précédé. Peut-être est-ce justement parce qu'il y a eu quelque chose avant vous que vous existez et que vous êtes des écrivains. Je ne crois pas qu'un écrivain puisse jaillir du néant, totalement inculte et ignorant de tout. *Cela peut peut-être se produire*. Nathalie Sarraute : Cela ne s'est jamais produit.<sup>47</sup>

Une discussion reposant sur cette dichotomie de rupture/continuité, ancien/nouveau se développe par la suite entre les autres participants. Pierre Gascar (prix Goncourt 1953), romancier et journaliste qui représente dans le débat un écrivain du « camp adverse » re-situe le Nouveau Roman dans le cadre d'une rupture. Une nouveauté, selon lui, ne peut s'exprimer que dans la rupture avec la tradition. Curieusement, ce sont les nouveaux romanciers qui sont avides, dans le cadre de ce débat, de soutenir une thèse d'évolution, et non pas de révolution, comme le laissaient entendre leurs manifestes. C'est pourquoi, à l'instar de Robbe-Grillet, Sarraute pense que le Nouveau Roman constitue non pas une rupture mais une continuation de l'œuvre des prédécesseurs. Elle l'exprime en ses propres termes, en expliquant qu'elle *perfectionne* les outils littéraires du *passé* :

Pierre Gascar : Le problème ne me paraît pas très bien posé, car *il y a tout de même une rupture*, et il serait intéressant d'en étudier la nature et les causes.

[Selon lui, le monde change, et l'ancien « humanisme ensoleillé » n'est plus possible :] « Eh bien ! dans la mesure où vous représentez une voie nouvelle du roman, dans la mesure où vous représentez une littérature nouvelle, *il faut que vous représentiez justement cette littérature de la rupture*. Il y a désormais un réalisme traditionnel, et il faut que le « nouveau roman » soit l'expression et le reflet de ce réalisme nouveau ». [...] *Nous entrons dans un âge absolument différent de tous ceux qui ont précédé. Il faut que la littérature soit différente ; sinon, nous n'avons qu'à nous arrêter d'écrire.*

---

47. *Ibid.*, je souligne.

Sarraute [*exprimant un avis contraire*] : Cette actualité dont vous parlez pourra probablement être étudiée plus tard ; mais *nous*, ne pouvons pas faire de la littérature d'actualité. Nous sommes obligés de nous *servir d'un instrument qui nous a été transmis par nos prédécesseurs. Tout ce que nous pouvons faire, c'est perfectionner cet instrument pour que plus tard, il permette à d'autres de saisir une réalité qui sera déjà implantée.*<sup>48</sup>

En lui répondant, Gascar soutient sa propre thèse (comme si Sarraute n'avait rien dit entretemps) : on ne peut écrire qu'en imitant les modèles du passé (thèse de la rupture). Robbe-Grillet s'accorde avec Gascar sur cette thèse, ne serait-ce que pour la réfuter par la suite, en expliquant qu'elle fait partie de *l'évolution normale de la littérature*. Ainsi se trouve brouillée la dichotomie rupture/évolution, car toute rupture est présentée par Robbe-Grillet comme faisant partie du processus normal d'évolution dans le roman.

Gascar : Et quand j'ai constaté que la vie des gens était changée, je ne peux plus écrire ce que j'aurais eu envie d'écrire.

Robbe-Grillet : Je partage, dans une certaine mesure, votre opinion : *il y a eu rupture. Mais il y a eu tout le temps des ruptures.* [pour Robbe-Grillet, l'évolution consiste en une série de ruptures] C'est d'ailleurs pour cela que l'art a pu continuer d'exister : l'art doit être perpétuellement en rupture avec l'art qui le précède immédiatement. *Dans l'histoire générale de l'art, il y a une évolution constante d'une part, et, d'autre part, une série de ruptures* correspondant à chaque artiste, à chaque instant.<sup>49</sup>

Mais chacun est-il pleinement conscient de l'importance de cette rupture ? Probablement pas. Quand vous dites, par exemple, que l'angoisse traditionnelle a perdu une bonne partie de sa raison d'être, *je ne vous suis pas complètement* : nous ne le savons pas encore ; j'ai l'impression, pour ma part, que vous avez raison ; c'est cependant une chose qu'en réalité nous ne mesurons pas encore tout à fait. Et si nous n'en parlons pas volontiers, *c'est probablement parce que nous sommes nous-mêmes encore tirés vers le passé par la civilisation d'où nous sommes issus.* En même temps que nous pensons que l'angoisse traditionnelle a perdu une partie de ses fondements, nous continuons à être conditionnés par elle.

Lorsque j'essaie de discerner *l'évolution du roman futur*, je suis obligé de conclure qu'il ira dans ce sens : disparition des vieux mythes de la profondeur, rejet de l'humanisme gréco-chrétien qui faisait de l'homme la clé de l'univers, abandon de la notion de tragédie qui semblait devenue la raison d'être de tout art. [...]

Je pense que le « nouveau roman » n'en reste qu'à son début. Il faudra probablement que la rupture soit beaucoup plus considérable qu'elle ne l'est à l'heure actuelle : *nous ne prétendons pas, plus que nos aînés, avoir résolu la question du*

48. *Ibid.*, je souligne.

49. Notons que le format de communication est celui de l'accord et du désaccord avec l'interlocuteur, la présence d'autrui permettant le développement de son propre point de vue.

*roman une fois pour toutes. Aussi poursuivons-nous nos recherches. Et d'autres viendront après nous, qui iront à leur tour beaucoup plus loin.*<sup>50</sup>

Dans sa longue réplique, Robbe-Grillet présente le Nouveau Roman comme ayant non seulement un passé, mais aussi un *avenir* – d'autres poursuivront ses efforts. C'est-à-dire que le Nouveau Roman se présente comme un maillon dans la chaîne de l'évolution littéraire, s'inscrivant de la sorte dans l'Histoire des Lettres. Cette thèse est importante pour un mouvement qui cherche à se légitimer en se donnant non seulement des prédécesseurs, mais aussi des héritiers.

La discussion se poursuit avec l'intervention de Pierre Daix, rédacteur en chef de la revue au sein duquel se déroule le débat, qui accepte la thèse de rupture-évolution évoquée plus haut par Sarraute et Robbe-Grillet, tout en la situant dans un contexte littéraire plus large – celui de l'avant-guerre. À cet effet, il signale qu'elle commence bien avant le Nouveau Roman, avec les surréalistes. De même il critique les nouveaux romanciers qui pensent pouvoir « s'isoler à volonté » :

Daix : J'ai l'impression que tout se passe comme si certains d'entre vous se considéraient comme libres de choisir leur champ et de l'isoler. C'est une idée qui me paraît assez contradictoire avec la critique de la « littérature ». <sup>51</sup>

Son intervention fait des nouveaux romanciers non pas des avant-gardistes purs et durs, mais des artistes qui *poursuivent une tradition* de rupture. De la sorte, le Nouveau Roman ne serait pas le seul à se rassembler sous l'étendard de la révolution : tout autre romancier, comme Daix par exemple, pourrait participer aux tentatives de renouvellement du roman, genre en crise à l'époque. On voit dès lors comment les objections soulevées par Daix face aux interventions de Robbe-Grillet contribuent à mieux situer le Nouveau Roman dans un contexte littéraire plus large. La définition du mouvement évolue dans le débat non seulement grâce aux définitions de ses membres, mais aussi à l'aide des objections formulées par les autres participants.

### *Bon vs. mauvais ou les critères d'évaluation du roman*

Intervenant à la suite de Daix, Butor, qui est présenté dans les manuels littéraires comme faisant partie du Nouveau Roman tout en

---

50. Villelaur, *op. cit.*, p. 4 ; je souligne.

51. *Ibid.*



suivant sa voie propre, insère dans le débat des considérations d'ordre esthétique qui, nous le verrons, seront ignorées par ses interlocuteurs. Il renonce à la distinction entre roman traditionnel et roman nouveau au profit d'une distinction entre un *bon* et un *mauvais roman* : nous luttons contre le mauvais roman, et non pas contre le roman traditionnel, explique-t-il. Pingaud qui, au début des années cinquante, est encore un romancier classique (*L'amour triste*, 1950), mais qui s'est lancé dans des « recherches » dans ses ouvrages ultérieurs (*Le prisonnier*, 1958, *La scène primitive* 1965) <sup>52</sup> partage cette opinion :

Pingaud : *Butor a tout à fait raison*. La nouveauté réelle de tentatives comme celles auxquelles nous assistons aujourd'hui ne doit pas nous dissimuler *qu'elles prolongent et développent des recherches parfois anciennes*. *L'histoire de l'évolution des formes romanesques reste à écrire*. <sup>53</sup>

De la sorte, deux romanciers qui n'appartiennent pas au même groupe dans l'histoire des manuels littéraires forment ici équipe. Il ne s'agit pas d'un changement d'attitude de la part de Butor ni de Pingaud, mais au contraire d'une *confirmation* de leurs positions respectives. En consultant les écrits théoriques de Butor, on constate en effet qu'il ne limite guère le progrès romanesque aux nouveaux romanciers. De même, il ne voit pas les nouvelles recherches romanesques comme une rupture avec le passé, mais bien plutôt comme la suite et développement du réalisme romanesque <sup>54</sup>. C'est alors Sarraute qui, préservant le rôle d'initiatrice du Nouveau Roman qui lui est conféré dans les livres d'histoire, *retourne au paradigme de la distinction entre roman nouveau et roman traditionnel*, en se rattachant à l'idée de nouveauté romanesque : elle définit alors le roman traditionnel par le refus de « révéler une réalité nouvelle » et par le fait qu'il « se contente de décrire des aspects de la réalité que les anciens auteurs ont déjà étudiés ». L'essence du Nouveau Roman serait, selon elle, le fait qu'il s'insurge contre cette tendance. En cela, elle revient à la thèse de la « révolution » proposée dans la thématique du débat :

52. Cf. Jacques Bersani et al., *la littérature en France depuis 1945*, Paris, Bordas, 1970, p. 615.

53. Villelaur, *op. cit.*, je souligne.

54. Michel Butor, *Le roman comme recherche*, cité chez Maurice Nadeau, *Le roman français depuis la guerre*, Gallimard (coll. Idées), Paris, 1963, p. 246.

Sarraute : *Je crois néanmoins qu'il existe une notion de roman qu'on peut appeler celle du roman traditionnel [...]* Et il est permis d'appeler roman traditionnel – parce que *cette distinction est nécessaire* – tout roman qui, au lieu de révéler une réalité nouvelle telle qu'elle se présente à chaque époque au romancier et au lecteur, se contente de décrire des aspects de la réalité que les anciens auteurs ont déjà étudiés. Un roman traditionnel est une oeuvre qui, au lieu de se servir d'un instrument neuf, de conventions nouvelles adaptées à une réalité nouvelle, s'accommode paisiblement du système de conventions inventé par les vieux auteurs et qui servaient admirablement leur propos.

[...]

On continue à juger les romans d'après des anciens critères qui ont depuis longtemps perdu toute valeur : on cherche la vraisemblance, des caractères qu'on juge suivant des connaissances psychologiques depuis longtemps périmées. On raconte l'anecdote, on s'intéresse à l'intrigue. On cherche à reconnaître des types dits « vivants » qui ressemblent aux yeux du lecteur à ceux qu'il a pu observer lui-même [...]

*C'est contre cette notion traditionnelle du roman qui gêne, qui fait dévier nos efforts, qu'il me semble nécessaire de s'insurger.*

Je crois que beaucoup d'écrivains, aujourd'hui, veulent *se débarrasser d'un académisme* qui constitue une tentation de facilité pour les romanciers et pour les lecteurs. Il en a toujours été ainsi dans l'histoire des arts quand les formes transmises par les prédécesseurs se sont révélées hors d'usage.<sup>55</sup>

Elle est alors soutenue par Robbe-Grillet, lui-même chef de file du mouvement, qui revient également à la thèse de la rupture (laquelle va toujours de pair avec l'idée de révolution) :

Il est un autre point sur lequel je me sépare de Michel Butor pour me rapprocher de ce qui disait Pierre Gascar : *Il est vrai que l'évolution a toujours existé ; mais il est vrai aussi, que le mode de rupture que nous risquons d'enregistrer maintenant peut être extrêmement différent de tout ce qui s'est produit jusqu'ici.*<sup>56</sup>

Selon lui, l'ancienne littérature était fondée sur la médiation entre l'homme et le monde, contrairement à la nouvelle, qui « ne sera plus du tout édifiée sur les anciennes bases, qui n'aura plus du tout ce rôle de médiateur, qui ne cherchera plus à faire accepter à l'homme son malheur »<sup>57</sup>.

Il semble alors que tout au long du débat dirigé par Villelaur, les positions initiales des prétendus « chefs de file » du Nouveau Roman qui soutiennent la thèse de rupture sont maintenues. En défendant leur position, ils doivent néanmoins, en tant que fondateurs de mouvement,

---

55. *Ibid.*, je souligne.

56. *Ibid.*, je souligne.

57. *Ibid.*

montrer qu'ils poursuivent les projets antérieurs (thèse de l'évolution) afin de pouvoir ancrer leurs efforts dans un passé solide. Mais le débat, comme le promet d'ailleurs son titre – « Le roman est en train de réfléchir sur lui-même » – reflète bien la tendance générale qui caractérise le champ littéraire de l'époque, où de nombreux romanciers – et non pas uniquement ceux qui sont considérés comme appartenant au *Nouveau Roman* – poursuivent des recherches dans le but de transformer le roman. L'image que dégage alors le plurilogue est celle d'un champ en crise, investi par des écrivains qui, au-delà de leur appartenances littéraires et idéologiques, oeuvrent tous dans le sens du changement.

### *Tradition vs. évolution*

Dans un débat qui porte le titre suggestif du « Roman jugé par... » l'utilité du Nouveau Roman est remise en cause, en même temps qu'un « procès » virtuel est intenté au mouvement<sup>58</sup>. Le débat met en jeu plusieurs de ses « témoins », « victimes » et « bourreaux ». Parmi ses participants figurent non seulement les principaux nouveaux romanciers comme Sarraute, Simon, Robbe-Grillet et Butor, mais aussi des romanciers à grand tirage dits « traditionnels », comme l'est à l'époque Michel de Saint-Pierre, auteur des *Aristocrates* (1954) et des *Écrivains* (1957), qui est apprécié par le grand public.

Par son titre, l'un des passages du débat, intitulé « Nous ne sommes pas sortis du néant », manifeste la tendance des nouveaux romanciers à se mesurer au passé et à se donner des ancêtres :

Claude Simon – *Nous ne sommes pas sortis du néant. Aucun de nous ne prétend avoir fait de la littérature à partir de zéro.*

Nathalie Sarraute – *C'est seulement la lutte contre la tradition qui se poursuit. Il y a toujours eu lutte contre une certaine tradition.*

Michel de Saint-Pierre – *Nous luttons contre la tradition au nom du renouvellement de la matière créée, c'est exact.*

Jean-René Huguenin – *On lutte contre la tradition, oui, mais on se dit de temps en temps : « Oh, là là, que suis-je en train d'écrire ? Cela devient incompréhensible, incohérent. Efforçons-nous d'être plus traditionnels ». Donc, la lutte du romancier, c'est de rentrer dans un cadre, dans des formes mieux définies, plus compréhensibles et transmissibles.*

Claude Simon – *Moi, pas du tout.*

Michel de Saint-Pierre – *Pas du tout, non plus.*

---

58. André Bourin, « Le roman jugé par... », *Les Nouvelles littéraires*, 22, 29.06.1961.

Simon – La seule chose que je cherche, c'est à copier exactement ce que j'éprouve.

Sarraute – Quand j'ai parlé à l'instant de *lutte contre la tradition*, j'ai voulu dire *lutte contre la chose convenue, contre le moule dans lequel automatiquement, par facilité, par paresse, la pensée se coule*.<sup>59</sup>

Cette petite discussion sur les origines du Nouveau Roman est hétérogène dans la mesure où elle se déroule entre des participants appartenant (Sarraute, Simon) ou n'appartenant pas (Huguenin, Saint-Pierre) au Nouveau Roman. Elle souligne *la similitude entre tous les participants*, qui raisonnent tous en termes d'évolution. Or leurs *différences* font aussitôt surface : ils ne sont pas d'accord sur *le degré* de changement survenu par rapport au passé. Pour Huguenin, la modification est minime dans la mesure où on essaye de rester compréhensible pour le lecteur, c'est-à-dire d'écrire dans des moules pré-établis connus du public. Sarraute, au contraire, représentant les nouveaux romanciers, défend une opinion plus révolutionnaire, proclamant qu'il faut abolir les paradigmes. En proclamant ceci, elle exprime le paradoxe dans le cadre duquel opère celui qui veut innover : il est novateur (il est celui qui lutte contre la tradition), mais en même temps il lui faut agir *dans* le cadre d'une tradition de révolution et de lutte. Elle définit le combat en termes de refus des conventions du passé, mais (contrairement à ce que revendiquent les critiques) elle n'appelle pas à un rejet total de ce passé. Sa réponse s'oppose implicitement à la thèse convenue, qui voit dans le Nouveau Roman une tentative de faire table rase du passé. Cette petite discussion offre au lecteur l'occasion de constater à quel point le Nouveau Roman *fait en effet partie d'une tradition littéraire* qui consiste à raisonner en termes d'évolution. Car après tout, personne ne veut (comme l'indique le titre) « sortir du néant » : l'acte de naissance d'un groupe implique forcément des ancêtres.

Pour conclure, les concepts fondateurs révèlent la façon dont se positionnent les membres du Nouveau Roman au sein du champ littéraire de leur époque : il s'agit d'un mouvement constant entre acceptation et négation d'un passé littéraire qu'ils partagent avec leurs confrères et leurs « adversaires poétiques ».

---

59. *Ibid.*, je souligne.

### *Le débat comme discussion*

Je passe maintenant au deuxième axe conceptuel, qui consiste en la perception du débat comme discussion dans le sens que lui accorde Dascal<sup>60</sup>. Sera en effet privilégiée ici une autre lecture des mêmes débats mettant l'accent sur leurs enjeux épistémiques, à savoir leur capacité à produire des connaissances. Dans la typologie de la polémique établie par Dascal, le débat devient une « discussion » dans la mesure où les participants ne sont pas là uniquement pour « vaincre » leurs adversaires ou exprimer une opposition : ils participent au contraire à un libre échange d'idées qui leur permet d'évaluer la situation de la littérature et de prendre en compte des problématiques littéraires à portée générale (le rôle de l'écrivain) ou propres au roman en particulier (le statut du roman, la crise du roman, les techniques d'écriture, l'objectif du roman). Dans le cadre de la démonstration qui suit, je montrerai comment sont traitées les questions de la représentation, de la création littéraire et du rapport entre connaissance et littérature.

#### *a. le roman et le réalisme*

Dans un débat littéraire de 1959 qui porte le titre suggestif « le roman est en train de *réfléchir* sur lui-même » (ce qui montre sans doute que le débat constitue un cadre approprié pour le métadiscours réflexif), les participants discutent une question classique d'ordre épistémologique, celle de la correspondance entre l'oeuvre littéraire et la réalité qu'elle imite<sup>61</sup>. Il s'agit de savoir si le roman doit représenter le monde. Le point de départ est presque un cliché, car les nouveaux romanciers sont présentés aux lecteurs comme partant à la recherche d'une nouvelle manière de décrire le réel, *plus réaliste* que celle du passé<sup>62</sup>, comme le constate d'ailleurs la modératrice Anne Villelaur : « En somme, ce qui vous réunit, c'est la recherche d'un réalisme plus grand. Cette recherche est essentielle pour vous »<sup>63</sup>. Cependant à la tentative traditionnelle d'établir une correspondance entre roman et problèmes du monde, Pingaud, Gascar et Daix opposent l'incapacité du roman moderne à le faire.

60. Dascal, *op. cit.*, pp. 21-22.

61. Ian Watt, « Réalisme et forme romanesque » in : Barthes et *al.*, *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982 p. 14.

62. Comme l'explique d'ailleurs Tzvetan Todorov dans la présentation du recueil *Littérature et réalité* : « Toute révolution littéraire s'accomplissait alors au nom d'une représentation encore plus fidèle de la "vie" ». (Barthes et *al.*, 1982, *ibid.*, p. 7).

63. Villelaur, *op. cit.*, p. 4.

Pingaud : Si j'ai bien compris Gascar, le roman, pour correspondre à la sensibilité de notre époque, *devrait aborder les problèmes nouveaux au milieu desquels vit l'humanité d'aujourd'hui : problèmes sociaux, économiques, scientifiques, techniques. [...] L'écrivain d'aujourd'hui se trouve dans l'incapacité complète de prendre une vue d'ensemble du monde tel qu'il s'est développé, et il aboutit à écrire une littérature de l'isolement, de l'aliénation.* On se sent complètement étranger aux choses que l'on décrit, et l'on en souffre.<sup>64</sup>

Les nouveaux romanciers (Robbe-Grillet et Simon) proposent alors en réaction de *remplacer* le sens originel de la représentation en suggérant que « plus réaliste » veut dire *qui correspond à la perception subjective de chacun*. C'est-à-dire qu'ils proposent un autre paradigme : à la place d'un réalisme représentatif, Robbe-Grillet introduit un réalisme *subjectif*.

S'accrochant pourtant à la définition classique, Gascar et Daix tiennent à l'idée que *l'écrivain doit représenter une réalité extérieure*, c'est-à-dire *refléter* les rapports changeants entre l'homme et la réalité :

Gascar : Le roman de Robbe-Grillet est le roman de la conscience qui se heurte aux meubles, c'est le roman de l'homme aux prises avec la réalité et qui rencontre les angles d'une réalité nouvelle. À ce point de vue, c'est intéressant et révélateur.

À mon avis, tout écrivain conscient doit se trouver en ce moment dans une grande période de trouble, *parce que les rapports entre l'homme et la réalité sont changés.*

[...].<sup>65</sup>

Dans la discussion, ils n'acceptent pas la redéfinition proposée par Robbe-Grillet et ils poursuivent la ligne traditionnelle selon laquelle le roman, étant un moyen de connaissance du monde, doit *transmettre* la réalité extérieure et non pas la produire ou la modéliser. Tout en expliquant pourquoi<sup>66</sup>, Daix *remplace* le matérialisme romanesque proposé par Robbe-Grillet – qui consiste à décrire les choses en renonçant à toute métaphysique – et retourne à la conception matérialiste traditionnelle, dite matérialisme « objectif » :

64. *Ibid.*, p. 5 ; je souligne.

65. *Ibid.*, je souligne.

66. « Pour moi [Daix], au contraire, une conception matérialiste de la création ne peut que se *fonder sur l'antagonisme entre l'artiste et les réalités qu'il perçoit*. Elle exige un combat de l'artiste contre ses propres ignorances, ses préjugés, contre tout ce qui l'empêche de saisir et de comprendre la réalité, mais aussi un autre combat contre la matière sans expression, informe, et pour lui donner expression, forme. *La création ne peut être le fruit de ce double combat de l'artiste aux prises avec le réel pour la maîtriser et aux prises avec tout ce qui en lui retarde, l'empêche de saisir le réel et de le dominer* ». *Ibid.*, je souligne.

Daix : *Pour moi le roman ne peut servir qu'à saisir le plus complètement, le plus précisément possible certaines réalités, certaines nouveautés observées dans la vie des hommes, les explorer et les exprimer tous à la fois. Le roman est pour moi moyen de connaissance et élaboration d'une forme connaissable, transmissible de la réalité. Rien d'autre.* Les réalités qu'il exprime plaisent ou déplaisent, elles sont jugées morales ou immorales, encourageantes ou non [...] *Ce qui seul compte pour moi c'est d'atteindre la réalité le mieux possible, son mouvement, ses contradictions, et de savoir lui donner forme.*<sup>67</sup>

La remarque de Daix menace de « clôturer » la discussion, car il renvoie le débat à son point de départ classique. Celui-ci s'achemine alors vers d'autres options d'« ouverture » : la discussion passe, par analogie, au cinéma. Le romancier Ollier croit que seul le cinéma est susceptible de donner une véritable représentation de la réalité, alors que Daix croit encore dans les pouvoirs de l'écriture romanesque à imiter le réel. Si l'idée de comparer le roman au cinéma s'avère elle aussi stérile, tout n'est pas perdu, car le modérateur essaye de re-contextualiser le roman dans un cadre plus large – celui du réalisme *historique*. Sous cette nouvelle définition, le roman ne saurait décrire la réalité *per se*, mais il révélerait la réalité de *son époque*, comme le fait d'ailleurs Joyce par rapport à l'Irlande contemporaine. Dans les termes de Pingaud, il s'agit d'un réalisme centré sur l'activité *concrète de l'homme*. On voit dès lors comment le contexte de la discussion permet d'« empêcher », par l'échange des idées, tout retour automatique à la conception classique du réalisme romanesque (réalisme *représentatif*).

#### *b. la création littéraire*

Dans un débat consacré à l'évaluation du Nouveau Roman<sup>68</sup>, il s'agit tout d'abord de situer le débat dans un contexte littéraire plus large. Il est donc question d'une problématique générale : « Qu'est-ce que la création littéraire ? ». Plusieurs thèses sont présentées : L'une classique (dont le porte-parole naturel est Michel de Saint-Pierre), qui consiste à proclamer que le roman est un processus de création mystérieux, une espèce d'acte magique grâce auquel se libèrent des forces qui excèdent les intentions et la volonté de leur créateur et qui possèdent leur vie propre. À cette thèse classique s'opposent quatre positions différentes. Soutenue par Sarraute, l'anti-thèse 1 considère qu'il ne s'agit pas d'une création mystique mais d'une *recherche délibérée*

67. *Ibid.*, je souligne.

68. Bourin, *op. cit.*, Cf. annexe 3 pour l'extrait.

qui entend dévoiler un pan d'inconnu. Une variation de ce point de vue, l'Anti-thèse 2, promue par Simon et partagée ailleurs par Robbe-Grillet <sup>69</sup>, refuse à son tour d'assigner aux Lettres des origines mystiques tout en insistant sur les sources langagières de la création littéraire. Partagée par tous les participants du débat, l'Anti-thèse 3 relève de la psychologie, insistant sur la part jouée par l'inconscient dans la création littéraire. Enfin, l'anti-thèse 4, défendue par Sarraute et Simon, revient au terrain partagé par des romanciers poursuivant la tradition psychologique du roman : le roman serait un cadre d'exploration des sentiments, et non pas de concepts. On voit dès lors comment le contexte de la discussion permet aux participants de jongler entre plusieurs conceptions de la création littéraire sans pour autant arriver à une conclusion décisive. L'anti-thèse 3 révèle pourtant un point commun qui pourrait être la base d'une entente possible entre les divers courants littéraires.

### *c. littérature et connaissance*

Une autre problématique abordée lors des débats concerne *le rapport entre roman et connaissance*. C'est là un débat typique des années soixante, qui place l'écriture romanesque parmi les outils d'exploration et d'acquisition du savoir, et auquel les nouveaux romanciers ne restent pas indifférents, comme le démontre le passage suivant :

Butor : Le roman *est un moyen de connaissance* et l'un des plus puissants qui soient. [...] Donc, quand je pose la question de ce que peut être le roman, je pense aux possibilités que nous donnent ses ressources techniques qui sont plus vastes que jamais [...] Ce que doit être le roman, revient pour moi à me demander comment il doit se transformer pour accéder aux réalités nouvelles qui existent, que nous voulions nous occuper d'elles ou pas.

[...]

Simon – Mais l'art bouge. Parce qu'il est perpétuelle insatisfaction, perpétuelle remise en question, perpétuel dépassement, *l'art, dans son essence même est, comme la science*, mouvement, changement, permanente révolution. [...] [Selon lui, rien ne doit être mis en parenthèse.] <sup>70</sup>

Dans les deux séquences qui suivent, les participants du débat *discutent du type de connaissance* que procure le roman. Les métaphores employées (microscope, macroscopie) suggèrent qu'il s'agit de faire concurrence à la Science. Les participants débattent sur le pouvoir de

69. Alain Robbe-Grillet, « Sur le choix des générateurs », *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui*, 1972, vol. 2, pp. 157-162.

70. Villelaur, *op. cit.*, p. 5 ; *je souligne*.



résolution du roman, sa capacité de « voir » : dès que le roman se lance dans des descriptions minutieuses de type microscopique, la littérature pénètre dans le domaine de la Science moderne. Ainsi Huguenin déclare : « On a détaillé l'objet. C'est comme en science, on a découvert la molécule, puis l'atome, et l'atome est disséquable à son tour... » ; et Saint-Pierre : « Là, il y a un problème scientifique absolument hétérogène à ce qui nous occupe...»). Une partie des nouveaux romanciers (Sarraute et Simon) pensent que c'est dans ce sens là que va le roman. Les romanciers traditionnels, représentés par Saint-Pierre, pensent d'une part qu'« il n'y a rien de nouveau sous le soleil », et préfèrent d'autre part à la vision microscopique du Nouveau Roman une vision macroscopique, qui décrive ou représente un univers entier <sup>71</sup>. On voit dès lors comment le Nouveau Roman, par sa vision *micro-scopique*, côtoie les tendances scientifiques de son époque. Tandis que les traditionalistes cherchent à imiter le réel – d'où l'usage du terme de *macro-scopie*, le Nouveau Roman ne prétend pas reproduire le monde, mais saisir une tranche de vie. D'où sa préférence marquée, dans ce débat, pour la *micro-scopie*.

### **Conclusion**

Comment l'usage des concepts contribue-t-il à la constitution du Nouveau Roman ? En un premier temps, on a vu comment la discussion des couples conceptuels renvoie le débat à l'étape manifestaire du mouvement, à savoir le moment où il hésite entre la tradition et la rupture. En un deuxième temps, on a vu dans quelle mesure l'analyse de concepts clés en situation d'interaction permettait aux membres du mouvement de préciser leurs idées face aux réactions de leurs interlocuteurs – opposants et adhérents.

C'est dans le chapitre suivant que nous allons aborder de près l'apport de la présence d'autrui et de l'interaction à la constitution du mouvement.

---

71. Cf. extrait dans l'annexe 4.



## CONSACRER ET (RE)DÉFINIR LE NOUVEAU ROMAN

### LES DÉBATS DE COLLOQUE

Les débats qui figurent dans des actes de colloque consistent dans les discussions réunies en recueil qui suivent les interventions des écrivains ou des spécialistes. Ils représentent une étape plus avancée dans l'institutionnalisation du mouvement littéraire : il ne s'agit plus d'en clamer l'existence mais d'en parler lorsqu'il est déjà consacré, ou du moins en train de le devenir. L'institutionnalisation du Nouveau Roman s'est donc poursuivie *a posteriori*, alors que celui-ci était déjà un fait établi dans le champ littéraire. À ce titre, le Nouveau Roman continue à être défini et à se définir à l'occasion des colloques de Cerisy et de New York. Par leur structure et par leur contenu, les deux recueils qui en résultent reflètent cette étape, car ils ne traitent pas un nouveau phénomène en train de se former, mais un phénomène existant bel et bien dans la vie littéraire. À cet effet, les discussions théoriques sont plus riches et moins tournées vers la « promotion » du mouvement que les débats de presse.

Le colloque de Cerisy, dont les actes furent publiés en 1972<sup>1</sup>, représente une rétrospective partielle, puisque dans les années 1970 le Nouveau Roman est encore en train de se cristalliser du point de vue théorique : il est déjà un fait littéraire établi, mais des questions se posent encore sur sa situation littéraire et théorique. Les actes sont publiés en deux volumes divisés en « problèmes généraux » et « pratiques », selon le modèle de l'intervention d'un écrivain, la communication d'un spécialiste du Nouveau Roman (critique ou universitaire), et une discussion. Publiés cinq ans après le colloque, c'est-à-dire en 1986, les actes du colloque new-yorkais portant le titre *Three Decades of the French New Novel*, se présentent comme une *rétrospective* du mouvement, étudiant les trois étapes du Nouveau Roman<sup>2</sup>. Par ailleurs, ils sont calqués sur le modèle du colloque de Cerisy : ils pré-

---

1. Jean Ricardou, Françoise van Rossum Guyon (dirs.), *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui*, Paris, UGE 10/18, vol. 1 et 2, 1972.

2. Lois Oppenheim (dir.), *Three Decades of the French New Novel*, Urbana /Chicago, University of Illinois Press, 1986.

Selon Oppenheim, il s'agit d'une première vague des années 1950, d'une deuxième vague des années 1960 (nouveau Nouveau Roman) et une troisième des années 1970.

sentent des interventions d'écrivains et de critiques suivies de discussions relatives aux développements théoriques du mouvement.

Contrairement aux tables rondes publiées dans les débats de presse, où les participants réagissent aux remarques de leurs interlocuteurs, ici les participants s'expriment en réaction à une communication donnée qui *précède* le débat et étendent celui-ci à d'autres thèmes abordés lors du colloque ou traités par l'intervenant ailleurs, comme dans l'exemple suivant :

Jean Alter : Dans cet exposé très clair, il y a une netteté qui me gêne : celle que vous mettez à opposer le Nouveau Roman à un « ancien roman » [...].<sup>3</sup>

En général plus homogènes que les débats de presse, les tables rondes de colloque incluent ceux qui sont identifiés avec l'école ou le mouvement, ainsi que leurs critiques attitrés – universitaires ou journalistes. Aussi touchent-ils plus que la presse aux enjeux essentiels du mouvement, traitant à côté des questions relatives à la littérature et à l'activité d'écriture en général des problèmes propres au statut (dynamique) du Nouveau Roman dans le champ littéraire.

Contrairement aux tables rondes de la presse écrite, qui sont *a priori* destinées à un auditoire externe, les débats de colloque s'adressent plutôt à un public *immédiat* qui comprend les participants du colloque venus s'exprimer et écouter les opinions de leurs pairs. Mais il existe aussi un public second, composé de spécialistes et de chercheurs qui explorent l'Histoire, la sociologie ou les discours du Nouveau Roman, et qui cherche (comme nous) des textes reflétant les tendances contemporaines du mouvement, ainsi qu'une perspective sur celui-ci.

Aussi la dimension de promotion est-elle complètement absente des débats-colloque. Il ne s'agit pas de promouvoir les ouvrages des divers écrivains, ni de prouver l'existence du mouvement par la réunion de ses membres. Puisque les débats-colloque se déroulent au moment où la question de l'existence du Nouveau Roman n'est plus que rhétorique, c'est-à-dire à une étape tardive de son évolution (les années 1970 et 1980 respectivement), on a déjà là une *rétrospective* par rapport aux acquis du mouvement. Il n'en existe pas moins une différence dans le *type* de rétrospective des deux colloques. Le colloque de Cerisy a lieu pendant ce qu'on peut appeler *grosso modo* la deuxième période du Nouveau Roman. À ce moment, c'est un mouvement reconnu dans

3. Discussion suivant la communication de Jean Ricardou (Ricardou, van Rossum Guyon, *op. cit.*, vol. 1, p. 21)

le champ littéraire : son appellation telle qu'elle a été inventée par la critique est acceptée par ses membres, qui se considèrent désormais comme des « nouveaux romanciers », la preuve en étant qu'ils participent à un colloque qu'ils organisent autour du titre « Nouveau Roman : hier, aujourd'hui ». Ce titre signifie qu'il s'agit en même temps de dresser le bilan du passé et de discuter du statut contemporain et des développements récents du Nouveau Roman. Il s'agit donc non seulement d'une *rétrospective*, mais aussi d'une tentative de définir *les prochains pas* d'un mouvement encore actif. Les sous-titres des deux volumes *Problèmes généraux* et *Pratiques*, désignent la tension entre les aspects *théorique* (relevant de l'écriture et du roman en général) et *pratique* (relevant de la pratique d'écriture de chaque écrivain, c'est-à-dire des études de cas) qui est au cœur du Nouveau Roman depuis le début, et qui continue à le « hanter » dans les années 70.

Le recueil de New-York, quant à lui, s'appelle *Three decades of the French New Novel*. Ce titre atteste du fait qu'il s'agit d'une *rétrospective de longue date*, qui remonte plus loin dans le temps que celle de Cerisy. Dans ce titre, contrairement au premier, on ne trouve plus ni la dimension du présent ni la dimension locale : il ne s'agit plus de voir « où va le Nouveau Roman » car il est à cette heure un fait accompli, qui ne requiert plus ni légitimation, ni consécration. Il n'est pas question non plus d'explorer le Nouveau Roman dans son contexte français, mais de voir quelle a été son influence outre-mer. En effet, sa langue de publication (l'anglais), et le fait qu'il signale aux lecteurs dans le titre l'origine nationale du mouvement (« French ») indique qu'il s'agit d'une perspective géographiquement lointaine, d'un mouvement qui a exercé une influence aux États-Unis. Par ailleurs, le recueil new-yorkais indique en quelque sorte la dissolution du Nouveau Roman français, en mettant l'accent sur les voies individuelles qu'ont empruntées chacun de ses écrivains.

### ***Structure du recueil et positionnement dans le champ littéraire***

La structure des recueils respectifs et leur préface et discours de clôture sont indicatifs de l'étape de la vie du mouvement ainsi que du positionnement du groupe dans le champ littéraire. Les actes du colloque de Cerisy (le premier recueil analysé ici), sont divisés en deux volumes : *Problèmes généraux* qui est théorique, et *Pratiques* qui contient des interventions d'écrivains portant chacune sur leur poé-

tique respective. Le premier volume (théorique) commence par une introduction rédigée par le nouveau romancier et théoricien Jean Ricardou, intitulée de façon provocante « Le Nouveau Roman existait-il ? », et se termine sur l'intervention de l'universitaire Françoise van Rossum-Guyon, intitulée « Conclusion et perspectives ». Il est divisé thématiquement, réunissant des interventions de spécialistes du roman accompagnées d'un débat/table ronde auquel participent les critiques et les écrivains du Nouveau Roman. Le deuxième volume – *Pratiques* – contient des sections consacrées à la poétique de chaque écrivain (Sarraute, Simon, Robbe-Grillet, Ollier, Butor, Pinget, Ricardou), avec des intervenants-spécialistes pour chacun, suivis d'une intervention de l'écrivain lui-même, accompagné d'un débat/table ronde.

Il est intéressant de souligner le fait que, malgré la préséance donnée à la pratique par les nouveaux romanciers qui se montrent constamment réticents à l'égard de la théorisation, ici, dans la division en deux volumes la théorie *précède* la pratique : le volume *Problèmes généraux* qui traite de problèmes théoriques figure en premier lieu, avec comme introduction un texte de Ricardou<sup>4</sup>, théoricien du nouveau roman avant d'être romancier. On peut sans doute considérer que la place importante accordée à la théorie lors du colloque des années 70 ne reflète pas un revirement de la part des nouveaux romanciers, mais marque plutôt un effort de leur part pour *consolider* la place qui leur est accordée dans le champ littéraire, en la balisant de théorie.

### *Ouverture et clôture*

Ricardou ouvre le colloque en présentant le Nouveau Roman comme situé à mi-chemin, s'interrogeant sur l'existence du mouvement. La preuve de son existence, dit-il, se trouve tout d'abord dans l'événement même du colloque à Cerisy. Mais cette solution lui paraissant trop facile, il préfère définir le Nouveau Roman comme hypothèse qui reste à être vérifiée lors du colloque. Né dans l'écart qui se creuse entre l'idéologie dominante et l'idéologie marginale, le Nouveau Roman lui semble constituer une étape : pas encore adopté par l'idéologie dominante, il n'a pas non plus réussi à la remplacer<sup>5</sup>. On voit dès lors le rôle accordé par Ricardou aux débats de Cerisy : ils participent activement à la consécration du Nouveau Roman. À partir du moment où ce mouvement est défini comme une étape, il ne s'agit plus de cla-

---

4. Ricardou, van Rossum Guyon, *ibid.*, vol. 1, pp. 9-20.

5. *Ibid.*, pp. 9-10.

mer son existence, car il est bel et bien existant (chose d'ailleurs prouvée par le fait même qu'il fait l'objet d'un colloque qui porte son nom), mais de voir *quelle place il occupe au sein du champ littéraire*, et quelles sont ses tendances actuelles et futures. Les objectifs du colloque définis par Ricardou se reflètent dans la structure du recueil : présenter des problèmes généraux relatifs à la littérature et, en un deuxième temps, examiner la pratique de chaque écrivain pour montrer la diversité du Nouveau Roman, et pour se libérer de toute image stéréotypée et monolithique du groupe.

La clôture du recueil participe elle aussi à la consécration du Nouveau Roman. Elle consiste en une intervention de l'universitaire van Rossum-Guyon<sup>6</sup>, qui insiste sur la diversité du mouvement en refusant son uniformité et souligne son aspect dynamique en suggérant qu'il continue à éveiller l'intérêt et à soulever des questions au sein des critiques, des lecteurs et des nouveaux romanciers. Parce qu'il est un objet dynamique, elle refuse de faire rentrer le Nouveau Roman dans l'Histoire, en soulignant le paradoxe d'une conclusion qui fige l'objet dont on parle en le situant dans la chronologie, c'est-à-dire dans l'histoire littéraire. Ce faisant, elle coopère d'une part avec le besoin typique des spécialistes de définir l'objet de leur recherche – après tout, elle participe à une tentative de définir le Nouveau Roman ; d'autre part, elle s'identifie aux objectifs de son objet de recherche, c'est-à-dire le « Nouveau Roman », qui, étant un mouvement d'avant-garde, ne veut pas, par définition, rentrer dans les livres d'Histoire.

Cette idée se manifeste aussi dans la façon dont elle traite explicitement du rapport entre la critique et le Nouveau Roman, qui selon elle est réciproque, voire symbiotique : d'une part, les écrivains ont participé activement aux discussions critiques lors du colloque, d'autre part, les lecteurs et les critiques ont participé à la création de ce qu'on appelle le Nouveau Roman. Enfin, elle évoque les aspects principaux de la poétique du Nouveau Roman : c'est la prédominance de la lecture, qui est aussi importante que l'écriture pour la formation du mouvement et, d'autre part, la participation des nouveaux romanciers à l'élaboration d'une nouvelle critique. À travers les remarques de van Rossum-Guyon, on peut dégager l'étape à laquelle se trouve le Nouveau Roman lors du colloque, qui n'est ni le moment de la naissance du mouvement, ni l'occasion d'une rétrospective lointaine qui se tient lorsqu'un mouvement a cessé de se renouveler, voire est « mort ».

---

6. *Ibid.*, pp. 399-426.

Il s'agit au contraire *d'un mouvement en plein essor*, situé historiquement dans sa deuxième étape (ce qu'on appelle lors du colloque « le nouveau Nouveau Roman »). Le fait qu'elle refuse de prononcer un véritable discours de clôture (le nouveau roman n'est pas « mort », dit-elle) et qu'elle signale les tendances actuelles du Nouveau Roman – sa diversité et son ouverture par rapport à la critique et aux lecteurs – montre que ce mouvement se trouve encore à une étape dynamique où les relations entre ses membres et avec la critique et les lecteurs – quoique déjà établies et codifiées – ne sont pas encore figées.

Comme pour prouver la diversité promise dans l'introduction et la clôture du premier volume, le deuxième volume, je l'ai dit, réunit des études de cas et des analyses de spécialistes en même temps que les interventions des écrivains sur leur œuvre propre. Les deux volumes ont cependant une structure d'ensemble différente : le premier, théorique, se développe à l'instar d'un argument logique, avec une introduction/ouverture (le texte de Ricardou), un « corps » (les autres textes), et une conclusion (le texte final de van Rossum-Guyon). Le deuxième, moins rigide, n'a ni introduction ni conclusion, mais comprend les discours des romanciers et de leurs critiques à titre de cas de figure. La structure du deuxième volume marque sans doute la volonté, face à la peur de se figer qui caractérise tout mouvement d'avant-garde, de fournir des « ouvertures », pour bien montrer que le Nouveau Roman n'a pas encore dit son dernier mot et qu'il peut encore se développer.

Le colloque de New York qui a lieu en 1982 est publié en un seul volume en 1986, intitulé comme nous l'avons déjà signalé, *Three Decades of the New Nove*<sup>7</sup>. Deux introductions couronnent l'entreprise : la première est rédigée par l'éditeur, Lois Oppenheim, et la deuxième par Tom Bishop, l'organisateur du colloque. Notons que le discours inaugural du colloque qui, du point de vue temporel est premier, figure dans le recueil en second lieu, après l'introduction de l'éditeur.

Le discours inaugural de Bishop explique l'intérêt d'un colloque sur le Nouveau Roman français à New-York<sup>8</sup>. Il recontextualise le mouvement au sein d'un nouvel aperçu historique et fonctionnel : le Nouveau Roman serait la conséquence la plus importante du roman français de la deuxième moitié du vingtième siècle, ce qui mérite sans

---

7. Oppenheim, *op. cit.*

8. Tom Bishop, « Opening Remarks », dans Oppenheim, *ibid.*, pp. 13-19.



aucun doute un colloque<sup>9</sup>. Le fait de traiter le Nouveau Roman dans une perspective historique montre qu'il s'agit d'un mouvement qui est entré dans l'Histoire de la littérature en France. Dans cette perspective, Bishop déclare que le colloque actuel constituera une *rétrospective* de trois décades d'activités variées du Nouveau Roman.

Le colloque de Cerisy constitue une pierre de touche dans l'introduction de Bishop. Tout d'abord, la structure du recueil imite explicitement celle du deuxième volume de Cerisy avec, *grosso modo*, une section consacrée à chaque écrivain et ses critiques. Cependant cette fois-ci, l'ordre est *renversé*, donnant la primauté aux écrivains (respectivement Robbe-Grillet, Claude Simon, Nathalie Sarraute, Robert Pinget), qui interviennent les premiers pour être ensuite suivis de leurs critiques, et enfin d'une table ronde<sup>10</sup>. En un deuxième temps, le colloque de Cerisy est considéré par les participants du colloque newyorkais comme une étape confirmant l'existence du Nouveau Roman. Vu de loin – du point de vue temporel (après trois décades d'activité créatrice) et du point de vue géographique (le colloque se déroule outre-mer) – le Nouveau Roman semble à la fois un phénomène plus homogène qu'il ne l'était pour les participants de Cerisy (Bishop annule la distinction établie lors du colloque des années 70 entre le Nouveau Roman (années 60) et nouveau Nouveau Roman [années 70]) et plus divers, car chacun de ses membres a développé une poétique personnelle.

Par ailleurs, le colloque de New York est ancré dans le présent et dans l'avenir : la question pivot n'est plus l'existence du Nouveau Roman, mais *ses pouvoirs d'invention et sa capacité à engendrer des descendants*. Il s'agit en un premier temps de savoir, à travers les interventions et les discussions qui se développent au cours du colloque, si le groupe reste un phénomène d'avant-garde. En un deuxième temps, on cherche une génération future qui va poursuivre les efforts du Nouveau Roman, même si c'est sur un autre continent. Ceci se manifeste dans la décision d'inclure à la fin du recueil une table ronde des nouveaux romanciers américains. Par ailleurs, la distance temporelle et géographique reflète selon Bishop le besoin de distanciation et d'objectivité du colloque, loin des effets et des arrière-goûts amers de Cerisy<sup>11</sup>. Ceci atteste du fait que, loin des tentatives subjectives des participants de Cerisy de définir le Nouveau Roman pour leurs propres besoins, il s'agit ici d'une démarche « scientifique » et « objective »

---

9. *Ibid.*, p. 13.

10. L'introduction précise que les débats n'ont pas été reproduits dans leur totalité.

11. Oppenheim, *op. cit.*, p. 19.

dont l'initiative appartient à des spécialistes *extérieurs* au mouvement (rappelons que Bishop qui dirige le colloque est un universitaire, tandis qu'à Cerisy c'était Ricardou qui s'était chargé de l'ouverture).

En tête de volume, on trouve l'introduction de Lois Oppenheim, l'éditeur des actes, qui situe le mouvement dans l'Histoire des lettres en racontant l'histoire de sa réception et en attribuant aux romanciers un projet commun, comme il est convenu de le faire dans un ouvrage qui s'occupe *a posteriori* d'un mouvement littéraire. Il explique aussi l'arrière-plan du colloque de New York University en 1982, dont la visée a consisté d'une part à rechercher l'esprit du Nouveau Roman en tant que mouvement, et d'autre part à célébrer la poursuite de l'activité créatrice d'une partie des écrivains liés au Nouveau Roman et à apprécier leur influence outre-mer<sup>12</sup>. Par ailleurs, il prend soin de relier ce colloque à celui de Cerisy en indiquant la ressemblance à ce dernier au niveau de la forme et du contenu. Il y voit en effet une *extension* des deux volumes de Cerisy, quoiqu'en plus petit format, et avec moins de participants, poursuivant des objectifs quelque peu différents : non plus discuter des problèmes généraux et pratiques du Nouveau Roman, mais déterminer son état présent, ce qu'on peut appeler le troisième volet de ce débat<sup>13</sup>.

Quoiqu'étroitement relié à Cerisy par les deux introductions ainsi que par sa structure, le colloque de New York fournit un nouvel aperçu du Nouveau Roman, qui jouit d'une certaine *distanciation*. La perspective est donnée, comme je l'ai déjà signalé, par des spécialistes extérieurs, elle se déroule aux États-Unis, et elle est très distante dans le temps.

### *Conceptualiser l'existant*

Même dans une phase plus tardive de la vie du mouvement, c'est-à-dire dans les débats de colloque, on trouve également une confrontation de couples conceptuels, qui participent non plus simplement à la définition, mais aussi au re-cadrage du mouvement, lorsqu'il est déjà un fait établi. Par exemple, le couple « roman ancien » et « roman nouveau » émergeant du débat sur les nouveautés du Nouveau Roman qui se poursuit dans les années 1960, se manifeste également au début des années 1970, à l'occasion du colloque de Cerisy. Dans la discussion qui suit le discours inaugural de Ricardou, on trouve une tentative de

---

12. *Ibid.*, pp. 3-12.

13. *Ibid.*, p. 9.

la part des participants – écrivains et universitaires – de fournir des fondations plus solides à cette distinction primaire qui sert de base à la définition du Nouveau Roman dans les années 50 et 60. Le débat est instigué par le refus de Jean Alter (un universitaire) d'accepter l'opposition soulignée par Ricardou (théoricien et romancier) entre roman nouveau et ancien, comme s'il s'agissait de deux unités monolithiques. Pour Alter, il existe en effet une diversité de romans, selon l'époque, et il existe aussi des formes hybrides. Il interprète la distinction de Ricardou comme relative aux romans contemporains qui imitent Balzac et Flaubert : *sera donc dit ancien tout roman écrit à l'ancienne*. Alter propose de *remplacer* cette distinction par une autre. Ricardou s'accorde avec lui sur le fait que tout ce qui précède le roman moderne n'est pas monolithique, et propose une autre catégorisation en fonction du rôle que joue le langage dans le texte : l'âge classique, l'âge romantique et l'âge moderne, insistant toutefois sur la particularité du Nouveau Roman dans ce schéma. Karlheinz Stierle, universitaire lui aussi, propose d'introduire dans la typologie une distinction entre *roman et anti-roman*. Alter revient à la comparaison de Ricardou entre la façon dont on traite le personnage au 18<sup>e</sup> siècle et dans le Nouveau Roman, et explique qu'en tout cas, il s'agit d'une analyse synchronique, dans la mesure où l'on applique des critères contemporains à d'anciens romans. En répondant à Joseph Tans, Ricardou explique que le Nouveau Roman constitue une évolution par rapport à l'ancien roman, tandis que *Tel Quel* constitue une rupture par rapport au nouveau roman <sup>14</sup>.

En lisant le débat ci-dessus, on constate à quel point le critère de *l'ancien vs. le nouveau* sert de *support* à une autre distinction, qui figure vers la fin de la séquence, entre *roman et anti-roman*. La définition du Nouveau Roman dans cette séquence dépend d'une *problématisation* du couple « ancien vs. nouveau » qui est perçu une première fois comme une distinction *diachronique* (ancien – écrit dans le passé, nouveau – écrit au présent ou dans l'avenir) et une deuxième fois comme une division *synchronique* issue de la confrontation au présent entre un modèle ancien et un modèle nouveau (ceux qui écrivent en obéissant aux règles classiques de l'écriture romanesque (i.e. Michel de Saint-Pierre) vs. ceux qui ont abandonné ces règles). Ainsi,

14. Ricardou, van Rossum Guyon, *op. cit.*, vol. 1, pp. 21-34. Participent à ce débat : Jean Alter, Jean Ricardou, Karlheinz Stierle, Joseph Tans, Danielle Bajomée, Alain Robbe-Grillet, Mieke Taat, Françoise van Rossum-Guyon, Françoise Hamel, Maurice de Gandillac, Nathalie Sarraute, Leon S. Roudiez.

le Nouveau Roman se définit comme une nouveauté sur ces deux axes : il est nouveau par rapport au passé puisqu'il rompt avec les modèles de celui-ci. Il est également nouveau par rapport aux romans contemporains qui continuent à imiter les modèles du passé.

Il importe de souligner à ce stade de l'analyse les différences qui se font jour entre le débat de presse et le débat de colloque, au-delà de la complexité de la discussion spécifique que je viens d'évoquer. C'est que dans le débat journalistique, l'idée « d'ancien vs. nouveau » discutée dans le débat ci-dessus est traitée par des écrivains qui s'opposent par leurs poétiques respectives et qui se demandent comment écrire. Dans le débat de colloque que j'ai évoqué ici, la discussion est de « seconde main », car il s'agit dans la plupart des cas des spécialistes qui proposent des *catégories* pour aborder l'œuvre des romanciers.

### ***Paradigme existant vs. innovation***

Malgré le temps écoulé (presque trois décennies), la distinction entre évolution et révolution règne encore dans la perception du Nouveau Roman lors du colloque de New York. Dans une discussion qui suit l'intervention de François Jost (spécialiste des médias audiovisuels, scénariste et réalisateur de cinéma)<sup>15</sup>, on demande à Robbe-Grillet de se situer par rapport à la tradition littéraire. En répondant, il insiste sur le fait que le mouvement suit une tradition de longue date, que chaque époque a ses moments de création et que le Nouveau Roman est une époque d'invention :

Q – I would like to ask you, Alain Robbe-Grillet, if you see yourself *in a literary tradition* or if you think that the Nouveau Roman, and therefore your own awareness as a writer, is more or less *a starting point*.

RG – I have very often tried to show that the Nouveau Roman did not appear just like that, out of a magician's hat, but that, on the contrary, *it has an entire past*. Flaubert was already a kind of New Novelist, as was Laurence Sterne, and, indeed, *Tristram Shandy* is to be cited as one of these predecessors. Nevertheless, there probably were revolutionary periods and periods of freezing, of a concentration of meaning. It is obvious that the end of the eighteenth century – let us say with Sterne in England and Diderot in France – was marked by a great revolutionary fermentation, a calling into question of meaning.

The end of the eighteenth century was much more revolutionary. [...] I claim that there are periods of invention, but this is only my personal opinion. The early

---

15. Oppenheim, *op. cit.*, pp. 44-55.

nineteenth century was marked by a kind of ossification. It was a period when truth was taken en masse

[...] In any case, in speaking of literature, we are more or less obliged to create syntagmas and paradigms. *The New Novel is a paradigm*. This is to say that there are some writers who, in the same period of time, have certain concerns in common. [...] By syntagmas, on the other hand, I mean historical chains which go, for example, from Flaubert to Beckett, by way of Proust and others. This is also a means of simplifying my discourse, for it is obvious that the Robbe-Grillet, professor of literature, is forcibly siding with the established order. I cannot give courses on literature which would be forever mobile, contradictory, and rejecting of meaning. [...] To accommodate the needs of speech, I organize historical chains in time and groupings in space in order to speak.<sup>16</sup>

On note alors la *réapparition* du critère de l'innovation, déjà mentionné par Robbe-Grillet dans les débats des années 60. L'idée d'appliquer ce critère au Nouveau Roman n'est certes pas nouvelle en soi. Ce qui est neuf ici, c'est le fait de produire un effet de perspective (on observe le Nouveau Roman de loin – du point de vue temporel aussi bien que géographique) mais aussi, sans doute, de renvoyer à des théories qui règnent depuis un certain moment dans la sphère de la philosophie des sciences et qui concernent le progrès des idées et la découverte dans les sciences dures. Il s'agit notamment des tentatives théoriques de Kuhn et de Lakatos de prendre en considération le contexte de la découverte et les inventions scientifiques telles qu'elles ont été élaborées par eux dans les années 60 et 70<sup>17</sup>. À ce titre, l'usage du mot «paradigme» est prégnant car il se rapporte au contexte de découverte évoqué par les deux philosophes, qui trouve également une traduction dans la sphère littéraire<sup>18</sup>. Il est convenu, d'après ces philosophes, de distinguer entre des époques *d'évolution* («normal science») et des époques de *révolution* («extraordinary science»), ces dernières se caractérisant par la révolte *contre* et la rupture *avec* le paradigme scientifique dominant que l'on souhaite remplacer par un autre. *Mutatis mutandis*<sup>19</sup>, le Nouveau Roman serait ce nouveau cadre

16. *Ibid.*, pp. 65-66 ; je souligne.

17. Thomas S. Kuhn, *The Structure of Scientific Revolutions*, Chicago, Chicago University Press, 1970 ; Imre Lakatos, « The Methodology of Scientific research Programs », dans J. Warrall, G. Currie (dirs.), Cambridge/London/NY/New Rochelle/Melbourne/Sidney, Cambridge University Press, 1978.

18. S.-T. Ryan, « The Importance of Thomas Kuhn's Scientific Paradigm Theory to Literary Criticism », *Midwest Quarterly*, n° 19, 197, pp. 151-159. Quoiqu'il s'agisse, à notre connaissance, de la seule tentative à cette époque d'adapter le paradigme de Kuhn aux études littéraires.

19. Le lecteur, insistant sur la rareté de l'application du paradigme de Kuhn à la littérature, s'interrogera sans doute sur la légitimité de l'usage que nous en faisons ici. Notre démarche

qui vient rompre avec le paradigme littéraire du 19<sup>e</sup> siècle, en proposant des romans nouveaux qui enfreignent les règles entérinées (présence d'un personnage, d'une intrigue, d'un cadre temporel linéaire). En ce sens, innover, c'est briser le cadre désormais trop étroit du roman balzacien. Notons toutefois que la notion de « paradigme » apparaît seulement dans le débat des années 80 : c'est avec la distance temporelle qu'on arrive à reconnaître les contours du paradigme du Nouveau Roman, différent de celui qui le précède.

En effet, la distance temporelle permet, comme je l'ai signalé, d'apprécier le Nouveau Roman dans *sa perspective historique*. À cet effet, la table ronde qui boucle le colloque, intitulée « Past, Present and Future » discute de la révolution en termes de perspective et d'appréciation, ce que signale l'usage du prétérit. Tom Bishop, spécialiste et proche du Nouveau Roman, suivant Robbe-Grillet en proclamant que la révolution du Nouveau Roman ne s'est pas matérialisée :

Tom Bishop : Alain Robbe-Grillet, you said yesterday or the day before *that the revolution that the Nouveau Roman was intended to be had not materialized* and that ultimately literature was not profoundly changed by you, in the plural.

RG : No, *it was changed, but the revolution did not materialize because freedom cannot be an institution*. If the Nouveau Roman has succeeded, Ricardou would, in short, have taken over and our novels would have been institutionalized. This is what Stalin did, if you will, with Marxism. He dogmatically transformed what in the beginning was a movement toward, a movement of, something unknown. [...] The revolution did not succeed, therefore, fortunately, for if it had, we would have stopped writing. [...] I say fortunately because this movement of continually chasing ourselves away from ourselves must be endless. The greatest danger for a writer is to rest on his laurels, to say that he is going to write another one just like it. [...] But what precisely is important for an artist is that he disappoints his public in order to prevent it from becoming tranquilized. And the fact that the Nouveau Roman has not become institutionalized, I phrased as the fact that the Nouveau Roman has not succeeded, but this failure is its very life.

Bishop : The question of succeeding or not succeeding, of revolutionizing or not revolutionizing, does it not also imply the existence of another generation, one following yours, in which there could be novels linked, in some way, to what you

---

pourrait être pourtant justifiée par l'intérêt que suscitent depuis la fin des années 60 les rapports entre les sciences et les lettres. À cet effet, cf. par exemple la série d'articles intitulée « Crosscurrents », qui a vu le jour dans le supplément littéraire du *Times* au cours de l'année 1967. Dans cette série, figurent des articles qui traitent de ces rapports comme celui de Jackson (Anthony Jackson, « Science and Literature », *Times Literary Supplement*, 26.07.1967, p. 667), et d'autres qui analysent les rapports établis entre les domaines par des écrivains et des critiques français comme Raymond Queneau et Roland Barthes (« Cross Purposes », *Times Literary Supplement*, 28.09.1967, pp. 851-852 ; Raymond Queneau, « Science and Literature », *ibid.*, pp. 863-864 ; Roland Barthes, « Science versus Literature », *ibid.*, pp. 897-898).

did ? Do you have the impression that there are writers who have, in one way or another, followed what you tried to do ?

RG: There are writers all over the world who admit to having been influenced by the Nouveau Roman. [...] But to create epigones is not the artist's goal. What I fear most are the numerous [pseudos] [...] If someone has to write following in our footsteps, it will not be to our glory, but « against us ». This is exactly how I consider having been influenced by Sartre, for I wanted to write « against him ». And when people stand up to someone whom they admire, then there is creation: in standing up to, and not at all in following.<sup>20</sup>

Les réponses de Robbe-Grillet manifestent le paradoxe inné de toute révolution d'avant-garde : une révolution qui a réussi est une révolution qui a échoué, puisque les critères de la réussite sont l'institution de la nouveauté. Le fait qu'elle se range du côté des idéologies acceptées et qu'elle remplace éventuellement l'idéologie dominante manifeste en fin du compte son échec. Une révolution qui échoue, au contraire, est une révolution réussie, car elle reste une force d'opposition. Le succès du Nouveau Roman consiste dans son échec à remplacer l'idéologie bourgeoise dominante, ainsi que dans son dynamisme, c'est-à-dire dans le fait qu'il invente et s'invente constamment. Ses écrivains, selon Robbe-Grillet, n'ont jamais su adopter un modèle, ils poursuivent perpétuellement leur recherche. Qui plus est, le fait d'avoir des successeurs n'est pas en soi un signe de succès et ne peut être perçu comme tel que dans la mesure où les successeurs agissent « contre » leurs prédécesseurs. Tel est le sens de l'évolution selon Robbe-Grillet tel qu'il se dévoile dans le dialogue avec Bishop : on évolue à *l'encontre* de quelqu'un et non pas *en l'imitant* ou en suivant ses pas.

### *Éclaircir des Concepts*

#### *a. Sarraute et la théorie de l'innommée*

Un débat n'est pas simplement le *locus* où surgissent les différences de perspective entre les membres d'un même groupe. Aussi constitue-t-il, comme j'ai l'ai signalé et démontré à plusieurs reprises, l'endroit où chacun des écrivains *éclaircit* des concepts relatifs à son œuvre. Dans le passage suivant, intitulé « Ce que je cherche à faire »<sup>21</sup> (*Nouveau Roman : hier, aujourd'hui* 1972 vol. 2 : 25-40), Sarraute se

20. Oppenheim, *op. cit.*, pp. 182-183.

21. Nathalie Sarraute, « Ce que je cherche à faire », dans Ricardou, van Rossum Guyon, *op. cit.*, vol. 2, pp. 25-40.

voit confrontée, grâce à la présence de ses interlocuteurs, à sa conception du langage : au cours du débat, elle se doit, à la demande des critiques et des autres écrivains, de ré-expliquer sa *terminologie*. Rappelons que dans le cas de Sarraute, le débat constitue l'une des rares occasions, après les années soixante, de l'entendre parler de théorie.

Lors de son intervention, Sarraute s'oppose à la théorie du langage littéraire des autres nouveaux romanciers, qu'elle intitule péjorativement « linguistique », et selon laquelle le roman serait réduit au langage seul. Selon elle, à force de défendre le pouvoir du langage, ils se sont trouvés bloqués par le tournant linguistique de leur époque. Ils ont ainsi oublié non seulement les faiblesses du langage, mais aussi ses fonctions. Pour elle, au contraire, le langage du roman ressemble à celui du poème dans le sens mallarméen du terme. Il s'agit donc d'un langage complexe, producteur de sens, un langage « essentiel ». En deçà des mots et du langage, il existe cependant une étape pré-langagière des sensations qu'elle appelle « l'innommé » ou le « non-nommé ». C'est là qu'elle concentre tous ses efforts, afin de transmettre cette substance non-verbale à travers les mots, à travers le langage, qui pour elle est une série de conventions simplifiées, « un code brut qui permet la communication ». Son projet consiste alors à mettre à jour cette matière non-nommée à partir des images qui produisent chez nous des sensations familières<sup>22</sup>. Le langage serait donc semblable à Hermès, un messenger qui sert de médiateur entre les sensations et le lecteur. Mais ces tentatives se heurtent à des difficultés, car la plupart des gens ne voient dans son écriture que du langage ferme, stable et conventionnel<sup>23</sup>. Ce qui est nouveau ici dans son intervention, c'est le fait qu'elle élabore sa théorie des *Tropismes*, encore à l'étape embryonnaire lors de la publication de *L'Ère du soupçon* en 1956. Par ailleurs, c'est le fait qu'elle se défende contre les malentendus provenant de ses lecteurs et critiques (ils considèrent qu'elle utilise un langage cliché), aussi bien que contre la conception qu'elle dit erronée que se font les autres nouveaux romanciers du langage littéraire. Une hypothèse concernant la raison pour laquelle elle se permet d'être aussi critique à l'égard de ses pairs consiste à poser qu'à ce stade (et notamment, au début des années soixante-dix) le groupe est sociologiquement soudé ; elle peut donc se permettre une attitude hérétique.

---

22. *Ibid.*, p. 36.

23. *Ibid.*, pp. 36-38.



Dans la discussion qui suit et qui du point de vue pragmatique ressemble plutôt à une série de dialogues (de type « discussion ») entre Sarraute et les autres participants du débat, on trouve plusieurs opinions ou remarques qui permettent d'éclaircir la conception que se fait Sarraute du langage. La discussion entre pairs est fructueuse dans la mesure où elle privilégie le développement d'idées qui sans dialogue resteraient enfouies dans la conscience privée de chacun des participants. Pour des raisons de commodité, je ne présenterai pas la discussion dans son intégralité, mais analyserai plusieurs dialogues au sein de ce débat.

### *Dialogue avec Jean Ricardou*

Le thème principal de ce dialogue est l'apport de la linguistique à la littérature. Ricardou représente dans ce débat la conception répandue chez les nouveaux romanciers selon laquelle l'apport de la linguistique à la littérature est considérable, car elle permet de théoriser la littérature en se débarrassant des « illusions réalistes » de la lecture. Mais il *accepte l'objection* de Sarraute qui *propose* un usage prudent de la linguistique. En effet, elle ne comprend pas l'utilité pour la littérature des notions issues de la linguistique comme le signifiant et le signifié.

Le dernier axe du dialogue entre Ricardou et Sarraute concerne la définition de l'innommé, thème qui sera repris dans le dialogue suivant avec Marcelle Wahl et al. Revenant sur cette notion à la demande de Ricardou et de Ireland<sup>24</sup>, elle explique : « c'est une impression, c'est du «ressenti» d'une manière extrêmement globale et confuse et dont l'attrait principal, c'est précisément qu'il ne se laisse prendre dans aucun mot »<sup>25</sup>.

### *Dialogue avec Marcelle Wahl et al.*

Suit une discussion sur le langage et l'écriture, avec plusieurs participants, dont Marcelle Wahl. Nathalie Sarraute accepte l'hypothèse

24. Malgré le fait que cela soit une discussion, elle préfère ne pas répondre tout de suite à la question intercalée par un autre interlocuteur (G.W. Ireland), pour poursuivre sa réponse à Ricardou sous forme de monologue.

25. *Ibid.*, pp. 44-45.

linguistique de Ricardou selon laquelle les mouvements mêmes qu'elle voudrait décrire au cours du travail sont produits par le rythme de la phrase : « C'est-à-dire quand on a fini d'écrire une page on s'aperçoit qu'on ne savait pas d'avance [...] »<sup>26</sup>. Par la suite Sarraute poursuit la description de l'interaction entre langage et sensation. Le dialogue avec Wahl constitue dans ce sens l'écho de celui qu'elle a poursuivi avec Ricardou.

Wahl propose de voir les mouvements de Sarraute au niveau microscopique du système nerveux. Sarraute *accepte* cette interprétation et parle du jeu entre langage et sensations à ce niveau. D'autres interlocuteurs (Otten et Tison-Braun) interviennent, et suggèrent qu'il faut nommer l'innommable afin de le communiquer. Sarraute *refuse d'accepter* leur proposition : *elle* travaille dans le prélangage<sup>27</sup>. Sont de la sorte exposées les interprétations académiques des propos et théories de Sarraute, commentaires qui sont réfutés en temps réel par l'écrivain dans l'espace de la rencontre littéraire.

Par ailleurs, les questions et les remarques de son pair Robbe-Grillet lui permettent de *préciser* cette notion :

Pour moi, je le disais tout à l'heure, il y a un prélangage : une sensation, une perception, il y a quelque chose qui va à la recherche du langage, qui ne peut pas exister sans langage, c'est ça, sans langage, cela n'existe pas, je suis d'accord mais...<sup>28</sup>

Grâce à l'intervention de plusieurs participants, Sarraute peut enfin préciser l'idée selon laquelle elle se différencie des autres car elle ne travaille pas dans le langage, mais dans le *pré-langage* qu'elle essaye de verbaliser. Cette idée est explicitée au cours du *dialogue avec Micheline Tison-Braun*, qui parle du besoin de *définir* les choses, de les nommer (« Le mot timide... »<sup>29</sup>). Or Sarraute refuse la définition : « Vous dites le timide. Si c'est un timide, ce n'est pas la peine d'en parler [...] ce qui était intéressant, c'était justement comment arriver à rendre ça autrement par le rythme, l'image, quelque chose... »<sup>30</sup>. Tison-Braun explique que Sarraute « donne forme » et nomme les choses. Sarraute proteste :

---

26. *Ibid.*, p. 46.

27. *Ibid.*, p. 49.

28. *Ibid.*, p. 50.

29. *Ibid.*, p. 48.

30. *Ibid.*

Elles n'ont pas été nommées. Je ne les ai jamais nommées. Vous ne trouverez pas une seule fois une définition d'un de ces états dans un livre...<sup>31</sup>

Tison-Braun se corrige alors : « Rendues communicables... » Sarraute acquiesce : « J'ai essayé. Sinon, je ne parlerais pas d'innommé... »<sup>32</sup>. Tison-Braun tente alors de préciser la définition : « Vous avez provoqué une prise de conscience ». Sarraute spécifie pour sa part :

Je n'ai pas cherché à rendre les gens conscients. Le domaine est si petit dans lequel je travaille et il y a le monde entier dont nous ne sommes pas encore conscients [...] c'est pour cela que je suis [...] obligée de croire qu'il y a ce pré-langage. C'est une hypothèse de travail sans laquelle il m'est impossible de travailler [...].<sup>33</sup>

On constate alors comment les objections aux tentatives de Tison-Braun, alors jeune chercheur<sup>34</sup>, pour apporter quelque précision à la terminologie de Sarraute permettent à celle-ci de reprendre et de ré-expliquer ses propres conceptions, en marquant de la sorte son terrain. Cette discussion permet à Sarraute de se lancer dans un métadiscours expliquant *pourquoi* elle pense ainsi et elle le fait en présence de participants qui sont des spécialistes du Nouveau Roman.

### ***Dialogue avec Robbe-Grillet ou comment joindre les deux bouts***

L'objectif de Robbe-Grillet dans ce débat consiste à ramener l'autre chef de file, en l'occurrence Sarraute, à avouer qu'elle crée dans le langage, c'est-à-dire qu'elle fonctionne à l'intérieur du même paradigme que lui, qui voit dans le langage un générateur de sens :

Alain Robbe-Grillet : Quand vous commencez à écrire, avez-vous l'impression que ce monde existe déjà totalement ou est-ce que vous allez par votre langage, par votre parole, apporter quelque chose à ce monde ? [...]

Sarraute : Je n'ai pas dit le mot « expression », que Dieu m'en préserve ! Je sais parfaitement dans quel piège vous essayez de me faire tomber : ça n'existe pas sans le langage mais le langage sans ça ne peut pas exister. C'est pourquoi quand j'ouvre un texte, ce que je regarde, sans savoir de quoi il retourne, c'est une cer-

31. *Ibid.*, p. 49.

32. *Ibid.*

33. *Ibid.*

34. Le format de participation du débat de colloque permet aussi au débutants de participer à la discussion, ce qui n'est pas le cas dans les débats de presse où on n'invite *a priori* que des spécialistes.

taine respiration [...] une sorte de vibration imperceptible du texte qui vient de là. Si ça partait uniquement de mots, je vous affirme que ça ne serait pas possible. L'un ne peut pas aller sans l'autre.<sup>35</sup>

Sarraute pense qu'il essaye de la faire tomber dans un piège où elle sera obligée d'admettre que le langage produit le monde, mais elle ne cesse de dire qu'il existe une interaction entre langage et sensation et que l'un ne peut aller sans l'autre<sup>36</sup>. Robbe-Grillet tente alors de passer par une autre voie pour ramener Sarraute à son paradigme :

Robbe-Grillet : Est-ce que vous portez un intérêt privilégié à ce que vous étudiez ou est-ce un matériau comme un autre qui est seulement un alibi pour l'exercice d'un langage ?

Nathalie Sarraute : C'est un matériau qui a pour moi l'énorme avantage de ne pas être déjà du langage [...]

Robbe-Grillet : Non, je vous assure qu'il y a deux positions fondamentalement différentes de l'artiste en face du monde : celui qui arrive dans un monde qui existe déjà et dont il va parler et celui qui arrive dans un monde qui n'existe pas encore et qu'il va créer par son propre langage. *Pour moi, l'écrivain, c'est quand même quelqu'un qui a choisi sa propre parole comme étant la seule vérité et c'est cette vérité qu'il apporte au monde.* Notez que je peux très bien lire vos livres selon cette optique, mais je trouve que souvent, dans vos déclarations, vous vous placez un peu en porte-à-faux, tombant sans cesse d'un côté ou de l'autre, alors que, dans vos romans, *je sens que vous comme moi*, ce qui vous intéresse, c'est la création d'un monde qui n'existe pas encore.

Sarraute : Oui, mais ce monde est créé à partir de quoi, pas uniquement à partir du langage ?

Robbe-Grillet : Au commencement était le Verbe et le Verbe était...(Rires).<sup>37</sup>

Dans ce duo/duel entre Sarraute et Robbe-Grillet sur le langage, on revient au point initial de la polémique, c'est-à-dire à la différence entre Sarraute et d'autres nouveaux romanciers (excepté sans doute Simon) qui réside dans la question de savoir si tout est dans le langage, si toute création littéraire est dans la manifestation verbale de l'écriture, ou s'il existe quelque chose au-delà des mots. Malgré la structure circulaire de ce dialogue entre les deux écrivains, on arrive à discerner deux conceptions du rôle du langage qui ne sont pas mutuellement exclusives. *Il n'y a donc pas un vrai conflit, mais une différence de perspectives* : pour les deux romanciers, le rôle que joue le langage est crucial. Pour Robbe-Grillet, tout se passe dans le langage qui est créateur, et il n'y a pas, comme il le dit ailleurs, d'au-delà du texte. Pour

35. Ricardou, van Rossum Guyon, *op. cit.*, vol. 2, pp. 50-51.

36. *Ibid.*, p. 51.

37. *Ibid.*, pp. 51-52 ; *je souligne.*

Sarraute, le langage est *un moyen* pour accéder à un autre niveau, pré-langagier, des sentiments et des sensations. Pour tous deux, cependant, le travail d'écriture s'opère *sur* le langage et *par* lui. On voit ainsi comment le cadre du débat permet une confrontation des attitudes nuancées des nouveaux romanciers à l'égard de certains concepts, ce qui enrichit leur poétique et ajoute de la complexité à leur identité collective.

*b. Robbe-Grillet et la théorie des générateurs*

De même Alain Robbe-Grillet, lors du même colloque, doit expliquer sa conception des éléments producteurs d'intrigue dans le récit qu'il appelle des « générateurs ». Il importe de noter toutefois que l'intervention de Robbe-Grillet à cette occasion n'est pas simplement orale (comme le sont d'ailleurs les autres communications du colloque), elle repose largement sur *l'improvisation*, comme tient d'ailleurs à le préciser une note de l'éditeur :

À la lecture d'un exposé écrit Robbe-Grillet a préféré une large improvisation au cours de cette discussion. C'est elle que nous proposons ici, suivie de la fin de la discussion.<sup>38</sup>

C'est-à-dire que du point de vue pragmatique, le discours de l'écrivain admet une véritable discussion. Robbe-Grillet, qui reconnaît que « le mode de la discussion [l']intéress[e] davantage »<sup>39</sup>, renonce (comme il le dit lui-même) à la *lecture* de notes préparées à l'avance et parle à l'improvisiste, entrant en dialogue et répondant à ce qui a été présenté au cours du colloque. Il rend de la sorte possible une véritable conversation qui repose sur des propos émis sur le vif<sup>40</sup>.

On voit dès lors comment le discours improvisé de Robbe-Grillet sert à traiter le problème que crée le concept jusqu'à présent vague de *générateurs*. C'est alors dans le cadre de ce discours que Robbe-Grillet explique sa méthode, qui consiste en une nouvelle organisation du récit en fonction de signifiants (noms, objets, couleurs). La méthode des générateurs serait une alternative que Robbe-Grillet offrirait à l'organisation traditionnelle du récit qui, selon l'idée convenue, refléterait l'ordre « naturel » du monde. *Contrairement* à l'idée de Ricardou,

38. Ricardou, van Rossum Guyon, *op. cit.*, vol. 2, p. 157, note de bas de page.

39. *Ibid.*

40. Cette tendance de l'écrivain au dialogue et à l'admission explicite de la parole de l'autre dans la sienne se manifeste également dans la façon dont il a adopté la critique de Barthes dans ses essais théoriques. Cf. à cet effet la discussion dans la première partie de notre étude.

exprimée lors de la discussion précédente <sup>41</sup>, Robbe-Grillet pose que ses générateurs ne s'arrêtent pas au niveau du signifiant, comme l'exige Ricardou <sup>42</sup>, mais se fondent sur ses significations culturelles et mythiques. À l'encontre de son opposant, Robbe-Grillet demande de s'abstenir de l'usage arbitraire des sons. À la place de ce choix arbitraire, il propose d'admettre le principe non-naturel de l'organisation du Nouveau Roman, principe évoqué et discuté par Claude Simon dans son intervention lors du même colloque, lorsque ce dernier établit une analogie entre la tâche de l'écrivain (bricolage) et le sonnet de Baudelaire, *Correspondances* <sup>43</sup>. Selon ce principe, les règles de l'écriture ne sauraient être « naturelles » puisqu'elles sont inventées par l'écrivain, et non pas issues de la nature ou de l'inconscient. L'écriture n'est pas non plus une activité naturelle à l'homme, où l'inconscient agit sans notre responsabilité ; elle fait partie d'une activité consciente de l'écrivain.

On voit dès lors comment la *réaction* aux idées émises lors du même colloque, quoiqu'au sein d'autres débats, prépare le terrain à l'explicitation des opinions de l'auteur, et *génère* des explications alternatives à celles proposées avant l'interaction du colloque. C'est en réaction aux thèses de ses interlocuteurs <sup>44</sup> qu'il présente la sienne propre : la raison pour laquelle il préfère sa méthode à la démarche traditionnelle réside dans le fait que le mythe de l'ordre naturaliste et de l'écriture naturelle a servi l'ordre social, par exemple, la bourgeoisie, qui voyait quelque chose de naturel dans les valeurs bourgeoises. Par exemple, lorsque Balzac racontait des histoires, la chose lui semblait naturelle. Flaubert a, par contre, sans doute été l'un des premiers au 20<sup>e</sup> siècle à reconnaître l'artificialité de l'écriture : de même qu'il n'y a pas d'ordre moral ou politique naturel, il n'existe pas non plus

41. En réaction au discours de Bruce Morrisette, « Robbe-Grillet, n° 1,2...x », in : Ricardou, van Rossum Guyon, *op. cit.*, vol. 2, pp. 119-155.

42. *Ibid.*, pp. 149-150.

43. « Je ne connais pas, en effet, de terme qui mette mieux en valeur le caractère tout à fait artisanal et empirique de ce labeur qui consiste à assembler et organiser, dans cette *unité* dont parle Baudelaire et où elles doivent *se répondre en échos*, toutes les composantes de ce vaste système de signes qu'est un roman. Cela se fait par tâtonnements successifs : il y a des éléments qu'il faut raboter ou limer pour les intégrer et les ajuster, d'autres auxquels on se voit, au contraire, obligé d'ajouter [...] d'autres enfin qu'il faut « fabriquer » [...] Et le plus fascinant [...] c'est que ces nécessités purement formelles, loin de constituer des gênes ou des obstacles, se révèlent être éminemment *productrices* et, en elles-mêmes, *engendrant*. (Claude Simon, « La fiction mot à mot », dans Ricardou, van Rossum Guyon, *op. cit.*, vol. 2, pp. 96-97).

44. Je n'ai relevé ici que les idées de Ricardou et de Simon, mais il existe aussi d'autres opinions qu'il prend en compte et qui façonnent également son propos.

d'ordre narratif qui ne soit fabriqué par l'homme. Ce développement théorique fera office de démonstration permettant à Robbe-Grillet d'arriver à la conclusion selon laquelle l'accusation portée par la critique contre les nouveaux romanciers qui n'écrivent pas de façon « naturelle » est somme toute ridicule.

Son discours s'achève alors sur une prescription d'écriture et sur une exposition renouvelée de sa propre méthode. À titre de recette, il suggère qu'il faut vider les générateurs de tout ce qui les rapproche de la nature, de l'innocence, etc. En exposant sa démarche propre, il explique qu'en fonction de la règle qu'il vient d'établir, il ne se sert pas du mot et de ses significations arbitraires, mais de ses usages artificiels et mythiques. Il n'utilisera pas le mot « rouge » mais parlera de la « couleur rouge », imprégnée de significations culturelles. Ces générateurs sont issus de l'ensemble des images populaires contemporaines (fiches publicitaires, journaux pornographiques, etc.)

### *Discussion* <sup>45</sup>

Dans la discussion qui suit le discours improvisé de Robbe-Grillet, on trouve enfin une véritable *interaction en face-à-face* (à la place de la *réaction* provoquée par des discours antérieurs qu'on peut voir dans les propos de l'auteur). Comme le débat est trop complexe pour faire l'objet d'une analyse complète, je ne reproduis ici que les passages dont l'unité thématique (touchant directement à la question des générateurs) permet de mieux saisir le fonctionnement du débat dans l'explicitation – et, notamment, la distinction que Robbe-Grillet établit entre ordre naturel et ordre artificiel du Nouveau Roman par l'usage des générateurs.

La remarque de la première intervenante, Wahl, qui produit une analogie entre la science et la littérature, permet à Robbe-Grillet de mieux saisir et expliquer la problématique de l'ordre naturel. Wahl essaye de dénigrer son opposant en montrant que la découverte de Robbe-Grillet n'est pas nouvelle, car on sait déjà dans les sciences qu'on ne découvre pas les lois de la nature, mais les lois qui y sont imposées par l'homme. Robbe-Grillet répond que cela est vrai en principe, mais que pendant assez longtemps on a pensé autrement.

---

45. Participent à la discussion: Marcelle Wahl, Robbe-Grillet, Françoise Gaillard, Elly Jaffe-Freem, Jean Alter, Mieke Taat, Françoise van Rossum-Guyon, Joseph Tans, Raissa Tarr, Claudette Delhez-Sarlet, Georges Raillard, Sylvère Lotringer, André Jarry, Marguerite Girard.

Aujourd'hui, néanmoins, la Science a renoncé à l'hypothèse de la ressemblance de nature entre l'homme et le monde ; par ailleurs, les scientifiques ne cherchent plus à découvrir la Vérité <sup>46</sup>. On voit alors comment Robbe-Grillet ne s'oppose guère dans sa réponse à son interlocutrice, mais *utilise* au contraire *le pouvoir de son opposant* afin de justifier sa propre thèse – à savoir, qu'on reconnait aujourd'hui que c'est l'homme qui impose un ordre à la nature. Il renforce sa thèse par un appel à l'autorité des savants : il en fait une connaissance entérinée et reconnue même par le monde scientifique.

Mais les interlocuteurs ne s'opposent pas toujours à l'idée avancée par l'écrivain. Il existe au contraire des cas, comme le suivant, où les participants *manifestent leur soutien* à l'égard de la proposition de leur interlocuteur. Par exemple, Gaillard *renforce* l'idée de Robbe-Grillet, puisqu'elle exprime son accord avec la thèse concernant la naturalisation des modèles bourgeois utilisés par les écrivains, modèles qui sont témoins de l'idéologie de leur époque.

D'autres participants exigent explicitement quelques précisions, comme dans le cas de van Rossum-Guyon qui demande à Robbe-Grillet d'expliquer l'usage des générateurs par un exemple concret (dans le roman de Robbe-Grillet, *Projet pour une révolution à New York*). Cette requête correspond bien à la philosophie de Robbe-Grillet qui met au second plan l'explication théorique, lui préférant l'exemplification concrète qui relève de l'écriture romanesque (selon lui les choses ne se construisent pas dans la théorie, mais dans le mouvement constant du texte <sup>47</sup>). L'idée de générateurs se précise alors dans le dialogue par la concrétisation du concept à travers un exemple :

Robbe-Grillet : Ce n'est guère possible : cela se développe rarement d'une façon théorique. Je ne choisis pas mes générateurs au départ en une sorte de catalogue clos et complet. Ce que le générateur a de particulier c'est qu'il engendre : il s'engendre lui-même et engendre en même temps d'autres générateurs. Il y a sans cesse des constellations mobiles qui se forment et qui se déforment. Il ne faut pas ramener notre travail à des opérations mécaniques. Il y a au contraire une liberté de mouvement constante, grâce justement à la non-naturalité des générateurs choisis.[...]

Joseph Tans : Au fond, vous choisissez à l'avance un certain champ de générateurs...

Robbe-Grillet : Oui, c'est possible, mais il y a un moment où le matériel est clos. C'est quelque chose qui me frappe quand j'écris. L'écriture de la fin du livre n'opère pas comme l'écriture du début. Il y a une longue période où la proliféra-

46. Ricardou, van Rossum Guyon, *op. cit.*, vol. 2, p. 163.

47. *Ibid.*, p. 167.



tion est admise, et où les générateurs engendrés sont acceptés, pour entrer à leur tour en action ; puis il vient un moment [...] où la liquidation du matériel commence, ce qui interdit de nouvelles prises en charge. La chose est même dite, de façon ironique, dans *Projet*, à propos du mot *chat* qui survient dans les dernières pages et qui est refusé : ce n'est plus possible, on est trop loin dans le livre, un chat ne peut apparaître maintenant...<sup>48</sup>

Un autre aspect qui est abordé brièvement lors de l'intervention de Robbe-Grillet et qui demande une explication est introduit dans le débat par Delhez-Sarlet : c'est l'idée de *l'inconscient*, que Robbe-Grillet traite *via negativa* lors de son intervention. Pour lui l'inconscient ne participe pas à l'écriture, car l'écriture est artificielle et consciente :

Claudette Delhez-Sarlet : Admettez-vous dans votre choix des générateurs et dans votre choix de leur fonctionnement l'intervention de l'inconscient ?

Robbe-Grillet : Ah, sûrement mais... à mon insu (Rires). Il faut aussi préciser que nous sommes dans une période post-freudienne ; tout le matériel psychanalytique qui surabonde dans mes livres ne peut donc plus appartenir à l'innocence, mais au contraire à la culture...

Sarlet : Oui, mais dans l'usage même que vous faites du matériel psychanalytique que vous connaissez intervient votre inconscient...

Robbe-Grillet : Bien entendu ; il n'en reste pas moins que mes rapports avec les psychanalystes [...] ont toujours été difficiles, car on ne pouvait guère retenir à la charge de mon inconscient les relations œdipiennes et les castrations qui se trouvaient exposées ici ou là dans une telle clarté de clinique.<sup>49</sup>

L'intervention de Delhez-Sarlet montre comment le contexte du débat oblige Robbe-Grillet à faire face au thème de l'inconscient de façon plus détaillée qu'ailleurs. Dans le cadre du débat, il explique que dans ses livres il expose la fantasmagorie de l'inconscient (fantasmagorie culturelle), en l'amenant à la surface.

Un autre élément qui exige une explication est l'aspect « *a-naturel* » du générateur, aspect auquel Robbe-Grillet se réfère au début de ses propos :

Sylvère Lotringer : Vous dites choisir un matériau générateur pour son caractère anti-naturel...

Robbe-Grillet : Il faudrait plutôt dire a-naturel...

Sylvère Lotringer : Oui, a-naturel. N'est-ce pas, tout en la contournant, assumer l'existence d'une certaine naturalité. Si précisément le texte n'est pas nature, le choix de thèmes a-naturels paraît une certaine contradiction qu'on pourrait rap-

48. *Ibid.*, p. 168.

49. *Ibid.*, pp. 169-170.

procher de la notion d'arbitraire du signe telle que Benveniste l'a critiquée, où il y avait une espèce de contradiction latente...

Robbe-Grillet – Vous avez raison, dans la mesure où justement demeure cet élément naturel non liquidé : la mort, n'est-ce pas. Le travail que nous opérons n'est-il pas ainsi la déconstruction permanente d'une nature qui cherche sans cesse à avoir le dernier mot ? je vois de plus en plus ce travail du texte comme une affirmation de l'homme contre la nature, mais une nature qui n'a certes pas été vaincue une fois pour toutes [...].<sup>50</sup>

Pour résumer, c'est grâce à l'intervention des participants que Robbe-Grillet est obligé d'expliquer les éléments constitutifs du concept de générateur : l'inconscient ainsi que l'a-naturel. On voit dès lors comment la théorie complète du générateur ne peut se développer que dans le contexte du débat, où l'insistance des participants, qui déplacent chacun le débat vers son centre d'intérêt, produit une explication étendue du concept, abordé dans plusieurs perspectives.

---

50. *Ibid.*, pp. 171-172.

## CONCLUSION

Le débat littéraire, ce format de communication qui implique une pluralité de participants, se situe dans la tension entre la présence *in situ* des auteurs, et l'effacement de leur personne au profit d'un ordre du jour collectif, concernant le groupe auquel ils appartiennent. Cette présence physique au cours du débat se manifeste dans l'interaction en face-à-face entre les participants – écrivains, critiques et modérateurs – qui privilégie un véritable échange d'opinions en temps réel.

Cet échange entre les interlocuteurs, nous l'avons montré, constitue par son contenu, mais aussi par sa forme, un acte de parole, un geste discursif qui produit et institutionnalise le groupe littéraire qu'il représente. En un premier temps, dans les séquences polémiques qui caractérisent les débats, les nouveaux romanciers contribuent aux enjeux épistémiques du Nouveau Roman en expliquant, en précisant mais aussi en produisant de nouveaux concepts et règles, grâce à l'intervention des interlocuteurs. En un deuxième temps, si les nouveaux romanciers discutent dans les débats des concepts fondateurs qui font la spécificité de leurs tentatives romanesques, *l'acte même* d'articuler ces concepts permet de les situer dans le champ littéraire de leur époque à travers les étapes de l'institutionnalisation du mouvement : cristallisation et émergence, reconnaissance et institutionnalisation.

En effet, le *rapport* des nouveaux romanciers aux concepts qu'ils forgent, c'est-à-dire la façon dont ils traitent leurs tentatives théoriques et romanesques, reflète une évolution dans le paradigme du Nouveau Roman : on passe du moment de la cristallisation du mouvement (débats de presse), où les concepts servent à fonder le groupe dans ses différences aux moments de l'institutionnalisation (colloque de Cerisy), à celui où il s'efforce, en tant que fait établi, de continuer à évoluer en précisant ses méthodes et ses concepts dans les discussions entre ses membres. Enfin, lors d'une rétrospective, le Nouveau Roman se définit *a posteriori* et par rapport à des tentatives « externes » d'en cerner la nature et de l'imiter à l'étranger (Colloque de New York).

Nous avons alors remarqué les rapports qui s'établissent entre les différents moments d'institutionnalisation du mouvement, et la dimension polémique du débat. Ainsi, les débats de presse des années 50 et 60 représentent le point de départ d'un mouvement littéraire. Par leur ton souvent polémique (rapportant des controverses, parfois même des disputes, entre les participants des camps adverses mais aussi des

mêmes camps), ils sont caractéristiques d'un mouvement à l'état naissant qui cherche non pas seulement à se définir, mais aussi à assurer sa promotion à travers la presse (d'où le ton souvent provoquant des questions posées par les modérateurs). Les débats de Cerisy de 1971, destinés aux spécialistes du Nouveau Roman ainsi qu'à ses membres, se caractérisent au contraire par un ton polémique propre aux discussions, éventuellement aux controverses, mais ne relèvent jamais de la dispute : car leur objectif n'est en aucun cas de vaincre l'adversaire (il n'y a pas de véritables adversaires dans le colloque), mais de créer des attentes et de se prononcer sur la définition du Nouveau Roman et la route qu'il va suivre désormais. Enfin, le colloque New Yorkais de 1982 représente une rétrospective où discussion et controverse se mêlent dans le débat entre critiques académiques et nouveaux romanciers qui s'affrontent sur la question de savoir quelle est la bonne interprétation de ce qu'était le Nouveau Roman, et de ce qu'il est devenu.

Enfin, la présence *d'autrui* – critiques mais aussi nouveaux et anciens romanciers – joue un rôle fondamental dans la constitution et l'institutionnalisation du mouvement. Car c'est en face de l'autre qu'apparaissent les nuances et les divergences d'opinion entre les nouveaux romanciers, et que se produisent des similitudes inattendues avec des romanciers qui appartiennent traditionnellement à « l'autre camp », en rupture avec ce que suggèrent les étiquettes utilisées par la critique. Qui plus est, la réalité du champ littéraire telle qu'elle se dessine à travers l'interaction du débat s'avère beaucoup plus complexe que sa représentation stéréotypée dans les discours manifestaires du groupe et des critiques : les premiers cherchent à se donner « un homme de paille » en attribuant à leur adversaire une image simplifiée (confondue avec le roman dit balzacien), ce qui leur permet de le vaincre facilement. Les critiques, quant à eux, tentent de figer l'image du Nouveau Roman (en lui collant des étiquettes comme « l'école du regard », « l'école du refus », « anti-roman ») afin de mieux saisir leur objet d'étude. Seule l'analyse du débat, menée parallèlement à celle des autres discours du mouvement, semble alors capable de redonner vie au groupe en le montrant dans toute sa complexité, avec ses nuances et ses divergences.

## En guise de conclusion ou Une voix pour le Nouveau Roman

---

**S**i l'on cherche à rompre avec l'image traditionnelle d'un mouvement littéraire telle qu'elle se manifeste dans les manuels littéraires, si l'on veut donner vie à un mouvement, mieux vaut considérer les nombreux actes de paroles qui forment et façonnent le mouvement. En effet, le Nouveau Roman s'est doté d'une voix, *des voix* : les discours de ses porte-paroles, de ses écrivains, de ses critiques et d'autres auteurs contemporains et d'autres époques, enfin tous ceux qui ont œuvré dans la presse et ailleurs, au nom de cette école.

Étant partie de la question *Qu'est-ce que le Nouveau Roman ?* Je suis restée sur ma faim en consultant les manuels scolaires et les encyclopédies littéraires. Cette insatisfaction est sans doute due au fait qu'ils contiennent une image à la fois figée et inexacte du mouvement. Figée parce qu'elle résulte d'une série de caractéristiques convenues qui résistent à toute différenciation entre les membres du groupe. Inexacte parce qu'elle occulte la spécificité poétique de chacun des participants. Par exemple, lorsqu'on consulte les critiques contemporains des premières années du Nouveau Roman on remarque d'une part qu'ils insistent sur les traits négatifs de leur poétique, à savoir le rejet du personnage et de l'intrigue. D'autre part, en soulignant leur appartenance à une seule maison d'édition, en l'occurrence **Minuit**, ils créent un effet trompeur d'uniformisation.

J'ai décidé alors d'étudier les écrits théoriques du mouvement dans l'espoir d'échapper aux lieux communs sur le mouvement et sur sa poétique. Or, au fil de mon parcours, la compréhension des essais semblait dépendre des débats littéraires de l'époque : dès lors qu'on les déconnectait de leur contexte, ils devenaient opaques. Il fallait donc consulter les sources, ainsi que les documents de l'époque, où les écrivains se sont exprimés *in vivo*, c'est-à-dire dans les entretiens et les débats auxquels ils ont participé. Petit à petit, et à travers un corpus qui m'a semblé au départ fort hétérogène, je me suis forgée une image de

ce qu'a pu être le Nouveau Roman. À travers les essais théoriques et leurs premières versions qui furent publiées dans les journaux de l'époque, ainsi que les entretiens d'écrivains qui les ont rédigés et les débats littéraires auxquels ils ont participé, j'ai formé l'hypothèse que *le Nouveau Roman n'est que l'ensemble de ses manifestations discursives, méta-littéraires, orales et écrites*.

Ces productions *métadiscursives* qui d'habitude servent d'*accompagnement* et d'explicitation du corpus littéraire, à savoir les romans, constituent dans mon étude le lieu d'exploration à travers lequel se dégage la diversité poétique de ses représentants, une diversité incompatible avec une seule vision du Nouveau Roman.

Par une étude génétique des essais, ainsi que par l'analyse des interactions verbales des intervenants dans l'entretien et dans le débat littéraire, j'ai pu montrer que ce qu'on nomme le *Nouveau Roman* a pris corps à travers ses paroles, et en interaction directe et indirecte avec la critique et avec d'autres écrivains de l'époque. Autrement dit, c'est dans le dialogue qui s'est instauré entre les écrivains et leurs interlocuteurs que les idées du mouvement se sont forgées, et que de nouveaux concepts sont nés. Ce travail a voulu donc mettre en évidence le rôle important qu'a joué la voix, ou *les voix*, c'est-à-dire *les discours* du Nouveau Roman dans la formation du mouvement, dans son élaboration. Ainsi, le travail méticuleux, souvent pénible de la micro-analyse, un travail qui consiste à comparer les versions de l'essai et à saisir dans la conversation ce qui fuit d'habitude toute systématisation, m'a permis de dégager l'image du mouvement, et de montrer les étapes qui l'ont mené à sa consécration.

Dans ce travail, la sociologie littéraire a donc cédé la place à une microsociologie littéraire. La perspective de Bourdieu qui favorise l'analyse de la place qu'occupe un agent dans le champ de pouvoir s'est vu élargir par une étude minutieuse des manifestations discursives qui *incorporent* (si l'on reste fidèle à la terminologie de Maingueneau) les diverses étapes du mouvement. On a pu par ailleurs montrer les relations étroites qui existent entre le champ littéraire et le champ journalistique – ce dernier servant en fait de « berceau » où couvent et naissent des tendances littéraires. Au-delà de son apport à l'étude d'un mouvement particulier, ce travail constitue un plaidoyer pour étendre les limites du littéraire en étudiant des corpus considérés jusqu'à présent comme secondaires, par des méthodes propres à la pragmatique.

## ANNEXES

### *Annexe 1*

Question à débattre : Croyez-vous que le rôle du romancier est de porter un témoignage sur son époque, d'aider à la transformation de la société ou de créer un monde romanesque indépendant ?

Maurice Coindreau : Le roman pourrait avoir une influence sur la transformation de la société ? Je ne le crois pas du tout [...]

Juan Goytisolo (éditeur) : [...] C'est dans les périodes difficiles que l'écrivain doit dévoiler le vrai visage de la société et refléter ses contradictions.

Lopez Pacheco : Pour certains pays, la transformation de la société n'est pas une chose abstraite, elle se pose en termes d'urgence. Alors, il est naturel que le romancier choisisse dans la réalité ce qui peut aider à modifier, à corriger.  
[...]

Italo Calvino : L'état d'esprit des romanciers espagnols rappelle celui qui régnait en Italie au moment de l'armistice. Leur besoin de réalisme me paraît dû aux circonstances, mais je crois qu'il caractérise le roman de notre époque.

*Alain Robbe-Grillet : Pour moi, il est dangereux pour la littérature de parler de sa fonction révolutionnaire dans le domaine social. Si vous pensez, Goytisolo, que la littérature peut ou doit servir à la transformation de la société, je me demande si vous n'allez pas être amené automatiquement à juger de l'importance d'un livre non plus en fonction de sa valeur littéraire, mais en fonction de son pouvoir révolutionnaire.*

Goytisolo : Je n'ai jamais parlé de pamphlet politique mais de roman...

*Alain Robbe-Grillet : Mais vous croyez que le roman doit avoir un rôle dans la transformation de la société ?*

Goytisolo : Il a un rôle.

*Robbe-Grillet : Penser qu'il a un rôle va vous mener à un problème moral vis-à-vis de la littérature. Comme la transformation de la société est une chose qui vous intéresse, qui nous intéresse, nous allons avoir à nous demander : « Est-ce que ma littérature va dans le sens de l'évolution de la société que je souhaite » et rien que cela me paraît très dangereux.*

Goytisolo : Mais écrire est un acte moral !

*Robbe-Grillet* : Nous avons très peu d'exemples de l'influence directe de la littérature. Quelqu'un a dit : Rousseau... André Breton se vante aussi d'avoir fait un jour une conférence littéraire et poétique en Haïti et le lendemain il y avait la révolution. Cela me paraît chimérique. Mais, en revanche, nous avons tous les jours des exemples d'écrivains qui, dans une certaine mesure, abandonnent la fonction littéraire pour une fonction de caractère social. Si vous voulez, un écrivain comme Sartre... Quoi qu'on puisse penser de l'œuvre de J.-P. Sartre, il est certain que *La nausée* est un livre plus important dans le domaine romanesque que *Les chemins de la liberté*. Entre les deux, il y a eu la décision prise par Sartre de servir une idéologie. C'est quand même un exemple qui doit être pour nous une mise en garde, vous ne croyez pas ? Je crois même qu'on pourrait aller plus loin. Pourquoi parle-t-on de ces problèmes beaucoup plus volontiers pour le roman que pour les autres arts ? *Insister sur l'importance sociale de la littérature n'est-il pas déjà un certain mépris de l'art ?*

Goytisolo : Le domaine littéraire est tout à fait différent des autres arts. Le roman est forcément en contact avec la réalité.

*Robbe-Grillet* : Est-ce que vous ne croyez pas, par exemple, que la meilleure façon pour le romancier de s'intégrer dans la marche de l'histoire est de ne pas s'en occuper, *de s'occuper seulement de la marche du roman ? cette progression du roman, c'est elle qui, après, s'intégrerait dans la progression de l'histoire*. En France, nous avons trop d'exemples de l'introduction... disons de « l'échelle sociale » pour juger de la littérature. [...] Je crois qu'on ne peut juger le roman que dans le roman. Vous dites que le romancier a une influence... Peut-être... Mais je voudrais poser une question : « Est-ce que le romancier doit se demander si son influence est bonne ou mauvaise ? »

Les Espagnols : Oui.

Italo Calvino : Il doit dire la vérité.

*Robbe-Grillet* : Mais il dit toujours la vérité ; la vérité, c'est l'art. Il dit toujours sa vérité.

*Michel Butor* : En ce qui me concerne, *je tiens à déclarer que je me sens beaucoup plus proche des écrivains espagnols qui sont ici que de mon compatriote Alain Robbe-Grillet*. Dans ce qu'il nous a dit, Alain Robbe-Grillet me semble être un des seuls survivants d'une école morale et littéraire du XIX<sup>e</sup> siècle fort connue en France,



l'école de l'art pour l'art, qui est une école de personnes très, très inquiètes, qui ont une peur affreuse à l'idée que si elles s'occupaient un peu d'autre chose que de leur art, eh bien ! leur œuvre s'écroulerait.

J'ai été très, très amusé *de voir Robbe-Grillet employer dans chacune de ses phrases le mot « danger », le mot « péril »*. Soyons un peu courageux et osons avoir des opinions. Le roman évidemment n'est pas quelque chose qui arrive du ciel comme ça, c'est quelque chose qui se produit dans une certaine réalité dont nous faisons partie. C'est même un objet qui a une propriété fort curieuse : c'est qu'il est fait par un écrivain, que cet écrivain est un homme et que cet homme a certains problèmes. Mais il me semble tout à fait bizarre que cet homme puisse faire de la littérature et que cette activité soit sans aucun rapport avec ce qu'il pense par ailleurs.

On a parlé jusqu'ici de la transformation de la société comme si on pouvait parler d'un état A de la société, puis intervention du roman, de tel roman, et ensuite état B. Il vaut mieux parler de la fonction du roman parce que c'est un terme plus général. [...]

Cette action et cette fiction que nous écrivons, elle peut être, soit d'empêcher la transformation de la société, soit d'y collaborer par son renouvellement.

L'aspect de ce travail est selon les époques, selon les situations, tout à fait différent. Il y a des pays où le roman n'aura pas de conséquence politique, mais des conséquences, disons mentales. Et bien ! le romancier qui lance ainsi une œuvre dans la société doit se demander si cette œuvre contribue à l'abêtissement de cette société, à son propre abrutissement ou à son éclaircissement <sup>1</sup>.

## Annexe 2

Roger Priouret : Avons-nous une nouvelle école de romanciers ? c'est la question que se pose aujourd'hui le public amateur de romans. Il a entendu parler d'une nouvelle école littéraire, du chef qui s'appelle Alain Robbe-Grillet. On lui a dit aussi que le jury du prix Renaudot, [...] avait couronné un ouvrage et un auteur qui se rattachaient à cette école [Butor, *La Modification*]. Le public n'est pas pour autant informé des tendances de cette nouvelle école, c'est

1. « Entretien : le rôle de l'écrivain : Michel Butor et Alain Robbe-Grillet ne sont pas d'accord », *L'Express*, 23.07.1959, pp. 25-27 ; *je souligne*.

pourquoi je demande en commençant à Alain Robbe-Grillet de nous les exposer.

Alain Robbe-Grillet : [...] il ne s'agit pas exactement d'une nouvelle école, mais plutôt de tendances nouvelles qui se développent dans le roman. Ces tendances nouvelles comportent *des éléments négatifs* et des éléments positifs. Les éléments positifs sont en général personnels à chacun d'entre nous. Et si un certain nombre de romanciers peuvent être considérés comme formant un groupe, c'est beaucoup plus par *les éléments négatifs*, ou si vous voulez *par les refus qu'ils ont en commun, en face du roman traditionnel*. [...] [...]

Donc nous sommes assez nombreux à penser que la littérature en général, *le roman en particulier, est comme tous les autres arts quelque chose qui évolue*. Il est normal par conséquent qu'une forme nouvelle succède à celle qui a été établie au dix-neuvième siècle. D'ailleurs cette *évolution*, qui s'accroît aujourd'hui, a déjà été amorcée, au cours des cinquante dernières années, par quelques francs-tireurs. [...] Et la plus grande partie des lecteurs et des écrivains continue à croire que l'on ne peut pas écrire d'autres romans que ceux du type dix-neuvième siècle. [...]

Robbe-Grillet : [*exprime l'opinion des critiques : ils pensent qu'on ne peut pas aller au delà des romans de Balzac et de Zola*] *Mes amis et moi nous pensons au contraire que le roman existe à tout moment, que sans cesse il doit se transformer et trouver chaque jour une nouvelle formule.*

Priouret : Donc vous croyez à une existence du roman et non pas à une essence.

Robbe-Grillet : [*se sert de l'observation de Priouret*] Oui. C'est précisément cette essence du roman que nous opposent beaucoup de critiques. Ils nous disent : « Ce que vous faites est contraire à la nature même du roman ». Mais nous ne croyons pas à cette nature, fixée une fois pour toutes, dont ils seraient les dépositaires. Alors ces mêmes critiques nous reprochent de nous engager dans la théorie romanesque. Mais admettre une nature fixe pour le roman, une essence, si vous voulez, c'est aussi avoir une théorie du roman, et la pire de toutes, *celle qui se refuse à toute progression*. *Mes amis et moi, nous avons seulement l'ambition de continuer une évolution amorcée depuis longtemps. Non pas pour faire mieux, seulement pour aller plus loin.* Le roman tel que nous l'avons connu

au 19<sup>e</sup> siècle était lié à une société, la bourgeoisie triomphante. Cette société se transforme, certains pensent même qu'elle meurt. *Il faut que le roman se transforme avec elle s'il ne veut pas mourir aussi.* [...]

Priouret : [...] Dans vos romanciers du 19<sup>e</sup> siècle vous avez éliminé Proust. Je pense que vous éliminez aussi James Joyce et Henry James. *Ne croyez-vous pas que ces écrivains constituaient déjà, par rapport à la conception dominante du 19<sup>e</sup> siècle, une évolution même si par la date de leur existence ils se rattachaient au 19<sup>e</sup> siècle ?*

Robbe-Grillet : Joyce appartient au 20<sup>e</sup> siècle [...] et puis pour Henry James vous avez sans doute raison. Il y aurait d'ailleurs d'autres noms à ajouter parmi les précurseurs, ne serait-ce que celui de Flaubert lui-même [...] *Du reste il n'est question de rejeter aucun des grands noms du passé. Ce que nous ne voulons pas, c'est écrire éternellement comme eux.*[...] <sup>2</sup>.

### ***Annexe 3 – « Mystères de la création » :***

Michel de Saint-Pierre : Le romancier se délivre par une fiction ; il libère des créatures dont il ne peut pas se porter garant. Nos personnages requièrent la vie, donc la liberté, liberté qui est à l'image de celle des créatures de Dieu. C'est pour cela que nous ne pouvons pas livrer notre vision du monde dans le roman. Nous la livrons dans un essai. *Le roman, c'est la vision du monde des autres.*

André Bourin : Nathalie Sarraute ne nous donne-t-elle pas sa propre vision du monde ?...

Nathalie Sarraute : Il me paraît que la morale comme la beauté, comme la poésie c'est une chose qui vient par surcroît. Il me semble que les romanciers ne cherchent pas à l'atteindre en écrivant. Si l'on arrive à percer les apparences, on doit forcément atteindre quelque chose de pur, de libre, mais il n'y a pas au départ d'intention morale.

Bourin : Au départ, qu'y a-t-il ?

Sarraute : Une recherche, un effort pour percer les apparences et découvrir quelque chose d'inconnu...En tout cas, avoir cette illusion...

Jean-René Huguenin : Je suis d'accord.

---

2. Par la suite, Robbe-Grillet objecte à la tentative de Priouret de dire que le Nouveau Roman supprime le personnage et l'histoire, et explique qu'il voit une évolution chez les écrivains, de Proust, Joyce, Kafka, Faulkner, etc. dans les concepts de personnage et d'histoire (Roger Priouret, *Le Figaro Littéraire*, 29.03.1958 ; je souligne).

Claude Simon : Les points de départ... Pour moi, *c'est copier la vision subjective du monde que j'ai pu avoir*. Seulement, il s'avère très curieusement qu'alors qu'on part en disant : « Je veux essayer d'exprimer ceci ou cela », « traduire » telle ou telle chose, du langage même, du matériau, naît quelque chose qui vous surprend, qu'on n'avait pas pensé faire. Il me semble que le livre se fait au niveau de l'écriture, du langage. Celui-ci n'est pas seulement un moyen, mais un moteur. Il est créateur, lui aussi.

Saint-Pierre : *J'ai une conception diamétralement opposée. Pour moi, le roman, c'est la création de la vie. Je suis en complet désaccord avec M. Bourget, qui se mettait à table et qui disait : « Voilà ce que moi, Bourget, je pense du Disciple, du sens de la mort, etc. »*

Simon : *Pour moi, il ne s'agit pas de concepts, mais de sensations.*

Saint-Pierre : Bourget aussi aurait pu prétendre qu'il s'agissait à la fois de ses propres conceptions et de ses propres sensations. *Mais, à mes yeux, tout au contraire, un romancier, c'est un monsieur qui lâche dans l'espace et dans le temps des personnages doués d'une liberté totale envers leur propre créateur. C'est seulement ainsi qu'ils existent, de même que le genre humain n'existe que parce qu'il est libre par rapport à Dieu.*

Hougron : Vous lâchez vos personnages, mais d'où viennent-ils ?

Saint-Pierre : *Écoutez, je crois au mystère. Personne n'a jamais pu me donner l'explication [...]*

Huguenin : Ce qu'on appelle laisser parler ses personnages librement, c'est arriver à un certain état où l'on libère des choses *encore inconnues de soi, mais qui sont tout de même de soi.*

Saint-Pierre : *Conception freudienne du roman ! Je ne suis pas d'accord.*

Hougron : Je me rallie à la conception de Huguenin. Nous découvrons en écrivant des parties de nous-mêmes qui, au départ, sont plus ou moins masquées. *Je ne crois pas à l'imagination, ni à cette irruption qui a un côté divin*, et qui me gêne un peu, à cause de cela.

Simon : *Je n'approuve pas cette distinction que font à la fois Huguenin, Hougron et Michel de Saint-Pierre, entre le fond et la forme, entre le contenu et le contenant...* Il semble que les deux sont une même chose, tout au moins qu'il n'y a pas de contenu sans contenant et vice versa. L'un sort de l'autre. Ils sont intimement liés.

Pour moi, il ne s'agit pas du tout de mettre dans une sorte de moule plus ou moins élégant des pensées ou des sensations que j'aurais

eues et pour lesquelles je vais chercher une sorte de contenant, de bouteille, si vous voulez... Non, ce contenant secrète son contenu ou inversement et ils ne sont finalement qu'une seule et même chose.

Nathalie Sarraute : *Je ne peux dire qu'une chose, c'est que je suis d'accord avec Claude Simon. Il me semble que la forme c'est le mouvement même par lequel le fond prend vie. Ce mouvement est donc un acte créateur* <sup>3</sup>.

#### **Annexe 4**

Jean-René Huguenin : Comparez une pièce de Sophocle et les romans de Proust, Michel de Saint-Pierre, tout ce qui les sépare et vous vous apercevrez que c'est une évolution constante dans la littérature, je ne dis pas d'aller de plus en plus dans le détail, mais de cerner de plus en plus les objets qu'on analyse. Sophocle pouvait se contenter d'une page sur l'amour, la jalousie ou le sacrifice. *Maintenant un roman décrit non plus un sentiment, mais une qualité, une certaine variété de sentiment...*

Michel de Saint-Pierre : Platon décrit tous les problèmes, nous n'avons rien à y ajouter. Simplement, autrefois, c'étaient les philosophes qui se penchaient sur ces problèmes, les moralistes aussi, et non les romanciers [...]

Huguenin : *On a détaillé l'objet... C'est comme en science, on a découvert la molécule, puis l'atome, et l'atome est dissecable à son tour...*

Saint-Pierre : *Là, il y a un problème scientifique absolument hétérogène à ce qui nous occupe...*  
[...]

Bourin : *À mesure que le monde semble s'agrandir et devenir de plus en plus complexe, le romancier semble tenté de restreindre son champ d'activité, sa vision. Pourquoi ?*

Simon : Nathalie Sarraute répondrait par ce que vous venez d'entendre en parlant de la jalousie. Je crois que, pour nous, si vous voulez, *il nous faut un microscope.*

Hougron : Mais c'est effrayant ! Je suis effrayé par cela !

Saint-Pierre : *Moi, je choisirais plutôt le télescope* <sup>4</sup>.

3. André Bourin, « Le roman jugé par... » *Les Nouvelles littéraires*, 22, 29.06.1961 ; je souligne.

4. *Idem.*



## Bibliographie

---

### SOURCES PRIMAIRES

#### *a. Articles, essais et romans cités*

ROBBE-GRILLET, Alain,

« Samuel Beckett, Auteur dramatique », *Critique*, févr. 1953, pp. 108-114.

« Joë Bousquet le rêveur », *Critique* n° 77, oct. 1953, pp. 819-829.

« Un roman qui s'invente lui-même », *Critique*, n° 80, janv. 1954, pp. 82-88.

« La conscience malade de Zeno », *Nouvelle Revue Française*, n° 19, juillet 1954, pp. 138-141.

« Réalisme et révolution », *L'Express*, 3 janv. 1955, p. 15.

« Il écrit comme Stendhal », *L'Express*, 25 oct. 1955, p. 8.

« Pourquoi la mort du roman ? », *L'Express*, 8 nov. 1955, p. 8.

« L'écrivain lui aussi doit être intelligent », *L'Express*, 22 nov. 1955, p. 10.

« Les français lisent trop », *L'Express*, 6 déc. 1955, p. 11.

« Littérature engagée, littérature réactionnaire », *L'Express*, 20 déc. 1955, p. 11.

« Pour un réalisme de la présence », *L'Express*, 17 janv. 1956, p. 11.

« Kafka discrédité par ses descendants », *L'Express*, 31 janv. 1956, p. 11.

« Le réalisme socialiste est bourgeois », *L'Express*, 21 févr. 1956, p. 11.

« Une voie pour le roman futur », *Nouvelle Revue Française*, n° 43, juillet 1956, pp. 77-84.

« Le réalisme, la psychologie et l'avenir du roman », *Critique*, n° 111-112, août-sept. 1956, pp. 695-701

« Écrire pour son temps », *France Observateur*, n° 387, 10 oct. 1957, p. 17.

« Il n'y a pas "d'avant-garde" », *France Observateur*, n° 388, 17 oct. 1957, p. 19.

« La mort du personnage », *France Observateur*, n° 389, 24 oct. 1957, p. 20.

- « Un joli talent de conteur... », *France Observateur*, n° 390, 31 oct. 1957, p. 19.
- « La forme et le contenu », *France Observateur*, n° 392, 14 nov. 1957, p. 19.
- « Qu'est ce que l'avant-garde en 1958 ? », *Lettres Françaises*, 8-14 mai 1958, pp. 1-7.
- « Notes sur la localisation et les déplacements du point de vue dans la description romanesque », *Revue des lettres modernes*, été 1958, n° 36-38, p. 258.
- « Nature, Humanisme, Tragédie », *Nouvelle Revue Française*, n° 70, oct. 1958, pp. 580-603.
- « Nouveau roman, homme nouveau », *Revue de Paris*, n° 68, sept. 1961, pp. 115-121.
- « Le nouveau roman remonte à Kafka », *Le figaro littéraire*, samedi 15 sept. 1962, p. 1.
- « Samuel Beckett ou la présence sur la scène », *Critique*, n° 69, févr. 1963, pp. 108-114.
- « Comment mesurer l'inventeur des mesures ? » *L'Express*, n° 627, 20 juin 1963, pp. 44-45.
- « La littérature, aujourd'hui – VI », *Tel Quel*, n° 14, été 1963, pp. 39-45.
- « La littérature poursuivie par la politique », *L'Express*, 19 sept. 1963, pp. 33-34.
- « Monsieur personne répond... Pour un "nouveau roman" », *Le Figaro Littéraire*, 5-11 déc. 1963, pp. 1, 26.
- « Nouveau roman et réalité », *Revue de l'institut de sociologie de Bruxelles*, XXXVI, 1963, pp. 431-467.
- « Énigmes et transparences chez Raymond Roussel », *Critique*, n° 199, déc. 1963, pp. 1027-1033.
- Pour Un Nouveau Roman*, Paris, Minuit, 1963.
- « Writers' Conferences », *London Magazine*, Feb. 1964, n° 3, pp. 59-61.
- « L'écrivain, par définition, ne sait où il va, et il écrit pour chercher à comprendre pourquoi il écrit », *Esprit*, numéro spécial, n° 329 juillet 1964, pp. 63-65.
- « Mes romans, mes films et mes ciné-romans », *Magazine littéraire*, n° 6, avril 1967, p. 10.
- « Sur le choix des générateurs », dans *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui*, 1972, vol. 2, p. 157-162.
- « L'engagement de l'artiste », extrait de « L'invité de lundi », une émission de France Culture consacrée à Robbe-Grillet (févr. 1977), *Obliques (les Pilles)*, numéro spécial Robbe-Grillet, n° 16-17, 1978.
- « Pourquoi J'aime Barthes ? » in : Compagnon, Antoine (dir.), *Prétexte: Roland Barthes*, Actes du colloque de Cerisy-la-Salle, 22-29 juin 1977, Paris, U.G.E., 1978, pp. 244-272.



*Le miroir qui revient*, Paris, Minuit, 1984.

« Sartre et le Nouveau Roman », *Cahiers de sémantique textuelle*, 1986, n° 5-6, pp. 67-75.

*Angélique ou l'enchantement*, Paris, Minuit, 1988.

*Les derniers jours de Corinthe*, Paris, Minuit, 1994.

(First printing 1989), *For a New Novel*. (trans. Richard Howard), Illinois, Northwestern University Press, 1996.

*Le voyageur*, Mesnil-sur-l'Estrée, Christian Bourgois, 2001.

SARRAUTE, Nathalie,

*L'Ère du soupçon*, Paris, Gallimard, 1956.

*Portrait d'un inconnu*, Paris, Gallimard, 1956.

« La littérature, Aujourd'hui – II », *Tel Quel*, n° 9, Printemps 1962, pp. 48-53.

*Enfance*, Paris, Gallimard, 1983.

« Conférence de Milan 1959 » in : *Nathalie Sarraute : Portrait d'un écrivain*, Paris, Bibliothèque Nationale de France, 1995.

*Nathalie Sarraute, Œuvres Complètes*, (Tadié, Jean-Yves [dir.]), Paris, Gallimard, 1996.

## **b. Entretiens**

### **Recueils d'entretiens**

BENMUSSA, Simone,

*Nathalie Sarraute, Qui êtes-vous ?*, Lyon, La Manufacture, 1987.

*Entretiens avec Nathalie Sarraute*, Tournai, La Renaissance du livre, 1999.

BROCHIER, Jean-Jacques, *Alain Robbe-Grillet : Qui suis-je ?*, Lyon, La manufacture, 1985.

ELAHO, Raymond Osemwegie, *Entretiens avec le Nouveau Roman*, Québec, Naaman, 1985.

FRAGOLE, Anthony N & SMITH, Roch C., *The Erotic Dream Machine : Interviews with Alain Robbe-Grillet on His Films*, Carbondale and Edwardsville, Southern Illinois University Press, 1992.

ROBBE-GRILLET, Alain, *Le voyageur: Textes, causeries et entretiens 1947-2001*, Mesnil-sur-L'Estrée, Christian Bourgois, 2001.

### Entretiens avec Sarraute

- « Un siècle d'écrivains », *France 3*, 27.09.1995
- « Nathalie Sarraute, grand inquisiteur des sentiments inavoués, évoque son aventure littéraire », *Paris Normandie*, 30.10.1959.
- BONCENNE, Pierre, « Nathalie Sarraute », *Lire*, n° 94, juin 1983, p. 89.
- BONDY, François, « Traduction d'une conversation de Nathalie Sarraute avec François Bondy enregistrée en Allemand » in : Cranaki, Mimica & Belaval, Yvon, *Nathalie Sarraute*, Paris, Gallimard, 1965, pp. 213-222.
- BOURIN, André, « Techniciens du roman : Nathalie Sarraute », *Les Nouvelles littéraires*, n° 1660, 25.06.1959, pp. 1, 7.
- BUSNEL, Jacques, « Portrait d'une inconnue : Nathalie Sarraute », *Magazine littéraire*, janv. 1967, pp. 28-29.
- CLÉMENT, Marilène, « Entretien avec Nathalie Sarraute », *Le coopérateur de France*, 01.04.1967.
- D'AUBARÈDE, Gabriel, « Instantané Nathalie Sarraute », *Les Nouvelles littéraires*, 30.7.1953.
- DEVARRIEUX, Claire, « Nathalie Sarraute présente "c'est beau" : "Puisqu'on ne peut ni ressentir ni communiquer" », *Le monde*, 23.10.1975, p. 19.
- DUPUIS, Nathalie, « Isabelle Huppert, Nathalie Sarraute, Rencontre à mots découverts » (propos recueillis), 1996.
- EZINE, Jean-Louis, « Nathalie Sarraute : Sartre s'est trompé à mon sujet », (propos recueillis), *Les Nouvelles littéraires*, 30.09.1976, p. 5.
- FINESSE, Lucette, « Nathalie Sarraute : "Mon théâtre continue mes romans"... », *La Quinzaine littéraire*, 16-31.12.1978, pp. 4-5.
- FORRESTER, Viviane, « Portrait de Nathalie Sarraute », *Magazine littéraire*, n° 196, juin 1983, pp. 18-21.
- FRANCILLON, Clarisse, « Le roman aujourd'hui. Un entretien avec Nathalie Sarraute », *Gazette de Lauzanne (La gazette littéraire)*, n° 828, 29-30.11.1958, p. 13.
- GRETCHEN R. Besser, 1976. « Colloque avec Nathalie Sarraute - 22 avri 1976 », *The French Review*, vol. L, n° 2, déc., pp. 285-289.
- KNAPP, Bettina L. « Interview avec Nathalie Sarraute », *Kentucky Romance Quarterly*, vol. XIV, n° 3, 1967, pp. 283-295.
- LENNON, Peter, « Nathalie Sarraute, an interview reported by Peter Lennon », *The Guardian (Manchester)*, 08.03.1962, p. 6.
- LIBAN, Laurence, « Nathalie Sarraute », *Lire*, sept. 1995, pp. 32-38.
- LICARI, Carmen, « Qu'est-ce qu'il y a, qu'est ce qui s'est passé ? Mais rien, entretiens avec Nathalie Sarraute », *Francofonia*, n° 9, Autunno 1985, anno V, pp. 3-16.
- LOTRINGER, Sylvère, « Nathalie Sarraute exploratrice du réel », *l'Étrave*, oct.-nov. 1959, pp. 13-15.

- MARTIN, Isabelle, « Nathalie Sarraute, à propos de son dernier roman : “La parole peut constituer un acte destructeur” », *Gazette de Lausanne*, (Samedi littéraire) 04.12.1976.
- MESTIRI, « Dialogues avec Sonia Rykiel », *Les Nouvelles*, n° 39, 9-15.02.1984.
- MOSEL, Jacques, « Les aveux spontanés de Nathalie Sarraute », *L'Arche*, déc. 1959.
- PAROT, Jeanine, « Nathalie Sarraute s'entretient avec Jeanine Parot », *Les Lettres françaises*, n° 894, 28.02- 4.10.1961.
- Ph. D. « Comment Nathalie Sarraute conçoit l'art d'écrire », *Les Beaux arts (Bruxelles)*, 05.02.1960.
- POIRIÉ, François, « Nathalie Sarraute à la source des sensations », *Art Press*, juillet-août 1983, p. 28.
- SCHNEIDER, Pierre, « Nathalie Sarraute Talks About Her Art », *The New York Times Book Review*, 09.02.1964, pp. 5-6 ; 36-37.

### Entretiens radiophoniques avec Sarraute

- CHANCEL, C. & FLORIET, M., « Nathalie Sarraute, La mémoire : Entretien de l'auteur avec Morin, E. Gillois, A. Morphée, J.P. & Martin R., « Archives », *France-Culture* 05.02.1988.
- CONTINI, Éliane, Agora, *France-Culture* 23.06.1986.
- DESCARGUES, Pierre, « Présence du théâtre : Nathalie Sarraute : *Isma* », *France-Culture*, Mercredi 07.3.1973, 15h30.
- DUCHATEAU, J., « Panorama : Nathalie Sarraute : *Paul Valéry et l'enfant d'éléphant* », *France-Culture*, 13.03.86.
- ELZINE, J.L., « Nathalie Sarraute : *Tu ne t'aimes pas* », Agora, *France-Culture*, 22.11.1989.
- PAUGAM, Jacques, Parti Pris, *France-Culture*, vendredi 02.07.1976, 12h05.
- SALLENAVE, Danielle, « À voix nue », *France-Culture*, 23-27.03.1992.
- SIPRIOT, P., « Un livre, des voix : Entretien de J.P. Colas avec l'auteur [Sarraute] », *France-Culture*, 25.04.1983.
- VRIGNY, R., « La littérature », *France-Culture*, 16.04.1981. (à l'occasion du festival international du livre et de la presse à Nice le 16.04.81)
- « La littérature », *France-Culture*, 23.06.1983.

### Entretiens avec Robbe-Grillet

- « En retard ou en avance ? » *L'Express*, 08.10.1959, pp. 31-34.
- « Entretien avec Robbe-Grillet », *Combat, Journal de Paris*, n° 2724, 06.04.1953, p. 3.

- Extrait de « L'invité du Lundi », une émission de *France-Culture* consacrée à Robbe-Grillet, février 1977, *Obliques* (les pilles), numéro spécial Robbe-Grillet, 1978, p. 41.
- ARGAND, Catherine, « L'entretien : Alain Robbe-Grillet », *Lire*, oct. 2001, pp. 33-38.
- BERGERON, Catherine, « Le nouveau roman n'est pas pour les intellectuels : Entretien avec Alain Robbe-Grillet », *Jardin des modes*, n° 541, janvier 1967, pp. 54-55.
- BERSANI, Jacques, « Les étapes du Nouveau Roman », *Le Débat*, n° 50, mai-avril 1988.
- BILLARD, Pierre et al., « L'Express va plus loin avec Alain Robbe-Grillet », *L'Express*, n° 876, 1-7.04.1968.
- BISHOP, Tom, « A conversation with Robbe-Grillet », in : Kritzman, L.D. (dir.), *Fragments, Incompletion and Discontinuity*, New York *Literary Forum*, New York, 1981, n° 8-9, ch. 22, pp. 291-298.
- BRENNER, Jacques, « Alain Robbe-Grillet, géomètre du Temps », *Arts spectacles* (Paris), n° 403, 20-26.03.1953, p. 5.
- BROCHIER, Jean-Jacques, « Conversation avec Alain Robbe-Grillet », *Magazine littéraire*, n° 250, févr. 1988, pp. 91-97.
- CHAPSAL, Madeleine, « Le jeune roman », *L'Express*, 12.01.1961, pp. 31-33.
- CONTAT, Michel, « Rencontre portrait de Robbe-Grillet en châtelain », *Le Monde des livres*, 12.02.1988, p. 15.
- DUVALLES, Frédérique « Robbe-Grillet à Vincennes : Qu'est-ce qu'un écrivain ? » *Les Nouvelles littéraires*, 05.02.1970, p. 2.
- FERRAND, Christine, « En attendant *La Reprise* », *Livre-Hebdo* n° 408, 12.01.2001.
- HAHN, Otto & ESSELLIER, Françoise (dirs.), 1970. « Entretien avec Otto Hahn », *VH-101*, n° 2, été.
- LECLERC, Daniel, « “Je refuse d'être maître à penser” : un entretien avec Alain Robbe-Grillet », (propos recueillis), *Les Nouvelles littéraires*, n° 2526, 01.04.1976, p.17.
- MISTACCO, Vicki, « Interview with Alain Robbe-Grillet », *Diacritics*, Winter, 1976, pp. 35-43.
- RAMBURES, Jean-Louis de, « Robbe-Grillet : “Chez moi, c'est la structure qui produit le sens” », (propos recueillis), *Le Monde des livres*, 16.01.1976, p. 17.
- ROBBE-GRILLET, Alain, « La littérature, aujourd'hui – VI », *Tel Quel*, été 1963, n° 14, pp. 39-45.  
– « Entretien d'Alain Robbe-Grillet avec François Jost » in : *Alain Robbe Grillet, Édition vidéographique critique*, Paris, Ministère des relations extérieures), 1982, p. 25.
- SARRAUTE, Claude, « La subjectivité est la caractéristique du roman contemporain... nous dit Alain Robbe-Grillet », *Le Monde* 13.5.1961, p. 9.

- SAVIGNEAU, Josyane, « Robbe-Grillet, l'intellectuel heureux », *Le Monde*, 22-23.01.1984.
- VIVIAN, Arnaud, « Le démon de Minuit », *Les Inrockuptibles*, 165, pp. 16-22 septembre 1998. Repris dans Robbe-Grillet, 2001. *Le voyageur*, Paris, Chritian Bourgois, 2001, pp. 505-516.

### c. Débats

- « Entretien : le rôle de l'écrivain : Michel Butor et Alain Robbe-Grillet ne sont pas d'accord », *L'Express*, 23.07.1959, pp. 25-27.
- ALBÉRÈS, R.M., « Le procès du Nouveau Roman », une enquête, *Les Nouvelles littéraires*, 09.06.1966, pp. 1, 11.
- BOURIN, André, « Le roman jugé par... » *Les Nouvelles littéraires*, 22, 29.06.1961.
- HUGUENIN, Jean-René, « Le Nouveau Roman se demande s'il a une signification », *Arts* (Paris), 24.03.1959, p. 3.
- OPPENHEIM, Lois (dir.), *Three Decades of the French New Novel*, Urbana and Chicago, University of Illinois Press, 1986.
- PRIOURET, Roger, « Révolution dans le roman ? Cinq écrivains aux prises, *Le Figaro Littéraire*, 29.03.1958, pp. 1, 7, 9.
- RICARDOU, Jean & VAN ROSSUM GUYON, Françoise (dirs.), *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui*, Paris, UGE 10/18, 1972, vol. 1 « Problèmes généraux », vol. 2 « Pratiques ».
- VILLELAUR, Anne « Le nouveau roman est en train de réfléchir sur lui-même », *Les Lettres françaises*, n° 764, 12-18.03.1959, pp. 1, 4-5.
- « Que peut la littérature » (débat à la mutualité avec la participation de Sartre, Simone de Beauvoir et d'autres écrivains), *Figaro littéraire*, 17-23 Déc., p. 21.
- Débat sur le roman, dirigé par Michel Foucault, *Tel Quel*, Printemps 1964, n° 17, pp. 12-54.

## SOURCES SECONDAIRES

### a. Critique et théorie du Nouveau Roman (bibliographie sélective)

- Anonyme, *La croix*, 27-28.07.1958.
- ALLEMAND, Roger-Michel, *Le Nouveau Roman*, Paris, Ellipses, 1996.
- ASTIER, Pierre, *La crise du roman français et le nouveau roman*, Paris, Les nouvelles Éditions Debrasse, 1968.
- BABCOCK, Arthur, *The New Novel in France : Theory and Practice of the « Nouveau Roman »*, New York/London, Prentice Hall, 1997.

BARTHES, Roland,

« Littérature objective », *Critique* vol. XV, n° 86-87, juillet-août 1954, pp. 581-591.

« Littérature littérale », *Critique*, sept.-oct. 1955, pp. 820-826.

« Alain Robbe-Grillet », (trans. Howard, R.). *Evergreen Review*, vol. 2, n° 5, 1958, pp. 113-126.

*Essais Critiques*, Paris, Seuil, 1964.

*Critical Essays*. (trans. Howard, R.), Evanston, Northwestern University Press, 1972.

BERTRAND, Joseph, « De Robbe-Grillet et de Nathalie Sarraute », *la Phare de Dimanche*, 07.02.1960.

BLOCH-MICHEL, Jean, *Le présent de l'indicatif*, Paris, Gallimard, 1963.

BOGUE, Ronald, « Roland Barthes, Alain Robbe-Grillet, and the Paradise of Writerly Text », *Criticism* vol. XXII, n° 2 Spring 1980, pp. 156-171.

BOISDEFRE, Pierre DE,

(dir.), *Dictionnaire de littérature contemporaine*, Paris, Éditions universitaires, 1963.

« Où va le roman », *Revue de Lettres modernes*, n° 94-99, vol. 1, 1964, pp. 15-27.

BOSQUET, Alain, « Roman d'avant-garde et antiroman », *Preuves*, n° 79, sept. 1957, pp. 79-86.

CHOI, Heyran, *Discours romanesque et exploration des lacunes discursives : perspectives théoriques et études du nouveau roman*, Thèse doctorale, sous la direction de Jean Bessière, Paris-III, 1995.

DAIX, Pierre, « Balzac et le Nouveau roman », *Les Lettres françaises*, 10.03.1960.

DÄLLENBACH, Lucien, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, 1977.

MAN, Paul de, « Situation du roman », *Monde Nouveau Paru*, n° 101, juin 1956, pp. 57-60.

DEBRAY Genette, Raymonde, *Métamorphoses du récit*, Paris, Seuil, 1988.

DORT, Bernard, « Sur les romans de Robbe-Grillet », *Les Temps modernes*, juin 1957, pp. 1989-1999.

FLETCHER, John, « Alain Robbe-Grillet : Pour un nouveau roman », *Bulletin de l'Université de Toulouse*, n° 7, avril-mai-juin 1964, pp. 854-855.

GOLDMAN, Lucien, *Towards a Sociology of the Novel*, Cambridge, Cambridge University Press, 1978, [orig. Gallimard 1964, *Pour une Sociologie du Roman*.]

GUÉHENNO, Jean, « Le roman de Monsieur Personne », *Le Figaro Littéraire*, 28 Nov.-4 déc. 1963.

HUGUENIN, Jean-René, « Le nouveau roman: une mode qui passe », *Arts*, n° 836, 27 sept.-03 oct. 1961, p. 1.

- HUTCHEON, Linda, *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*, Waterloo, Ontario, Wilfrid Laurier University Press, 1980.
- JEFFERSON, Ann, *The Nouveau Roman and the Poetics of Fiction*, Cambridge, Cambridge University Press, 1980.
- *Nathalie Sarraute, Fiction and Theory*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.
- JEONG, Eun Jin, *Les jeux de l'autobiographie dans les romanesques d'Alain Robbe-Grillet*, Thèse doctorale, sous la direction de Monique Gosselin, Paris-X, 1998.
- LARGOLET, Jean, « Nouveau Réalisme ? », *La Nef*, n° 13, janv. 1958, pp. 62-70.
- LOP, Édouard & SAUVAGE, André, « Essai sur le nouveau roman », *La Nouvelle critique*, n° 124-125-127, mars-avril-juin 1961, pp. 69-107 ; pp. 117-135.
- MAGNY, Olivier de, « Écriture de l'impossible », *Les Lettres Nouvelles*, n° 32, févr. 1963, pp. 125-138.
- MATTHEWS, John H., « Nathalie Sarraute, an Approach to the Novel, *Modern Fiction Studies*, vol. 6, n° 4, Winter 1960-61, pp. 337-344.
- MAURIAC, Claude,
- « Alain Robbe-Grillet et le roman futur », *Preuves* n° 68, oct. 1956, pp. 92-96.
- « Nathalie Sarraute et le nouveau réalisme », *Preuves*, n° 72, févr. 1957, pp. 76-81.
- « Nathalie Sarraute », in : *L'allittérature contemporaine*, Paris, Albin-Michel, 1958, pp. 243-255.
- MAURIAC, François « Technique du cageot », *Le Figaro littéraire*, 28 juillet 1956, pp. 1,3.
- MORRISSETTE, Bruce
- *Les romans de Robbe-Grillet*, Paris, Minuit, 1963.
- *Alain Robbe-Grillet*, New York/ London, Columbia University Press, 1965.
- MOSS, Howard, « Make it Vague », *The Kenyon Review*, vol. 25, n° 3, Summer 1963, pp. 550-555.
- NADEAU, Maurice,
- « Nouvelles formules pour le roman », *Critique*, n° 123-4, août-sept. 1957, pp. 707-722.
- « Post scriptum à l'article sur l'ère du soupçon : 31 mai 1956 », *Digraphe* n° 32, 1984, p. 97.
- ORIOLO-BOYER, Claudette, *Nouveau Roman et Discours Critique*, Grenoble, Ellug, 1990.
- OUELLET, Real, *Les Critiques de notre temps et le Nouveau Roman*, Paris, Garnier, 1972.

- PICON, Gaëtan, « Le roman et son avenir », *Mercure de France*, nov. 1956, pp. 498-503.
- RAILLARD, Georges, « Clés pour le “Nouveau Roman” ? », *Le Français dans le monde*, n° 17, juin 1963, pp. 20-21.
- RICARDOU, Jean, *Pour une théorie du nouveau roman*, Paris, Seuil, 1971.
- ROUSSEAU, André, « Les Surfaces d’Alain Robbe-Grillet », *Le figaro littéraire*, 13 avril 1957, p. 2.  
– « Un Disciple de M. Robbe-Grillet », *Le figaro littéraire*, 8 nov. 1958, p. 1.
- SIMON, Pierre-Henri, « Pour un nouveau roman d’Alain Robbe-Grillet », *Le monde Sélection Hebdomadaire*, n° 799, 6-12 fév. 1964, p. 10.
- TADIÉ, Jean-Yves, « Un traité du roman », *L’arc*, n° 95, 1984, pp. 55-59 (n° spécial Sarraute)
- THIÉBAUT, Marcel, « Le “Nouveau Roman” », *La Revue de Paris*, oct. 1958, pp. 140-155.
- TOONDER, Jeanette Mattie Laura den, « Qui est-je ? », Bern/ Berlin/Paris, P. Lang, 1999.
- UDE, Karl, « Die Methode des Nathalie Sarraute », *Welt und Wort*, n° 16, 1961, p. 98.
- VERDRAGER, Pierre,  
*La réception de la littérature par la critique journalistique : le cas de Nathalie Sarraute*, Thèse de doctorat sous la direction d’Alain Viala, Université Paris-III Sorbonne Nouvelle, 1999.  
*Le sens critique : La réception de Nathalie Sarraute par la presse* Paris/Montréal/Budapest, L’Harmattan, 2001.
- WOLF, Nelly, *Une littérature sans histoire : Essai sur le Nouveau Roman*, Genève, Droz, 1995.

## ***b. Sur l’essai, le manifeste et les genres de la presse***

### **L’essai**

- CHAMPIGNY, Robert, *Pour une esthétique de l’essai : analyses critiques (Breton, Sartre, Robbe-Grillet)*, « Situation » n° 15, Lettres modernes / Minard, Paris, 1967.
- DUMONT, François, *La Pensée composée. Formes du recueil et constitution de l’essai québécois*, Québec, Nota Bene, 1999.
- GLAUDES, Pierre & LOUETTE, Jean-François, *L’Essai*, Paris, Hachette Supérieur, 1999.
- LANGLET, Irène, « Le recueil comme condition, ou déclaration de littérarité : Paul Valéry et Robert Musil », *Études littéraires*, « Poétiques du recueil », vol. XXX, n° 2 (hiver), pp. 23-35.



- LITS, Marc, « Pour une définition de l'essai », *Les Lettres romanes*, XLIV n° 4, nov. 1990, pp. 283-296.
- LUKACS, Georges, « À propos de l'essence et de la forme de l'essai », in : *L'Âme et les formes* (trad. G. Haarscher), Paris, Gallimard, 1974, pp. 12-33.
- MELANÇON, Robert, « Entretien avec Michel Butor », *Études françaises*, Montréal, XI, 1 févr. 1975, pp. 69-75.
- TERRASSE, Jean, *Rhétorique de l'essai littéraire*, Montréal, P.U.Q., 1977.
- VAUGEOIS, Dominique, *Acta fabula*. Revue en ligne des parutions en théorie littéraire, site internet Fabula. Théories de la fiction littéraire, janvier 2001, URL (01 02 2001) : <http://www.fabula.org/revue/cr/54.php>
- VIGNEAULT, Robert, *L'Écriture de l'essai*, Québec, L'hexagone, 1994.

### Le manifeste

- « Manifeste », *Grand dictionnaire encyclopédique, Larousse*, tome 6, 1984.
- Littérature, Les Manifestes*, n° 39, oct. 1980, (Paris : Paris VIII et Larousse) :
- ABSTADO, Claude, « Introduction. L'analyse des manifestes », pp. 3-11.
- GLEIZE, Jean-Marie, « Manifestes, Préfaces : Sur quelques aspects du prescriptif », pp. 12-16.
- PELLETIER, Anne-Marie, « Le paradoxe institutionnel du manifeste », pp. 17-22.
- ABASTADO, Claude, « Le Manifeste DADA 1918 : Un tourniquet », pp. 39-46.
- IDT, Geneviève, « La "littérature engagée", manifeste permanent », pp. 61-71.
- LEROY, Claude, « La fabrique du lecteur dans les manifestes », pp. 120-128.
- Études françaises*, n° 16/3-4, oct. 1980, (Montréal : les Presses de l'Université de Montréal) :
- CHOUINARD, Daniel, « Sur la préhistoire du manifeste littéraire », pp. 21-30.
- DEMERS, Jeanne, « Entre l'art poétique et le poème, le manifeste poétique ou la mort du père », pp. 3-20.
- POLQUIN-BOURASSA, Diana & LATOUCHE, Daniel, « Les manifestes politique québécois : médium ou message ? », pp. 31-42.

ANGENOT, Marc

- « La parole pamphlétaire », *Études littéraires*, vol. 11, n° 2, août 1978, pp. 255-264.
- La Parole Pamphlétaire*. Paris, Payot, 1982.

- AVRIL, Yves, « Le pamphlet : Essai de définition et analyse de quelques-uns de ses procédés » in : *Études littéraires*, vol. 11, n° 2, août 1978, pp. 265-282.
- BURGER, Marcel, *L'enjeu identitaire : pour une pragmatique psychosociale ; Une analyse du Manifeste du Surréalisme, (1924) d'André Breton*. Thèse de Doctorat, sous la direction de M. Prof. Eddy Roulet, Université de Genève, déc. 1996.
- *Les Manifestes : paroles de combat. De Marx à Breton*. Paris/Lonay, Délachaux et Niestlé, 2002.
- CAWS, Mary Ann, *Manifesto*, Lincoln/London, University of Nebraska Press, 2001.
- DEMERS, Jeanne & Mc MURRAY, Line, *L'enjeu du manifeste, Le manifeste en jeu*, Québec, Le Préambule, 1986.
- FOURIER, Vincent, « Manifeste », *La Grande encyclopédie Larousse*, tome 12, 1974, p. 7570.
- MILLOT, Hélène, « Vertus du nombre : les procédés cumulatifs dans la pratique manifestaire (1886-1920) », in : Dumasy, Lise & Massol, Chantal (dirs.), *Pamphlet, utopie, manifeste XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles*, Paris, L'Harmattan, 2001, pp. 223-235.

### Genres de la presse

- ADAM, Jean-Michel, « Genres de la presse écrite et analyse de discours », *Semen 13*, 2001, pp. 7-14.
- CORPET, Olivier, 1997. « Revues littéraires », *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, Paris, Albin Michel, 1997, pp. 600-609.
- GROSSE, Ernst Ulrich, « Évolution et typologie des genres journalistiques : essai d'une vue d'ensemble », *Semen 13*, 2001, pp. 15-36.
- JAMET, Michel,
- *Les défis de l'Express*, Paris, Cerf, 1981.
- *La Presse périodique en France*, Paris, Armand Colin, 1983.
- MARTIN-LAGARDETTE, Jean-Luc, *Le guide de l'écriture journalistique : concevoir, rédiger, présenter l'information*, La découverte & Syros, 2000.
- VOIROL, Michel, *Guide de la rédaction* (5<sup>e</sup> édition), Paris, CFPJ [PUF], 1995.

### c. Bibliographie générale

- « Cross Purposes », *Times Literary Supplement (special issue – Cross-curents)*, 28.09.1967, p. 851.
- ADAM, Jean-Michel,
- « Unités rédactionnelles et genres discursifs : cadre général pour une approche de la presse écrite », *Pratiques*, n° 94, juin 1997, p. 5.

- *Linguistique textuelle. Des genres de discours aux textes*. Paris, Nathan, 1999.
- ALBÉRÈS, René-Marill, *La révolte des écrivains d'aujourd'hui*, Paris, Corrêa, 1949.
- ALLEMAND, Roger-Michel, (dir.), *Le Nouveau Roman en question*, Paris, Minard, 1992. Vol. 1 (n° spécial de la *Revue des lettres modernes*, 1052-1057, 1992).
- *Le Nouveau Roman*, Paris, Ellipses, 1996.
- ALTER, Jean v., « Faulkner, Sartre and the “Nouveau Roman” », *Symposium*, vol. XX, Summer 1966, n° 2, pp. 101-112.
- AMOSSY, Ruth,
- « Auteur pas mort : réflexions autour du livre-entretien de Robert Pinget », *L'auteur*, actes du colloque de Cerisy-la-Salle, Caen, Presses universitaires de Caen, 1996, pp. 149-163.
- (dir.), *Images de soi dans le discours : la construction de l'ethos*, Lausanne et Paris, Delchaux et Niestlé, 1999.
- (dir.), *Pragmatique et analyse des textes*, Tel-Aviv, Tel-Aviv University Press, 2002.
- ASTIER, Pierre, *La Crise du roman français et le nouveau roman*, Paris, Les nouvelles Éditions Debrasse, 1968.
- BABCOCK, Arthur, *The New Novel in France : Theory and Practice of the « Nouveau Roman »*, New York/London, Prentice Hall, 1997.
- BARTHES, Roland, « Science versus Literature », *Times Literary Supplement* (special issue – Crosscurrents), 28 sept. 1967, pp. 897-898.
- « Tables Rondes », *Les Lettres nouvelles*, n° 4, 25. mars 1959, pp. 51-52.
- « La littérature, aujourd'hui » *Tel Quel*, n° 7, automne 1961, pp. 32-41.
- *Le bruissement de la langue* Paris, Seuil, 1993.
- BENVENISTE, Émile, *Problèmes de linguistique générale*, tome 2, Paris, Gallimard, 1974.
- BERSANI, Jacques et al., *La littérature en France depuis 1845*, Paris, Bordas, 1970.
- BIASI, Pierre-Marc de, *La génétique des textes*, Paris, Nathan, 2000.
- BLANCHET, Alain, (orig. 1991), *Dire et faire dire : L'entretien*, Paris, A. Colin, 1997.
- BOISDEFFRE, Pierre de,
- « Entretien avec Michel de Saint-Pierre sur la création littéraire », *Revue des deux mondes*, mars-avril 1957, pp. 700-708.
- *Une Histoire vivante de la littérature d'aujourd'hui (1939-1961)*, Paris, Perrin, 1962.
- *Métamorphose de la littérature : de Proust à Sartre*, Paris, Alsatia, 1963.
- *Littérature d'aujourd'hui (1939-1969)*, tome 1 + 2, Paris, U.G.E. Perrin, 1968.

- *Métamorphose de la littérature*, Verviers, Belgique, Marabout, 1973.
- *Les écrivains français d'aujourd'hui*, Paris, PUF, 1973.
- BOULANGER, Nicole, « Une lettre d'Alain-Robbe-Grillet », *Le Nouvel observateur*, 19-24. déc. 1977, p. 69.
- BOURDIEU, Pierre,
  - « Le marché des biens symboliques », *L'année Sociologique* 22, 1971, pp. 49-126.
  - *Les règles de l'art : Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992.
- BUTOR, Michel, 1997. *Essais sur le roman*, Paris, Gallimard.
- CHARAUDEAU, Patrick,
  - « L'interlocution comme interaction de stratégies discursives », *Verbum* tome 7, fasc. 2-3, Nancy, Université de Nancy-II, 1984.
  - *Le Discours d'information médiatique : la construction du miroir social*, Paris, Nathan, 1997.
- CICUREL, Francine, « Conversations écrites », *Le Français dans le monde*, n° 167, 1982, pp. 20-27.
- CLARK, Herbert H. & CARLSON, Thomas B., « Hearers and Speech Acts », *Language* n° 58-2, 1982, pp. 332-337.
- COMPAGNON, Antoine,
  - « Qu'est-ce que la critique littéraire ? », *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, Paris, A. Michel, 1992, pp. 415-431.
  - *Démon de la théorie*, Paris, Seuil, 1998.
- DAMBRE, Marc (dir.), *Les Hussards : une génération littéraire : actes du colloque organisé par le Centre de recherches Études sur Nimier et les Hussards*, Sorbonne nouvelle, 9-11 octobre 1997, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2000.
- DASCAL, Marcelo,
  - « Observations sur la dynamique des controverses », *Cahiers de linguistique française*, n° 17, 1995, pp. 99-121.
  - « Types of Polemics and Types of Polemical Moves », *Dialogue Analysis VI*, Proceedings of the 6<sup>th</sup> Conference, Prague, Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 1998, pp. 15-33.
- D'AUBARÈDE, Gabriel, « Rencontre avec Michel de Saint Pierre », *Nouvelles littéraires*, 7 mai 1959, pp. 1-2.
- DELEUZE, Gilles & PARNET, Claire, *Dialogues*, Paris, Flammarion, 1977.
- DOURY, Marianne, *Le Débat immobile*, Paris, Kimé, 1997.
- DUBOIS, Jacques, *L'Institution de la littérature*, Bruxelles/Paris, Labor/Nathan, 1986.
- FOUCAULT, Michel, *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969.
- GENETTE, Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987.
- GENGEMBRE, Gérard, *Réalisme et naturalisme*, Paris, Seuil, 1997.
- GHIGLIONE, Rodolphe (dir.), *L'Homme communiquant*, Paris, A. Colin, 1986.

- GOFFMANN, Erving, *La mise en scène de la vie quotidienne* vol. 1. *La présentation de soi*, Paris, Minuit, 1973.
- HAFNER, E. M., « The New Reality in Art and Science », in : *Comparative Studies in Society and history*, n° 11, 1969, pp. 398-402.
- HURET, Jules, *Interviews de Littérature et d'art*, Vanves, Thot, 1984.
- JACKSON, Anthony, « Science and Literature », *Times Literary Supplement* (special issue – Crosscurrents), 27.07.1967, pp. 667-668.
- JACQUES, Francis, *L'Espace logique de l'interlocution*, Paris, P.U.F, 1985.
- JUCKER, Andreas H., *News Interviews*, Amsterdam, John Benjamins, 1986.
- KAHN, Robert L. et CANNELL, Charles F., (orig. 1957), *The Dynamics of Interviewing : Theory, Technique, and Cases*, New York, John Wiley & Sons Inc., 1961.
- KERBRAT Orecchioni, Catherine & PLANTIN, Christian (dirs.), *Le trilogue*, Lyon, P.U.L, 1995.
- KANTERS, Robert, « Situation présente du “Nouveau Roman” ... sur les ruines du roman existentialiste », *Figaro Littéraire*, 26.03.1960, pp. 1, 2.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine,  
 – *Les interactions verbales*, vol. 1, Paris, Colin, 1990.  
 – *La conversation*, Paris, Seuil, 1996.
- KUHN, Thomas S.,  
 – 1970. *The Structure of Scientific Revolutions*, Chicago : Chicago University Press).  
 – 1977. *The Essential Tension*, Chicago and London : University of Chicago Press)
- LAKATOS, Imre & MUSGRAVE, Alan (dirs.), *Criticism and the Growth of Knowledge* (Proceedings of the International Colloquium in the Philosophy of Science, London), vol. 4, Cambridge, Cambridge University Press, 1965.
- LAKATOS, Imre, « The Methodology of Scientific research Programs », in : J. Warrall, G. Currie (dirs.) Cambridge, London, NY, New Rochelle, Melbourne, Sidney, Cambridge University Press, 1978.
- LATOUR, B. et WOOLGAR, S., *La vie de laboratoire*, Paris, La découverte, 1988.
- LECHERBONNIER, Bernard et al., *Littérature XX<sup>e</sup> siècle : textes et documents*, Paris, Nathan, 1989.
- LEJEUNE, Philippe,  
 – *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.  
 – *Je est un autre*, Paris, Seuil, 1980.  
 – « L'image de l'auteur dans les médias », *Pratiques Metz*, 1980, n° 27.
- LE SAGE, Laurent, *The French new novel : an introduction and a sampler* University Park, Pennsylvania State Univ. Pr., 1962.

- LOCHARD, Guy & BOYER, Henri, *La communication médiatique*, Paris, Seuil coll. Mémo, 1998.
- MAINGUENEAU, Dominique,  
 – *L'analyse du discours*, Paris, Hachette, 1991.  
 – *Le contexte de l'œuvre littéraire*, Paris, Hachette, 1993.  
 – *Les termes clés de l'analyse du discours*, Paris, Seuil, 1996.
- MARANHAO, Tullio (dir.), *The Interpretation of Dialogue*, Chicago, University of Chicago Press.
- MARKOVA, Ivana, et al. (dirs.), *Mutualities in Dialogue*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995.
- McKEON, Richard, « Dialogue and Controversy in Philosophy », in : Maranhao, in : Maranhao, Tullio (dir.), *The Interpretation of Dialogue*, Chicago, University of Chicago Press, 1990, pp. 25-46.
- MILLAU, Christian, *Au galop des hussards : dans le tourbillon littéraire des années 50*, Paris, de Fallois, 1999.
- MOIRAND, Sophie,  
 – « Travailler avec les interviews dans la presse », *Le français dans le monde*, n° 236, octobre 1990, pp. 53-59.  
 – *Une grammaire des textes et des dialogues*, Paris, Hachette, 1990.
- MORIN, Edgar, « L'interview dans les sciences sociales et à la radio-télévision », *Communications*, n° 7, 1966, pp. 59-73.
- NODIER, Charles, *Questions de littérature légale*, Crapelet, 1828.
- NORTH, E.E. « The Novel Today : Death of Transmutation ? A symposium », *Books Abroads*, n° 32, 1958, pp. 117-123.
- NOURISSIER, François, « Le roman en 1963 : entre deux dictatures », *Nouvelles littéraires*, 9 janv. 1964, pp. 1, 5.
- PERELMAN, Chaim & OLBRECHTS-TYTECA, Lucie, *Traité de l'argumentation, la nouvelle rhétorique*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1970 (orig. 1958).
- PIÉGAY-GROS, Nathalie, *Introduction à l'intertextualité*, Paris, Dunod, 1996.
- PLATON, *Œuvres Complètes*, Paris, Gallimard, coll. La pléiade, 1950.
- PODZEMSKAIA, Nadia, « Du spirituel dans l'art : le projet d'édition russe de 1914 de l'écriture théorique de Kandinski », *Génésis*, n° 15, 2000, pp. 43-65.
- QUENEAU, Raymond, « Science and Literature », *Times Literary Supplement* (special issue – Crosscurrents), 28.09.1967, pp. 863-864.
- RABATÉ, Dominique, *Le roman français depuis 1900*, Paris, PUF, 1998.
- RICHARDSON, Stephen A., *Interviewing, Its Forms and Functions*, New York, Basic Books, 1965.
- ROBERT, Klapisch, « Pauvres savants », *Les Nouvelles littéraires*, n° 2526, 01.04.1976, p. 20.
- ROCHEFORT, Christiane, *Ma vie revue et corrigée par l'auteur*, Paris, Stock, 1978.

- ROSIER, Laurence, *Le discours rapporté, Histoire, théories, pratique*, Paris/Bruxelles, De Boeck, 1999.
- SARFATI, Georges-Elia, *Elements d'analyse du discours*, Paris, Nathan, 1997.
- RYAN, S.T., « The Importance of Thomas Kuhn's Scientific Paradigm Theory to Literary Criticism », *Midwest Quarterly* n° 19, 1978, pp. 151-159.
- SCHAEFFER, Jean-Marie, « Genres littéraires », *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, Paris, Albin Michel, 1997, pp. 339-344.
- SWEARINGEN, Jan, « Dialogue and Dialectic : The Logic of Conversation and the Interpretation of Logic », in : Maranhao, Tullio (dir.), *The Interpretation of Dialogue*, Chicago, University of Chicago Press, 1990, pp. 47-74.
- WATT, Ian, « Réalisme et forme romanesque » in : Barthes et al., *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982.
- ZAMOURI, Salwa, « La formation de coalitions dans les conversations triadiques », dans Catherine Kerbrat-Orecchioni, Christian Plantin (dirs.), *Le trilogue*, Lyon, P.U.L., 1995, pp. 57-64.





## Table des matières

---

Introduction.....	9
-------------------	---

### PREMIER CHAPITRE

#### De l'essai au recueil : vers un Nouveau Roman

Introduction.....	27
De l'essai au recueil : principes de lecture.....	35
Études particulières.....	41
L'ÈRE DU SOUPÇON (1956).....	41
<i>Analyse de la Préface à l'Ère du soupçon</i> .....	41
<i>Unité rhétorique, unité thématique – entre évolution</i> <i>et révolution</i> .....	46
<i>De la préface aux essais singuliers</i> .....	48
<i>Conclusion</i> .....	71
POUR UN NOUVEAU ROMAN (1963).....	73
<i>Remonter aux sources de Pour un nouveau roman</i> .....	75
<i>La chronique – un commentaire personnel et critique</i> .....	76
<i>Première série : L'Express</i> .....	77
<i>Deuxième série : France Observateur</i> .....	81
<i>Les essais de revue</i> .....	83
<i>La mise ensemble des essais</i> .....	84
Conclusion .....	142

### DEUXIÈME CHAPITRE

#### Les entretiens de Robbe-Grillet et de Sarraute ou le retour inopiné de l'auteur

Introduction.....	145
Réflexions sur un genre : l'entretien d'écrivain .....	145
L'IMAGE DE SOI AU MIROIR DE L'ENTRETIEN.....	159
<i>La construction de l'image de soi dans l'entretien</i> .....	161
<i>Interaction et confrontation d'images</i> .....	164
<i>Image de soi et le rôle du porte-parole</i> .....	179
MÉTADISOURS, CONCEPTUALISATION ET THÉORISATION .....	195
<i>Métadiscours</i> .....	195
<i>Conceptualisation</i> .....	207
<i>Théorisation</i> .....	215
Conclusion .....	230

## TROISIÈME CHAPITRE

**Le débat littéraire.****Pour une microsociologie du champ littéraire**

Introduction.....	233
Nouveau Roman et débat littéraire .....	233
LES DÉBATS DE PRESSE : FORMATION, CONFIRMATION	
ET ÉVALUATION DU NOUVEAU ROMAN .....	241
<i>Entre révolution et réflexion</i> .....	242
<i>Aspects pragmatiques du débat</i> .....	244
<i>Les tables rondes : aspects interactionnels</i>	
<i>et enjeux épistémiques</i> .....	246
DÉBATS PARTICULIERS .....	248
<i>La controverse du gilet ou</i>	
<i>la dynamique séquentielle du débat</i> .....	252
<i>Concepts et conceptualisation :</i>	
<i>de l'institution aux enjeux épistémiques</i> .....	264
<i>Le débat comme discussion</i> .....	275
CONSACRER ET (RE)DÉFINIR LE NOUVEAU ROMAN	
LES DÉBATS DE COLLOQUE.....	281
<i>Structure du recueil et positionnement</i>	
<i>dans le champ littéraire</i> .....	283
<i>Conceptualiser l'existant</i> .....	288
<i>Éclaircir des Concepts</i> .....	293
Conclusion .....	305
En guise de Conclusion ou une voix pour le Nouveau Roman .....	307
Annexes.....	309
Bibliographie .....	317