

Le roman réaliste en amont et en aval¹

Farideh Alavi*

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

(Date de réception: 17/01/2007, date d'acceptation: 31/01/2007)

Résumé

Le roman français constitue, depuis fort longtemps, et pour maintes écoles ou esthétiques littéraires, un extraordinaire instrument d'exploration du réel. Il semble certain aujourd'hui, que l'attitude ou la posture dite «réaliste» remonte à Homère, mais aussi, que chaque époque a expérimenté et continue d'expérimenter un mode spécifique de réalisme. On peut à ce titre parler du réalisme des romanciers classiques de celui des grands romanciers réalistes ou naturalistes du XIX^e siècle, ou mieux encore, du réalisme des romanciers de «l'ère du soupçon», qui en jetant le doute sur les fondements du romanesque, ont induit le genre à se tourner vers lui-même, à travailler sa forme, à relayer à la référence au monde une référence à soi, c'est-à-dire au texte. Dans cet article, nous proposons une étude sur les conceptions du «réel» et du «réalisme» respectivement dans le roman dit traditionnel et le Nouveau Roman.

Mots-clés: Roman, Littérature Française, Réel, Réalisme, Nouveau Roman.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

1. Article extrait du projet de recherche no. 362/1/465, intitulé *Etude de l'évolution du Nouveau Roman dans la littérature française*.

* Tel: 021-61119013, Fax: 021-88634500, E-mail: falavi@ut.ac.ir

Introduction

Né au XII^e siècle, le roman est un genre fictif en éternelle évolution. Genre narratif par excellence, le roman consiste avant tout en une histoire racontée. Or cette histoire est moins une affaire de narration, que de description, les deux constituant bien entendu, les éléments primordiaux du projet romanesque. Cependant, ce n'est qu'à travers la description que le romancier parvient à évoquer le cadre dans lequel prennent place les actions humaines. Car c'est un fait, le lecteur semble attendre avant tout du roman, une représentation homogène de la réalité à partir d'un ensemble de descriptions, de dialogues, de monologues, bâtis autour d'un ou plusieurs personnages.

Autre fait, en considérant souvent le roman comme un simple moyen de divertissement, le lecteur s'interroge rarement sur l'histoire du genre, sur sa structure ou sur le degré de vérité des histoires qui lui sont contées. Pourtant, chaque roman implique un profil particulier de lecteur. Car, en effet, chaque auteur rédige son roman en fonction du regard particulier qu'il porte sur le genre et sur le monde. Or, tout ce qui existe dans le monde participe de la réalité, est inclus dans le réel. Le réalisme est à ce titre un choix parmi d'autre: celui de peindre le réel sous un certain angle, de le réduire ou de l'agrandir en tenant compte de ses divers aspects, en rendant compte de ses caractéristiques les plus fameuses, mais aussi et surtout les plus particulières. Le présent article vise à évaluer le «choix», la perspective choisie pour la peinture du réel, respectivement dans le «roman traditionnel» (en particulier à travers l'œuvre balzacienne) et dans le Nouveau Roman. Nous verrons, preuves à l'appui, en abordant deux alternatives distinctes de figuration du réel dans le roman, que le souci de «réalisme», vivace dès les origines du genre, reste d'actualité, et n'a pas fini, encore et toujours, de renaître de ses cendres.

La peinture du réel

«Il est plus facile de décrire sans raconter que de raconter sans décrire.»
(Genette, 1979, p. 57)

Tout roman contient des indications descriptives (éléments tirés de la réalité)

dont les modalités et les fonctions varient selon les époques et les romanciers. Hérité de l'épopée antique, la description est devenue depuis, une nécessité dans la rédaction du roman. Cependant, la force et l'importance de la description pour le genre romanesque deviennent surtout manifestes dans les œuvres de Walter Scott, puis dans celles de Balzac. Selon la formule de Maurice Nadeau:

«Le siècle d'or du roman, c'est le XIX^e, avec ses géants: Balzac, Tolstoï, Dickens, auteurs d'œuvres qui sont autant de mondes, édifiés avec conscience et bonne conscience. En donnant au genre ses lettres de noblesse, de nouvelles règles et conventions, Balzac, Tolstoï ou Dickens se préoccupent d'exprimer une réalité sociale et humaine dont ils entendent révéler les dessous, les secrets, les ressorts cachés [...]» (Nadeau, 1970, p. 15).

Dans ses romans, Walter Scott assemble des tableaux et des passages narratifs rapides, et met en scène le plus souvent des épisodes marquants de l'histoire du peuple écossais. Les personnages témoins y jouent le rôle de héros narrateurs. Outre leur caractère romanesque, ils sont représentatifs de groupes humains, de classes sociales, d'attitudes politiques. Ainsi Scott invente le personnage typique. Son roman met en scène les rapports des individus à une histoire où la mobilité et les conflits sociaux créent des situations dramatiques. En d'autres termes, l'action ne se compose plus d'une suite d'épisodes qui s'ajoutent, mais se concentre autour d'une crise qui se noue, se développe et se dénoue. On y trouve donc d'importantes parties initiales d'exposition et de description ; mais, à mesure qu'il progresse, le récit tend à se réduire aux scènes dramatiques, et celles-ci à l'essentiel. La composition suivante dominera donc toute l'œuvre de Scott: «de longs préparatifs + un nœud dramatique + une narration rapide du dénouement.» Dès lors le roman devient un lieu privilégié pour les représentations de type idéologique, et une voie d'accès à l'analyse historico-sociologique.

Or, et c'est un fait notable, le scientisme ambiant démontre les contradictions essentielles au genre: s'il cède trop à la fiction, il n'est plus vraisemblable ; s'il est centré sur l'explication des faits réels, il n'est plus roman. Même si le roman réaliste

du XIX^e siècle explore la réalité en suivant un chemin différent de celui emprunté par le roman historique, la composition romanesque de Walter Scott sera aussi celle de Balzac. L'évolution vers le réel s'accéléra dès lors: «Ultérieurement, la littérature réaliste traitera des sujets populaires ou triviaux tout en conservant de façon caractéristique l'ancrage de la référence à un réel illusoire.» (Bafaro, 1995, p. 33) A partir de 1840, les écrivains entreprirent de devenir les «historiens du présent» et non plus seulement ceux du passé. Par cette «volonté de décrire exhaustivement et méthodiquement le champ du réel» (Hamon, 1998, p. 30), on s'oriente donc peu à peu vers un nouveau type de roman, un roman des réalités. De l'évocation du passé, on passe à celle d'un présent sur lequel se reportent le sens du détail et le goût pour les types humains et sociaux dont la société fournit de nouveaux modèles.

Balzac écrit alors dans *Le Curé de Tours*: «Si les choses grandes sont simples à comprendre, faciles à exprimer, les petites de la vie veulent beaucoup de détails» (Balzac, 1968, p.59). Le romancier introduit alors dans son roman des personnages représentatifs susceptibles d'incarner à la fois l'esprit d'une époque, d'une caste, d'une classe, d'un pays, et qui ont, d'une façon ou d'une autre, le pouvoir d'agir sur le cours des choses. C'est ainsi que Balzac avertit le lecteur de la présence d'une sorte d'*ekphrasis*¹ dans son roman:

«En dressant l'inventaire des vices et des vertus, en rassemblant les principaux faits des passions, en peignant les caractères, en choisissant les événements principaux de la Société, en composant des types par la réunion des traits de plusieurs caractères homogènes, peut-être pouvais-je arriver à écrire l'histoire oubliée par tant d'historiens, celle des mœurs. [...] je réaliserais, sur la France, au XIX^e siècle, ce livre que nous regrettons tous, que Rome, Athènes, Tyr, Memphis, la Perse, l'Inde ne nous ont malheureusement pas laissé sur leurs civilisations.» (*Ibid.*)

1. Dans *Homo Fabulator, Théorie et analyse du récit*, J. Molino et R. Lafhail-Molino expliquent comment la littérature réaliste de cette époque tente de décrire «(...) le spectacle comme s'il s'agissait d'un tableau, en utilisant les termes techniques de la peinture.» *Op. cit.*, Canada, Leméac/Actes Sud, 2003, pp. 294-295.

Soucieux de donner du monde une image cohérente et scientifique, considéré par la critique comme le créateur du réalisme romanesque et le «*père du roman moderne*» (Philippe, 1996, p.30), Balzac distingue, dans l'Avant-propos de la *Comédie humaine*, le romancier du véritable artiste. Selon lui, le romancier ne serait qu'un peintre exact qui s'en tient à une «reproduction rigoureuse», alors que le véritable artiste se doit d'étudier «les raisons ou la raison de ces effets sociaux, surprendre le sens caché dans cet immense assemblage de figures, de passions et d'événements.» Il décrit alors avec une précision remarquable les rouages d'une société où domine la chicane et l'argent, et joue un rôle important dans la naissance de nouvelles littératures:

«Avant Balzac, le roman n'avait évolué qu'autour d'un seul sentiment: l'amour; Balzac comprit bien que ce n'était pas l'amour, mais l'argent qui était l'idole de son époque [...]. C'était là quelque chose de nouveau et de hardi. [...] donner à l'argent une importance aussi capitale, c'était une chose inouïe, [...] vulgaire et prosaïque. Dans tous les temps, oser exprimer hautement, et surtout dans des œuvres qui devraient embellir la réalité, ce que tout le monde pense mais s'est toujours entendu à taire ou à nier, a passé pour une grossièreté.» (Brandes, 1902, p.163)

S'appuyant sur le système de classification des espèces zoologique¹, Balzac tire le postulat fondamental d'une unité de composition organique de l'être humain qui se diversifie en «espèces sociales» sous la pression du milieu. Mais il étend cette hypothèse de l'univers physique à l'univers métaphysique. «Le roman balzacien tire donc son originalité de ce qu'il se fonde sur l'observation de la réalité quotidienne, de façon à passer pour une sorte "d'histoire naturelle" de la société française, "une zoologie humaine".» (Bafaro, 1995, p. 32) La méthode littéraire de Balzac se repose alors sur l'équation qui suit:

1. A cette époque les travaux de Geoffroy Saint-Hilaire mettaient en exergue la notion d'évolution créatrice, faisant dériver tous les êtres organisés d'un type originel unique, se différenciant sous l'influence des milieux où ils se développent.

- L'observation (des mœurs en particulier)
- + L'intuition visionnaire (ce qu'il appelle une «sorte de seconde vue»)
- = l'écrivain peut pénétrer au cœur des choses.

Balzac avait l'intention d'animer une société fictive qui soit un monde complet, une métaphore de la réalité sociale et historique faisant «concurrence à l'état civil». Il mise alors non seulement sur l'idée du retour des personnages, mais il peint également la comédie des masques sociaux, toutes les classifications d'un corps social identique à la faune naturelle, mais déterminé par la force des passions, des ambitions, et de l'hypocrisie. Dans son ouvrage sur le roman réaliste, G. Bafaro explique comment jusqu'à cette époque un sujet tiré de la réalité contemporaine de l'auteur pouvait être traité sur le mode satirique, comique ou encore didactique, rarement sérieux et jamais tragique. Il montre alors la supériorité de Balzac qui décrivait l'extérieur de ses personnages, le plan physiologique, pour faire saisir l'intérieur, le psychologique. «Les détails choisis ont tous une signification humaine ou sociologique. Ainsi s'expliquent les descriptions de lieux ou les portraits qui, interrompant ou retardant la narration, impatientent les lecteurs avides d'action.» (Bafaro, 1995, p.33) Cette peinture se manifeste dans une composition particulière de l'œuvre balzacienne:

- une lente exposition (minutieuse et descriptive) ;
- une vaste partie centrale (une crise brutale où les passions s'extériorisent) ;
- un dénouement rapide.

Pour expliquer les caractères:

- Balzac se sert d'une statique descriptive issue d'un réalisme à la fois objectif et psychologique.
- Ses personnages sont fortement dessinés et ont une ampleur quasi mythologique.
- Tout, dans son œuvre, reste fondé sur une composition puissante basée sur les contrastes et les surimpressions.

- L'écriture est lourde et emphatique.

Toutefois le réalisme «est autant un discours *sur* le détail qu'un discours *du* détail et, du moins chez Balzac, la promotion du détail est toujours assortie d'un commentaire métalinguistique justificatif. Car, contrairement aux apparences, la place faite au détail diégétique par Balzac n'est pas facile à cerner. [...] il réussit dans un même mouvement à représenter ce qui, jusqu'à lui, était considéré comme ne pouvant pas l'être.» (Schol, 1994, pp. 191 et 194)

Ainsi, loin de faire une simple description ornementale, Balzac aide le lecteur, par des indications descriptives, à une meilleure compréhension du récit. A travers ces indications, l'auteur de la *Comédie humaine* présente l'empreinte d'une vie et du réel dans l'atmosphère d'un espace décrit. C'est la raison pour laquelle, le drame balzacien est inscrit dans les descriptions du réel avant même de constituer le déroulement d'une aventure. La description des lieux et le portrait des personnages sont donc généralement donnés au début du roman pour conduire finalement à l'action romanesque.

Un réalisme objectal

Alors que dans les romans traditionnels on est en présence d'un lieu privilégié du descriptible romanesque, avec ses stéréotypes touristiques, son lexique figé, sa structure pré-parée pour un tableau idéalement composé, les Nouveaux Romans sont chargés de paronymies, d'homonymies et d'anagrammes. Cette mode, issue peut-être de la poésie surréaliste, montre la désaffection croissante du référent réel au profit des «jeu de mots» qui exploitent les ressources des structures syntagmatiques du contexte. Le langage ne renvoie pas au réel (*realia*) mais se replie sur lui-même. Dans le meilleur des cas, s'il prend conscience de sa spécificité propre, il s'auto-organise comme un système clos.

Longtemps, l'imitation du réel avait fait la loi dans le roman et cela à tel point que Robbe-Grillet écrit dans *Pour un Nouveau Roman*: «Le réalisme n'est pas une théorie, définie sans ambiguïté, qui permettrait d'opposer certains romanciers aux

autres ; c'est au contraire un drapeau sous lequel se range l'immense majorité – sinon l'ensemble – des romanciers d'aujourd'hui. (...). C'est le monde réel qui les intéresse ; chacun s'efforce bel et bien de créer du "réel".» (Robbe-Grillet, 1963, p.171)

Le roman traditionnel ou conventionnel (pseudonyme du roman balzacien), ne racontait qu'une histoire, faisait vivre des personnages, projetait de peindre un monde. Or, ce roman semblait engagé dans une impasse. C'est du moins ce que les Nouveaux Romanciers tentaient d'expliquer: le roman réaliste, réclamait une homologation de nature entre le texte et le monde, entre la représentation et son modèle, entre le signifiant et le référent, mais il n'a fait que redoubler les illusions que l'homme entretenait sur le monde et sur lui-même. A quoi bon représenter un monde qui s'écroule ? Tel est le sentiment de fin d'un monde, commun à toutes les parties dans ce conflit, décrit par Nathalie Sarraute dans *l'Ère de soupçon*: «Aujourd'hui, un flot toujours grossissant nous inonde d'œuvres littéraires qui prétendent encore être des romans et où un être sans contours, indéfinissable, insaisissable et invisible, un «je» anonyme qui est tout et qui n'est rien et qui n'est le plus souvent qu'un reflet de l'auteur lui-même, a usurpé le rôle du héros principal et occupe la place d'honneur. [Mais] cette évolution actuelle du personnage de roman [...] témoigne, à la fois chez l'auteur et chez le lecteur, d'un état d'esprit singulièrement sophistiqué. Non seulement ils se méfient du personnage de roman, mais, à travers lui, ils se méfient l'un de l'autre. [...] Nous sommes entrés dans *l'ère du soupçon*.» (Sarraute, 1956, p.59)

Cependant, l'apparition des Nouveaux Romanciers et la proclamation de leur critique acérée contre le réalisme balzacien n'a pas contrarié les tenants de la tradition réaliste. Ceux-ci ont continué à composer des ouvrages très lus, fondés sur des intrigues et une temporalité cohérentes, présentant des personnages auxquels le lecteur pouvait «s'identifier», tout un ensemble de lieux et de fonctionnements sociaux vraisemblables, assurant des interprétations aisées. Les Nouveaux Romanciers, pour leur part, n'ont cessé de se défier de ce prétendu réalisme, qui, selon une formule devenue célèbre de Jean Ricardou, l'un des théoriciens du groupe,

entretenait le public dans un «second analphabétisme». (Ricardou, 1971, p.235)

En effet, les Nouveaux Romanciers de l'époque n'ont rien contre Balzac et le reconnaissent comme un grand novateur du genre romanesque. La pointe de leur flèche vise tout particulièrement les auteurs contemporains qui persistent à écrire sur le modèle balzacien. Ce qu'ils contestent, c'est la tendance dominante des romanciers contemporains à reproduire des structures narratives et des thématiques dont l'adaptation n'était pleinement effective qu'au siècle dernier. C'est ce qui sclérose la création et nie implicitement chez chacun l'intelligence de ses propres choix: «Louer un jeune écrivain d'aujourd'hui parce qu'il «écrit comme Stendhal» représente une double malhonnêteté. D'une part cette prouesse n'aurait rien d'admirable [...]; d'autre part [...] pour écrire comme Stendhal, il faudrait d'abord écrire en 1830.» (Robbe-Grillet, 1963, p.10)

Même si les romanciers réalistes tentent de peindre un monde romanesque foncièrement naturel, à y bien regarder, leur réalisme n'a rien de particulièrement «naturel», car le monde réel et le monde configuré dans le texte ne sont pas de même nature. On a beau s'efforcer de faire ressembler le second au premier, il n'en reste pas moins qu'ils sont essentiellement différents: l'un est de constitution biologique (animale, végétale, minérale), tandis que l'autre se compose uniquement d'encre et de papier. Si bien que, logiquement, Duras ou Robbe-Grillet revendiquent le caractère pleinement imaginaire de la plupart de leurs décors: De plus, le monde réel échappe à la compréhension humaine et à la pensée classificatrice, dont les découvertes renouvelées, loin de simplifier l'univers et la vision qu'on a de lui, ne cessent de révéler d'autres limites dans la connaissance. C'est ainsi que, la méconnaissance de la langue devient alors symptomatique d'une plus vaste incompréhension de l'univers. C'est la raison pour laquelle Robbe-Grillet insiste sur «l'étrangeté fondamentale de [sa] propre relation au monde» (*Le Miroir qui revient*) et évoque la contingence agressive et poisseuse des choses dont est fait l'univers extérieur, dès qu'on leur arrache la mince couche d'ustensilité (ou seulement de sens) qui nous protège nous-mêmes en même temps qu'elle les dissimule, rappelant ainsi la «nausée dans les mains» qui s'empare de Roquentin de *La Nausée* de Sartre

quand il touche simplement le bouton de sa porte ou encore un objet poisseux comme un galet humide ou une feuille de papier flasque et souillée. (*Ibid.*, pp. 70-74)

Chez Pinget, le langage devient ainsi un objet en soi, dont la prolifération et l'auto-fécondation tentent vainement, par l'accumulation des données, des constats et des détails, de circonscrire une réalité aux frontières inconcevables. Amplifiant cette problématique, Pinget nous présente dans *L'Inquisiteur* (1962) l'interrogatoire d'un domestique, dont le but est d'éclaircir la disparition mystérieuse du secrétaire du domaine, mais qui va donner lieu à un immense inventaire de plus de cinq cents pages, où la multiplication exponentielle des personnages et de leurs propos, va aboutir au brouillage indépassable de la communication. Mais l'abus du langage finit parfois par détruire l'acte même de l'écriture, enfermant les mots dans une opacité sans au-delà.

A cet abus du langage, Pinget ajoute l'usage du temps présent: de la sorte il transforme la narration en description:

«Avec la description, un certain temps passe (celui de la littéralité lue) pendant lequel il ne se passe rien (aucun événement ne cimenterait les diverses parties de l'objet). Le temps des aventures y subit donc l'injection périlleuse d'un temps inutile. Si elle est systématiquement accrue, cette extension scripturale du temps de la fiction provoque d'irréparables dommages dans le développement du récit.» (Ricardou, 1990, p. 141)

Alors que le roman traditionnel accorde une place importante à la narration pour donner à la fois une impression de théâtre et de «tableau vivant», il fige les gestes dans une attitude ponctuelle éternisée ; et l'action s'arrête à un point précis de son développement, dans le Nouveau Roman, c'est au contraire l'action, telle quelle, qui est en train de s'élaborer. Le roman est en train de se construire alors que le récit «classique», sauf dans des cas bien précis, est censé relater a *posteriori* ce qui s'est passé. Points de vue différents dont les prolongements idéologiques sont sans doute très importants: on a dans un cas le sentiment d'anecdotes individuelles régies par le

hasard, et dans l'autre celui d'un destin déterminé par des lois supérieures, bref, le choix entre le quotidien ou l'aventure.

Le Nouveau Roman évite donc de raconter ou de rapporter l'action: elle est présente. Ce qui ne signifie pas qu'elle y gagne en intensité, au contraire elle peut être ramenée au rang anecdotique des autres objets. Tout est réduit à un *être-là*. Présence apparemment insignifiante qui révèle rapidement son néant: il ne reste que des signes, dont le code dramatique a disparu, univers qui donne finalement l'impression d'être dépeuplé, muet, absent. Puisque c'est le mouvement même de la description, c'est-à-dire la juxtaposition des phrases à peine dissemblables qui crée l'éventualité d'un déplacement narratif, rien n'est, non plus, imité.

L'intrusion brusque et «saccadée» de la temporalité place le lecteur dès le début du récit en face d'un phénomène de discontinuité, de rupture. Rupture temporelle qui fait obstacle à la coulée de la narration pour aboutir à «une littérature sans histoire» (Wolf, 1995) où le roman n'est que «le laboratoire du récit» (Butor, 1997, p. 9).

Dans ce laboratoire, ce qui frappe le lecteur, ce sont surtout les faits de style. Dans le *Plaisir du texte*, Roland Barthes distingue deux types de lectures parce qu'il y a deux types de romans: le roman ancien, transparent, et le roman moderne, où la suite des énoncés compte moins que l'acte de l'énonciation. Ici le Nouveau Roman est considéré comme un texte limite qui «ne se lit pas de la manière à la fois globale et discontinue dont on «dévore» un roman traditionnel, ou l'intellection saute de paragraphe en paragraphe, de crise en crise, et où l'œil n'absorbe à vrai dire la typographie que par des intermittences, comme si la lecture, dans son geste le plus matériel, devait reproduire la hiérarchie même de l'univers classique, doté de moments tour à tour pathétiques et insignifiants.» (Barthes, 1964, p.63) Le lecteur d'un Nouveau Roman se trouve devant un texte «opaque», pour reprendre les termes de Barthes, attend qu'il arrive quelque chose, et il n'arrive rien ; «car, dit-il, ce qui arrive au langage n'arrive pas au discours.»

C'est que les Nouveaux Romanciers avaient l'ambition de redéfinir les rapports avec le monde. Tel est donc le sujet du roman: comment s'établissent, se

construisent les rapports entre l'homme et le monde, entre l'homme et l'homme? D'où l'importance «technique», dans ces romans, de la marche (moyen de se «situer» dans le temps et l'espace), de l'objet (moyen de communication avec le réel et avec autrui).

Alors que le roman traditionnel prend son origine dans la constatation d'un manque d'accord avec le monde, le Nouveau Roman a sa source dans un sentiment d'inadaptation au réel, non plus seulement au plan des valeurs, mais au plan de la perception même du monde.

Ainsi, selon Robbe-Grillet, notre idée de la façon dont nous percevons le monde est faussée par les conventions ; ces conventions nous sont imposées par l'art, la littérature, les mythes, les théories philosophiques: «A chaque instant des franges de culture (psychologique, morale, métaphysique, etc.) viennent s'ajouter aux choses, leur donnant un aspect moins étranges, plus compréhensible, plus rassurant». Et encore: «Or le monde n'est ni signifiant, ni absurde. Il est, tout simplement». (Robbe-Grillet, 1963, pp. 20-21)

Pour rendre possible ce contact authentique, il faut que le romancier vise donc à l'objectivité, mais une objectivité bien différente de celle du romancier traditionnel. Celui-ci avait l'ambition de donner, de ses personnages et du monde, une vue cohérente et «expliquée». Pour le Nouveau Roman, les objets, les gestes, les personnages «sont là» avant d'être quelque chose ou quelqu'un. (*Ibid.*, p. 23) C'est au lecteur qu'il appartient de leur donner consistance, de les structurer, comme il structure le monde réel. Il faut donc libérer le «personnage» de la tyrannie de l'explication, de la construction et de l'interprétation.

L'homme du XX^e siècle vit dans un monde mouvant et incertain; renonçant à trouver la signification des choses, il leur crée des significations adaptées à ses besoins et à ses aspirations. De la sorte, la «liberté» remplacera «l'authenticité» de la génération précédente; l'activité intellectuelle par excellence devient la disponibilité, le renouvellement. D'où la formule: le roman est une recherche (Sarraute, Butor, Robbe-Grillet), recherche d'une signification du monde. L'œuvre d'art n'est plus considérée comme un reflet, une copie, un témoin ; elle apporte, elle crée des

significations.

L'accent sera donc mis sur le fait que l'œuvre d'art est un acte créateur. L'homme se crée et forge son destin ; il transforme et se transforme par ses actes; et l'œuvre d'art est un acte. Le Nouveau Roman procède donc d'une vaste ambition: aider l'homme dans ses efforts de réajustement constant à un monde désormais changeant ; être un moyen de créer la culture, une culture nouvelle, adaptée sans cesse aux besoins nouveaux, de façon à nous permettre de reprendre la maîtrise du réel.

Or, le Nouveau Roman ne porte pas seulement une recherche sur la signification que peut prendre la littérature, mais sur l'acte d'écrire lui-même: le récit s'offre plutôt, selon la formule célèbre de Jean Ricardou, comme «l'aventure d'une écriture» et non pas «l'écriture d'une aventure». (Ricardou, 1967, p. 110) A ce point extrême, la littérature, suivant en cela la voie montrée par la peinture et la musique, devient recherche sur l'essence de la littérature.

Dans *le Labyrinthe*, Robbe-Grillet nous persuade que le seul monde «réel» est celui que l'écriture nous propose. Ayant fait un voyage en Bretagne au moment, où il écrivait *le Voyeur*, le romancier s'aperçut que le vol des mouettes qu'il avait sous les yeux n'avait pas grand-chose de commun avec ce vol de mouettes qui revient si souvent, tel un leitmotiv, dans son œuvre. Et il eut la révélation, d'un seul coup, que cela lui était égal, que le vol de mouettes qu'il inventait dans l'Espace-temps de son langage était bien plus «vrai» que ce vol qu'il avait, là, sous les yeux: l'un était muet, inutile, l'autre, le sien, en disait beaucoup plus. Et au détour de cette «illustration» Robbe-Grillet en vient à dire que le roman moderne ne cherche plus à dire la réalité, mais qu'il est au contraire une interrogation sur la réalité et même, sans doute, une espèce de discours sur «le peu de réalité»... (Robbe-Grillet, 1963, pp. 162-163) Nous voilà donc au fait: dans ce roman, Alain Robbe-Grillet mêle (sans prévenir le lecteur) des scènes réellement vécues à des scènes imaginaires pour obtenir un effet de déroutement total ? Dans ce Nouveau Roman, non seulement la chronologie est bouleversée, mais elle serait parfois à peu près impossible à rétablir, même si l'on tentait de découper et de reconstruire le texte pour y retrouver le fil continu d'un

récit. En effet, chez les Nouveaux Romanciers, le brouillage du temps et la complexité de l'évocation romanesque ne permettent plus au lecteur de retranscrire le récit dans un ordre qui lui est familier. Le roman n'est plus une histoire bien racontée ; il est une séquence d'images dont la logique ne s'affirme jamais. Dorénavant, il faut donc lire, selon le conseil insistant des Nouveaux Romanciers, l'œuvre pour ce qu'elle dit et rien d'autre: elle ne renvoie à rien d'autre qu'elle-même, et surtout pas à un monde hors-jeu qu'elle essaierait de «rendre». Le roman apparaît alors comme une tentative non pas de photographier le réel, mais de faire se lever un réel immanent aux mots. C'est une aventure du langage. Elle met l'accent sur ce qui est également l'entreprise commune à bien des écrivains contemporains, d'ailleurs tout à fait dissemblables, et elle fait appel à une expérience quotidienne trop oubliée.

Le Nouveau Roman, libéré ainsi des contraintes de l'histoire, des personnages et de la psychologie, prend le langage pour sujet de l'œuvre, avec l'ambition de le soumettre à une véritable expérimentation. Car, la Vérité, c'est-à-dire la vérité de l'écrivain, est dans son langage: «Dans ce réalisme nouveau, il n'est donc plus du tout question de vérisme. Le petit détail qui «fait vrai» ne retient plus l'attention du romancier (...); ce qui le frappe (...), ce serait davantage, au contraire, le petit détail qui fait faux. [...]. Le rôle du romancier serait celui d'intercesseur: par une description truquée des choses visibles – elles-mêmes tout à fait vaines – il évoquerait le «réel» qui se cache derrière.» (*Ibid.*, pp. 177-179)

Conclusion

Les romanciers réalistes aussi bien que les Nouveaux Romanciers ont tous arboré leur souci de la représentation du monde réel et ont octroyé une place privilégiée à la description. Toutefois, l'instrument qu'ils se sont procuré et l'objectif qu'ils ont visé révèlent différents aspects de ce réel: alors que le romancier réaliste fait «concurrence à l'état civil» par le recours à la peinture et l'art pictural afin de faire un discours *sur* le détail du réel, le Nouveau Romancier fait concurrence à la photographie, et vise ainsi l'accès à un hyperréalisme par la

description des scènes où les actions humaines se mêlent au monde des objets, aboutissant à un discours *du* détail, à une sorte de déréalisation recherchée par les surréalistes. Si Balzac avait constaté que l'idole de son époque était plutôt l'argent que l'amour, et s'était attentivement mis à le décrire dans ses romans, les Nouveaux Romanciers, pour leur part, avaient fait la découverte d'une nouvelle idole, celui de leur temps, c'est-à-dire le roman, son écriture, sa propre forme. La description de la réalité et du monde réel apparaît désormais osciller entre deux voies: d'une part, celle des écrivains réalistes qui continuent à s'appuyer sur l'histoire et l'anecdote, intéressant le lecteur à un sens ; et d'autre part, celle des Nouveaux Romanciers qui visent plutôt une exploration des formes mêmes du roman.

Bibliographie

- Bafaro, G., *Le roman réaliste et naturaliste*, Paris, ellipses, 1995.
- Balzac, H. de, *La Comédie humaine, Avant-propos*, t. I, éd. Pierre Barbéris, Gallimard, «Folio», 1972.
- Balzac, H. de, *Le Curé de Tours*, Paris, Garnier-Flammarion, 1968.
- Barthes, R., *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964.
- Brandes, G., *L'École romantique en France*, trad. A. Topin, Paris, A. Michalon, 1902.
- Butor, M., *Essai sur le roman*, Paris, Gallimard, 1997.
- Genette, G., *Figures II*, Paris, Seuil, 1979.
- Hamon, P., *Le Personnel du roman*, Genève, Droz, 1998.
- Molino, J. et Lafhail-Molino, R., *Homo Fabulator, Théorie et analyse du récit*, Canada, Leméac/Actes Sud, 2003.
- Nadeau, M., *Le roman français depuis la guerre*, NRF, Paris, Gallimard, 1970.
- Philippe, G., *Le roman, des théories aux analyses*, Paris, Seuil, 1996.
- Ricardou, J., *Le Nouveau Roman*, éd. du Seuil, 1973, 1990.
- . *Pour une théorie du Nouveau Roman*, Le Seuil, «Tel Quel», 1971.
- . *Problèmes du Nouveau Roman*, Paris, Seuil, 1967.
- Robbe-Grillet, A., *Pour un Nouveau Roman*, Paris, Les Editions de Minuit, 1963.
- Sarraute, N., *L'ère du soupçon*, Gallimard, coll. Folio essais, 1956, rééd. 2002.

Schor, N., *Lectures du détail*, trad. par CAMUS, Luce, Paris, Nathan, 1994.

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



پروہ شگاہ علوم انسانی و مطالعات فرہنگی
پرتال جامع علوم انسانی