

Robbe-Grillet : le Nouveau Roman et après

Michel Sirvent



Roger-Michel Allemand(éd.), [Alain Robbe-Grillet. Entretiens complices](#), Paris : Éditions EHESS, coll. « Audiographie », 2018, 204 p., EAN 9782713227608.

Pour citer cet article

Michel Sirvent, « Robbe-Grillet : le Nouveau Roman et après », Acta fabula, vol. 19, n° 6, Éditions, rééditions, traductions, Juin 2018, URL : <https://www.fabula.org/revue/document11242.php>, article mis en ligne le 04 Juin 2018, consulté le 24 Avril 2024, DOI : 10.58282/acta.11242

Robbe-Grillet : le Nouveau Roman et après

Michel Sirvent

Dix ans après le décès de l'écrivain, ce volume réunit cinq entretiens réalisés entre 1991 et 2000 par l'un des spécialistes du Nouveau Roman et de Robbe-Grillet. Roger-Michel Allemand est l'auteur d'un ouvrage de référence¹ sur celui qui a été longtemps considéré comme « le chef de file » de cette « nouvelle école du roman² ». Ces dialogues — « Autobiographie » (1991), « Rencontres » (1999), « Énigmes » (2000), « Théories » (1999) et « Sentiments » (2000) — sont introduits par une riche préface de près de trente pages accompagnée d'un « repère biographique » et d'une « Note de l'éditeur » dans laquelle celui-ci rappelle les circonstances de ces entretiens qui, sauf le premier déjà paru dans une version condensée³, n'avaient fait l'objet que de publications fragmentaires dans des ouvrages confidentiels.

Percutante et concise, la préface parvient à retracer la complexité du personnage volontiers polémiste et provocateur et que tempère une indéfectible inclination à l'humour. Elle revient sur les débuts du Nouveau Roman, les directions différentes prises par l'écrivain, en particulier celle du « formalisme ludique » (p. 17) à partir de *La Maison de Rendez-vous* (1965), les parallèles avec son œuvre cinématographique, ses relations avec les courants contemporains du structuralisme et de la nouvelle critique (Barthes notamment), ses conceptions mouvantes et parfois antinomiques du langage littéraire, certains soubassements philosophiques de sa poétique (Husserl, Heidegger), ou encore les liens inattendus qui unissent son premier roman *Un régicide* à *La Nausée* ou à *L'Étranger* (p. 28). L'ensemble dresse un portrait « vivant » de l'écrivain, même s'il donne parfois l'impression de renouer avec un exercice académique, celui de « l'homme et l'œuvre ».

Dans la mesure où ce volume est constitué d'entretiens, la question se pose du « passage de la parole vive à sa fixation par écrit ». Allemand précise : le travail de transcription s'est efforcé de « ne pas figer les propos ni [de] trahir le caractère spéculatoire d'une pensée improvisée » (p. 36). De par ses facilités d'orateur et ses

¹ *Robbe-Grillet*, éditions du Seuil, « Les contemporains », 1997. Allemand a aussi co-dirigé en 2009 le colloque *Alain Robbe-Grillet. Balises pour le xxie siècle*, Les Presses de l'Université Ottawa/Les Presses Sorbonne Nouvelle, 2010.

² Émile Henriot, « L'école du regard », *Le Monde*, 13 nov. 1957.

³ « Robbe-Grillet au Mesnil : images et représentations de la Nouvelle Autobiographie », *Le Nouveau Roman en questions 5. Une nouvelle autobiographie*, Minard, 2004. Plusieurs extraits de deux autres entretiens figurent dans l'article de R. M. Allemand « Robbe-Grillet à Minuit », *L'Écrivain éditeur*, vol. 2 (François Bessire, dir.) ADIREL, coll. « Travaux de littérature », 2002, p. 319-348.

talents d'improvisateur, Robbe-Grillet, on le sait, a multiplié ce type d'interventions qui privilégiaient la parole, ainsi qu'en témoignent, parmi tant d'autres, ses longs entretiens à France Culture⁴ et ceux avec Benoît Peeters qui ont donné lieu à un précieux document en DVD⁵. On peut alors s'étonner des derniers mots prononcés en l'ultime fin de ces *Entretiens complices*. À propos de Sartre que certaines questions de journalistes pouvaient ennuyer, le romancier s'exclame : « C'est agaçant, à la fin, cette habitude de vouloir faire parler les écrivains de tout et de n'importe quoi ! Plutôt que de parler pour ne rien dire, je préfère me taire » (p. 202) et donc Allemand souligne, non sans ironie, « la défiance de l'auteur à l'encontre de l'exercice » (p. 36) chez celui qui en fut pourtant un proluxe amateur. La bibliographie en ligne établie par Allemand et Christian Milat sur le site de l'Université d'Ottawa (<http://aix1.uottawa.ca/~cmilat/bibliographie.htm>) permet d'en dénombrer au moins 237 ! Même lorsqu'il se prêtait au jeu des conférences devant un public de spécialistes, Robbe-Grillet préférait improviser. Comme il me l'a confié en 1982 à propos de son exposé « Roman policier et Nouveau Roman » au colloque « Récit policier et littérature » de Cerisy, en ce genre d'occasions il se dispensait de toute préparation écrite.

Borges, Bioy-Casarès, Gide, Kafka ...

Aussi l'intérêt de ce volume réside dans ce trait que Robbe-Grillet revendique : la *mobilité*. Pour reprendre ici le titre de son recueil d'entretiens et d'articles paru en 2001⁶, l'écrivain *voyageur* aborde les sujets les plus divers. Dans « Rencontres », il évoque ses lectures de jeunesse, son éducation et ses études, son « héritage moral et intellectuel » (p. 72), les rôles décisifs joués à ses débuts par Jean Paulhan, Jérôme Lindon, Roland Barthes. Parmi ses affinités littéraires, Kafka occupe une place à part. En quelques phrases, Robbe-Grillet sait dire l'essentiel de ce qu'il retient de cette œuvre : « Tout de suite, j'ai été séduit chez cet auteur par la conjonction d'un monde flou et d'une écriture précise » (p. 81). Embrayant sur une analyse de l'incipit du *Procès*, il cerne une structure majeure qui pourrait éclairer sa propre écriture : « Très souvent, ce qui me rend un texte personnellement présent, c'est la corrélation de deux éléments semble-t-il incompatibles, qui génèrent donc une forte tension interne ». Laconique, tel autre énoncé : « La rigueur de la phrase et le soupçon du texte créent d'emblée une tension » (p. 82) conviendrait parfaitement au *Voyeur* ou à *Dans le labyrinthe*.

⁴ *Préface à une vie d'écrivain* qui inclut un CD, Paris, Seuil, 2003.

⁵ Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2001.

⁶ Paris, Christian Bourgois.

Les quelques pages sur Borges ou Bioy-Casarès sont tout aussi lumineuses. Quelques mots suffisent à expliquer ses réserves sur l'auteur de *Fictions* : « [...] il n'a cessé de concevoir des projets de livres qu'il n'a jamais écrits » ou « ses textes ressemblent souvent à des résumés de ce qui aurait pu être un roman » (p. 84). Il manifeste en revanche un grand intérêt pour *L'Invention de Morel*. Là encore, Robbe-Grillet démontre cette capacité à offrir un condensé de l'intrigue, à souligner son originalité tout en pointant ses limites : « C'est un scénario brillant, mais Casarès ne le réalise pas, dans la mesure où il ne raconte pas ce qui advient à partir du moment où le personnage intègre le monde des spectres » ; ou « le texte de Casarès reste parfaitement conceptuel » (p. 85-6). Puis il en vient à proposer des façons d'améliorer le récit, d'actualiser ses potentialités, suggérant, à partir des imperfections et des virtualités du texte, à la façon de Ricardou, des pistes de *réécriture*. Sobres et d'autant plus efficaces, ces passages sur les deux auteurs argentins sont admirables.

La fin de l'entretien contient aussi quelques propos étonnants sur Gide : « Sur le plan esthétique, je considère que Gide était un véritable écrivain, parce qu'il travaillait la langue, la pétrissait pour en exprimer l'euphonie et le rythme. [...] Dans l'histoire de la littérature, la seule qui vaille, c'est-à-dire celle qui est attachée à la plastique sonore, Gide a l'importance de Flaubert [...] » (p. 95). De cette œuvre inégale qui comporte « quand même pas mal de déchets » (p. 92) — son auteur « avait encore un pied dans le dix-neuvième siècle » (p. 99) —, Robbe-Grillet retient *Le Voyage d'Urien, Paludes* ou *Les Faux-Monnayeurs*. Il y reconnaît des éléments précurseurs du Nouveau Roman. *Les Faux-Monnayeurs* est par exemple « un des rares romans de la première moitié du xx^e siècle « à réfléchir aux conditions de sa production » (p. 93, nous soulignons). Robbe-Grillet voit dans *Paludes* « la remise en cause des schémas idéologico-narratifs institués, cette capacité d'inventer le monde, par l'aventure de l'écriture [...] » (p. 94), toutes expressions manifestement tirées de la théorie ricardolienne. Ainsi, « nous [les Nouveaux Romanciers] lui avons emprunté le terme de "mise en abyme" » (p. 99). On sait que, dès 1966, Jean Ricardou en retrace, de Poe à Novalis et Hugo, la généalogie avant d'analyser les explorations inédites de la duplication interne dans *Le Voyeur* et *L'Emploi du temps*, d'où il tirait cet « axiome » emblématique : « Les grands récits se reconnaissent à ce signe que la fiction qu'ils proposent n'est rien d'autre que la dramatisation de leur fonctionnement⁷ ».

« Énigmes » revient sur un aspect significatif de l'œuvre qui n'est pas toujours mis en avant : la place accordée au mystère, à l'irrationnel et le jeu qu'elle permet avec les

⁷ « L'histoire dans l'histoire », *Critique*, n°231-2, repris dans *La Prise de Constantinople et autres écrits, L'intégrale Jean Ricardou*, t. 2 (1962-1966), Les Impressions Nouvelles, 2018, p. 425-440 et récrit dans *Problèmes du Nouveau Roman*, Paris, Seuil, « Tel Quel, 1967, p. 178.

genres fantastiques et policiers. Celui-ci en particulier traverse l'œuvre tant cinématographique que romanesque de Robbe-Grillet. Allemand rapporte le passage d'une lettre de 1953 à J. Lindon : « le public, même cultivé, n'est pas encore assez évolué pour pressentir que le genre "policier" est un des plus sérieux qui soit » (p. 104). Presque cinquante ans après, Robbe-Grillet confirme : « Je pense en effet qu'il s'agit d'une veine littéraire importante, mais trop souvent négligée par l'intelligentsia et, plus grave, généralement maltraitée par les auteurs spécialisés eux-mêmes, qui n'en exploitent pas toutes les potentialités » (p. 104). Évoquant Borges qui dans sa préface à *L'Invention de Morel* considère que « tous les grands romans du xx^e siècle, mais aussi de la fin du xix^e, sont des romans policiers⁸ » et, dans la lignée du *Procès* ou du *Château*, du *Sanctuaire* de Faulkner ou du *Tour d'écrou* de James, Robbe-Grillet prononce : « Dans cette perspective, je crois pouvoir affirmer que tous mes livres sont des romans à énigme ».

Lorsque dans l'entretien précédent il évoque *Crime et Châtiment*, c'est pour en rejeter, comme chez Gide, le côté moraliste ou « la forte prégnance psychologique ». Il n'en retient que la première partie « extraordinaire » : « la préparation du meurtre, la méticulosité à la fois de l'assassin et du récit » (p. 96). Néanmoins, si Robbe-Grillet « revendique la thématique policière », c'est pour aussitôt ajouter : « mais son traitement, chez moi, n'est pas du tout conforme aux normes du genre ni aux attentes du public spécialisé » (p. 106). Même *Le Meurtre de Roger Ackroyd* dont Barthes et Genette en leur temps, puis Pierre Bayard récemment, ont souligné l'originalité, ne trouve pas vraiment grâce à ses yeux. C'est que la classique scène d'élucidation finale détruit complètement le récit « puisque l'énigme a disparu » ; « la dynamique du récit s'est anéantie » (p. 107). Il rejette « l'obsession du sens plein ». Il préfère les œuvres de Kafka dont, au contraire, on n'épuise jamais le sens (p. 108). Il est vrai qu'une fois que le mystère est résolu, en général et à l'inverse d'une œuvre véritablement « littéraire », un récit policier n'engage guère à sa relecture. On peut en déduire un principe : un critère de la littérarité reposerait, d'après Robbe-Grillet, dans cette possibilité, cet intérêt renouvelé de la *relecture* : « moi, je me moque bien de connaître le fin mot de l'histoire : c'est l'agencement des faits, leur structure de fonctionnement qui retiennent mon attention [...] chaque relecture apportant un intérêt nouveau, sans pour autant que le désir de comprendre soit comblé » (p. 110).

Au titre quelque peu ironique, l'avant-dernier entretien « Théories » revient sur les débuts du Nouveau Roman, son ascendance (Diderot, Flaubert, Faulkner) et sur le rôle tenu par ses principaux acteurs (Butor, Pinget, Ollier, Sarraute, Simon notamment) dont certains, comme Beckett ou Duras, s'inscrivaient plutôt dans sa

⁸ La phrase ne figure pas dans l'écrit mentionné mais la préface oppose la tradition du roman psychologique aux « fictions de caractère policier », *Préfaces avec une préface aux préfaces, Œuvres complètes 2*, Paris, Gallimard, coll. La pléiade, 1999, p. 315-317.

« mouvance ». Dans le dernier entretien, savoureusement intitulé « Sentiments », Robbe-Grillet aborde des sujets plus personnels : sa vie au Mesnil en Normandie, son rapport à la mort, ses liens profonds avec la culture allemande, sa musique (Wagner), sa philosophie (Husserl, Heidegger). Il procure aussi un éclairage inédit sur l'écriture de *La Reprise* dont il achevait, au tournant du siècle, la rédaction.

Du jeu dans la structure

Ce n'est sans doute pas une des moindres qualités de ce volume que de mettre à jour, à travers « un portrait indirect de l'homme » (p. 9), les nombreuses *contradictions* de l'écrivain. Coutumier des volte-face, il y a chez cet « expérimentateur », qui « préférerait avant tout [...] jouer » (p. 16), *plusieurs* facettes. Joueur, Robbe-Grillet l'était en effet et le *jeu* tient, autant que le *je* sans doute, une place considérable dans son œuvre : celui combinatoire à base d'allumettes de *L'Année dernière à Marienbad*, le jeu de mah-jong dans *Un bruit qui rend fou*, le jeu de go évoqué dans *Le Miroir qui revient* (« des trous se déplaçant dans la texture »). C'est donc aussi le jeu derridien, le *jeu dans la structure* que permettent des organisations compositionnelles inspirées notamment du Deleuze de *Logique du sens* fondées sur le manque et le surplus (p. 49) et qui déploient cet espace de liberté, l'incertitude du sens, l'ouverture de l'œuvre. Bref, loin de tout jeu de construction ou de simple jeu littéraire, « le jeu c'est du sérieux » (p. 21) et c'est aussi dans un sens valéryen que l'expression de « formalisme ludique » s'avère parfaitement appropriée.

Dès lors, il peut paraître étonnant que l'on persiste à cloisonner ces deux courants en partie contemporains que sont le Nouveau Roman et l'Oulipo. Les liens qui les unissent restent largement à explorer, en particulier sur ce versant ludique et constructiviste qui, certes, ne concerne pas tous les Nouveaux Romanciers et caractérise davantage la deuxième phase centrale des années 65-75 du *Nouveau Nouveau Roman*. On songe au principe du *clinamen* mis en jeu par Perec dans *La Vie mode d'emploi*, aux diverses conceptions d'écritures à contraintes dont, avant de connaître sous cette dénomination le succès que l'on sait, on peut retracer les principes et les prémices sous les termes de « générateur », d'« opérateur » puis de « sélecteur » dans l'œuvre théorique de Ricardou⁹. Cette nouvelle phase néo-romanesque correspond à celle du « formalisme ludique » (*La Maison de rendez-vous*) et sous l'impulsion du deuxième roman de Ricardou (*La Prise/Prose de Constantinople*) à la conception d'un roman ouvertement *polydiégétique*. Elle

⁹ Notamment dans *Nouveaux Problèmes du roman*, Seuil, coll. « Poétique », 1978.

correspond aussi à la mutation opérée dans l'œuvre de Claude Simon par *Les Corps conducteurs*, *Triptyque* et *Leçon de Choses*¹⁰.

Ainsi dans son allocution au colloque de Cerisy sur le Nouveau Roman, Robbe-Grillet a repris le concept de « générateur¹¹ ». Dans sa préface du *Rendez-vous* (1981), l'un des « trois pôles, — théoriquement incompatibles — qui organisent la cohérence textuelle », les deux autres étant « ma liberté de créateur, la vérité du monde ainsi créé », ressortit à de « dures contraintes formelles » (p. 18). Le principe paradoxal, dirons-nous, des contraintes émancipatrices rappelle, en outre parmi les oulipiens emblèmes, le céléberrime ouvrage *La Disparition* où le leitmotiv d'un *carcan* qui, loin d'être *inhibant*, fournirait un *support stimulant*, étaye exemplairement la narration et plus ouvertement son Post-scriptum. Comme pour Valéry, Roussel, Ricardou et les oulipiens, « [l]e livre crée pour lui seul ses propres règles » (p. 16).

La Nouvelle Autobiographie

Ces entretiens éclairent davantage le « dernier Robbe-Grillet », celui de *La Reprise*. Ils font aussi une large place au cycle des *Romanesques* paru entre 1984 et 1994, lors de l'ultime phase autobiographique du Nouveau Roman ou, devrions-nous dire, « anti-autobiographique » de Robbe-Grillet. Celle-ci s'initia au début des années quatre-vingt avec *Enfance* (1983) de Sarraute, *L'Amant* (1984) de Duras, *Le Miroir qui revient* (1984). Dès ce premier volet de sa trilogie, Robbe-Grillet a souvent commenté son entreprise de *déconstruction* d'un genre qu'il a entendu « renouveler » en contestant ce qui lui paraissait, à partir des travaux de Philippe Lejeune dans *Le Pacte autobiographique*, représenter des « règles » canoniques. Tout en rappelant que ce dernier ne voyait pas la nécessité d'« inventer une nouvelle catégorie qui outrepassât les règles qu'il avait formulées », Robbe-Grillet inscrit la « Nouvelle Autobiographie » dans la lignée du modernisme néo-romanesque privilégiant « le flottement des souvenirs et non pas la volonté de les rassembler en une image cohérente » (p. 42). Il résume ensuite en trois points ce qui la distingue de l'autobiographie traditionnelle. Il n'y a pas de sens préalable conféré à sa vie qui bornerait l'« exploration » autobiographique. Il rejette tout « contrat de sincérité » (p. 43) : « La notion de sincérité m'est étrangère, car elle repose sur un moralisme qui ne me concerne pas » (p. 44). Prenant comme contre-modèle *Les Mots* de Sartre, c'est encore sous le signe de la mobilité qu'il inscrit son projet :

¹⁰ Sur cette nouvelle orientation romanesque, voir notre chapitre V, « Un roman polydiégétique. *La Prise de Constantinople* », Jean Ricardou. *De Tel Quel au Nouveau Roman textuel*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 2001, p. 104-108.

¹¹ « Sur le choix des générateurs » (1971), *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui, 2. Pratiques*, Paris, U.G.E, 1972, p. 157-162.

Pour ma part, les éléments de ma vie dont je me souviens, mélangés à des spéculations plus personnelles ainsi qu'à des choses que je sais être de la fiction, doivent tous bouger et ne pas se figer en quelque chose qui, tout d'un coup, va prendre un sens. (p. 46)

On observe ici un trait récurrent de la démarche robbe-grilletienne : celle du *jeu* avec ou *contre les genres*. La mise en cause d'un modèle, d'abord policier, en particulier le récit à énigme on l'a vu, se retrouve dans l'entreprise autobiographique. Avec le premier, l'écrivain s'insurge contre des « schémas stéréotypés » (p. 106), des conventions normatives et recherche « la subversion des codes » (p. 112). Car l'un comme l'autre genre serait animé par « le désir d'une parfaite intelligibilité ». Ils ne rendent pas compte de « notre existence réelle ». Qu'il s'agisse d'élucider un mystère ou, ici, de recourir à la mémoire afin de réélaborer le récit de sa propre vie, ce qui la caractérise « est au contraire l'ambiguïté, l'incertitude, le doute » (p. 108). Dans le cas du genre autobiographique et notamment vis-à-vis du travail de Lejeune, la cible ou l'objet de la subversion n'est souvent qu'un épouvantail. La volonté normative attribuée à l'étude d'un genre est quelque peu illusoire et frise parfois le contre-sens. Car c'est de manière *inductive*, à partir de certaines constantes narratives d'ordre transhistorique que la poétique cherche à échafauder quelque définition qui ne saurait être ni prescriptive ni proscriptive.

Ainsi, dans le premier entretien « Autobiographie » (1991), à cet égard le plus emblématique, il est question de cette vague dite « Nouvelle Autobiographie ». Réfractaire par ailleurs à toute idée d'« école » ou de « mouvement », Robbe-Grillet semble désormais se soucier de la paternité d'un label. Endossant volontiers la posture de héraut, il n'hésite guère à s'en approprier la primeur : « je crois que c'est moi qui ai lancé l'expression » (p. 40). Elle se trouve au début troisième volume *Les Derniers jours de Corinthe* (1994) :

Peut-on nommer cela, comme on parle de Nouveau Roman, une Nouvelle Autobiographie, terme qui a déjà rencontré quelque faveur ? Ou bien, de façon plus précise — selon la proposition dûment étayée d'un étudiant — une « autobiographie consciente », c'est-à-dire consciente de sa propre impossibilité constitutive, des fictions qui nécessairement la traversent, des manques et apories qui la minent, des passages réflexifs qui en cassent le mouvement anecdotique, et peut-être en un mot : conscience de son inconscience. (p. 17)

Or le syntagme apparaît dans un article de Michael Sheringham, « *Ego redux ? Strategies in New French Autobiographie* » en 1989¹². À propos du « retour au moi », il écrit :

¹² *Dahlousie French Studies*, vol. 17, Halifax, 1989, p. 27-35.

The new Autobiography (to use a shorthand) does represent in some ways a desire to move away from avant-garde postures, and to reassert the claims of subjectivity, and one should not isolate it from developments in other areas, for example the influential rehabilitation of narrative undertaken, partly, in the wake of recent research in historiography, by Paul Ricoeur and others¹³ *nouvelle Autobiographie (pour utiliser une abréviation)* représente en effet une façon de s'éloigner des positions avant-gardistes et de réaffirmer les prétentions à la subjectivité et l'on ne devrait pas l'isoler des développements dans d'autres domaines, par exemple l'influente réhabilitation du récit entreprise, en partie, dans le sillage des recherches récentes en historiographie, par Paul Ricoeur et par d'autres », p. 27-8 (nous traduisons et soulignons)..

L'expression ne vise sans doute pas à forger ici une véritable appellation. Dénué de capitale, l'adjectif n'est qu'une épithète pour désigner, pour aller vite et en guise d'abréviation (le terme de *shorthand* vient du langage sténographique), des entreprises qui ne visent guère à s'inscrire en-dehors de ce « champ » générique. Comme le critique anglais se plaît à le souligner, le caractère fragmenté du récit qui évite tout sens téléologique, la mise en cause de toute opposition entre fait et fiction, autrement dit, entre mémoire (*recollection*) et invention, l'insertion d'un commentaire critique et métagénérique qui justifie l'écriture autobiographique sont parmi les trois procédés principaux (*devices*) qui se trouvent déjà chez Rousseau, Stendhal, Leiris, et autres autobiographes (p. 28). Comparant *Le Miroir qui revient* au *Roland Barthes par Roland Barthes*, à *Enfance* et à *W ou le souvenir d'enfance*, Sheringham tend à montrer que ce premier volet des *Romanesques* est bien moins novateur que son auteur le prétend. Il lui préfère le deuxième volume, *Angélique ou l'enchantement* (1988) : « the discourse about the self, the discourse about earlier writings and theoretical positions, the discourses of and about fantasy and fiction [...] are combined in a more challenging way¹⁴ ». Le critique termine l'article en usant de l'expression « New French Autobiography » mais pour en minimiser le caractère novateur, en hésitant à l'associer au post-modernisme :

What is clearly vital in any post-modern vision of the self is that we are not selves but subjects, placed and displaced by discourses and desires, by politics and history as well as our inner and outer lives : Barthes and Perec clearly assumed this, but I am not sure as yet as any other French autobiographers have¹⁵ ».

¹³ « La

¹⁴ « le discours sur le moi, le discours sur ses écrits antérieurs et ses positions théoriques, les discours à propos et aux marges de l'imaginaire et de la fiction [...] s'y combinent d'une façon plus percutante », p. 32.

¹⁵ « Ce qui est clairement vital pour toute vision postmoderne du moi, c'est que nous ne sommes pas des moi mais des sujets, placés et déplacés par des discours et des désirs, par la politique et l'histoire autant que par nos vies intérieures et extérieures : Barthes et Perec l'admettent clairement, mais je ne suis pas sûr qu'à ce jour d'autres autobiographes français fassent de même », p. 34.

En ne recourant qu'à de simples substitutions terminologiques (des *sujets* pluriels plutôt que des *moi* pluriels) et à des lieux communs ou clichés en vogue à l'époque (« le sujet placé et déplacé par des discours et des désirs »), la démonstration n'est sans doute pas entièrement convaincante. Car peu importe si tel ou tel candidat à cette étiquette « Nouvelle Autobiographie » répond aux canons de ce que certaines critiques entendent par cette auberge espagnole que constituerait le « récit post-moderne ». Peut-être faut-il précisément *déplacer* la question.

Car il y aurait derechef quelque avantage critique à élargir le contexte afin de mieux prendre la mesure, sous les dehors d'une contestation, du soudain *renouveau* d'un genre qui dépasse à la fois les œuvres individuelles et le strict cadre du Nouveau Roman. Si plusieurs écrivains, romanciers ou théoriciens, et non des moindres, en viennent à opérer, quasi en même temps (à l'échelle de l'histoire, qu'est-ce qu'une décennie ?), et dans le même sens, ce qui pourrait sembler, à l'aune de chaque parcours personnel, comme un « tournant », c'est que chaque aventure participe d'un phénomène qui en dit plus sur l'environnement culturel et idéologique de l'époque, son *Zeitgeist*, que sur les respectives évolutions particulières. Car, si *confluence* il y a, elle dépasse les manifestations qui excipent de retournements singuliers (le fameux « Je n'ai jamais parlé d'autre chose que de moi. Comme c'était de l'intérieur, on ne s'en est guère aperçu » au début du *Miroir qui revient*) alors qu'elles ne font qu'épouser l'air du temps et le sens du courant.

Contemporain de cet autre courant, proche et distinct à la fois, de l'*autofiction* (*Fils* de Doubrovsky date de 1977), c'est sans doute le *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975) qui inaugure ce nouveau chapitre de la « Nouvelle Autobiographie ». Robbe-Grillet aime rappeler que *Le Miroir qui revient* s'est initié dans un projet similaire destiné à la même collection « écrivains de toujours ». L'ouvrage reprendra « Fragment autobiographique imaginaire » paru initialement la même année dans le numéro 31 de *Minuit*. Mais la stratégie narrative *du faux qui se fait passer pour du vrai* de l'autofiction n'est sans doute pas entièrement équivalente à celle qui tend à ostensiblement brouiller les frontières entre récit factuel et récit fictionnel, ce que l'on nomme aussi, selon un mot-valise agglutinant *fact* et *fiction*, *faction* en référence à *In Cold Blood* (1966) de Truman Capote qui conjugait enquête journalistique et récit romanesque¹⁶. Cependant, et non sans s'interroger une nouvelle fois sur la signification de cette convergence, il suffit de sortir de l'enceinte du Nouveau Roman pour observer que c'est cette même année 1975 que paraît un ouvrage qui renouvelle de façon plus radicale le genre autobiographique : *W ou le souvenir d'enfance* de Perec¹⁷. Davantage : le récit autobiographique s'y trouve enserré dans

¹⁶ Les caractérisations du roman de T. Capote (*a true crime novel, a non fiction novel*) sont parfaitement oxymoriques.

¹⁷ Sur la genèse de *W*, on se reportera à *La Mémoire et l'oblique* de Philippe Lejeune et au récapitulatif qu'il dresse dans « Points de repère chronologiques et bibliographiques », P.O.L, 1991, p. 49-57.

une *composition* rigoureusement concertée qui procède d'une frontale *polémologie* avec d'autres genres antinomiques. Sauf coup de force interprétatif, la partie autobiographique n'y saurait devenir *centrale* en phagocytant de façon monologique toutes autres formes de récits hétérogènes¹⁸.

Le Nouveau Roman revisité

Somme toute, ces entretiens reprennent maints sujets abordés ailleurs, notamment dans la trilogie des *Romanesques*. Surtout ils révèlent certaines obsessions et bêtes noires de son auteur. Depuis la fin des années 70, et comme si le colloque de Cerisy qui lui fut consacré en 1975 en avait été le déclencheur, Robbe-Grillet tente inlassablement de refaire l'histoire du « Nouveau Roman ». Selon une classique illusion rétrospective dénoncée jadis par Sartre, il essaie d'imposer sa version de ce qu'un certain nombre significatif d'études critiques, de thèses universitaires et de manuels de littérature persistent à identifier comme un *mouvement*. Maintenant que ses derniers représentants ont quitté la scène (après Robbe-Grillet en 2008, Ollier en 2014, Ricardou et Butor en 2016), avec le recul, certaine réévaluation ne pourra advenir qu'en dépassant ce qui peut apparaître comme une conception *autocentrée* ou *auctoriale* d'un des courants les plus marquants de notre littérature récente.

Or, l'historiographique version robbe-grilletienne s'avère plutôt partielle et partielle. Elle préfère savamment éluder la phase « ferme » du mouvement, celle du *Nouveau Nouveau Roman*, distincte de la période initiale. Cette autre phase est marquée par les célèbres colloques de Cerisy (1971-75) et, notamment le premier, *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui* qui donne une impulsion plus collective et une consistance plus théorique à un groupe dont la composition, jusqu'alors déterminée de l'extérieur, avait incessamment varié selon le goût ou l'humeur des critiques. Ce qui fonde le caractère inaugural de ce colloque, c'est l'active participation de ceux (Ollier, Pinget, Ricardou, Robbe-Grillet, Sarraute et Simon et celle indirecte de Butor qui y fit lire sa contribution) qui reconnaissent, en acceptant de se rassembler sous cette bannière, qu'entre leurs productions romanesques puisse saillir quelque commun dénominateur. Cette rencontre n'aurait pu avoir la signification et le retentissement que l'on sait sans cette manifeste adhésion collective.

Mais Robbe-Grillet préfère insister sur les tout débuts du mouvement, la période initiale des polémiques journalistiques, certaine mythique photographie réunissant

¹⁸ Voir notre chapitre III, « Une nouvelle autobiographie » : le récit autobiographique se trouve problématisé par une confrontation directe avec d'autres genres. Bref, sa caractéristique majeure est de donner lieu à une interaction qui est à la fois *hétérogénéique* et *intratextuelle*. *Georges Perec ou le dialogue des genres*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2007, p. 57-74, notamment p. 64.

une partie du groupe devant le siège des Éditions de Minuit. C'est que, sous leur égide, le cliché du 16 octobre 1959 commandé par *L'Espresso* réussit un parfait trompe-l'œil. Il crée l'« image » d'un « mouvement » sur des bases si anecdotiques qu'elles ne pourront paraître que plus fragiles. La supercherie atteint son comble en laissant accroire que ce moment figurerait son apogée. Cette hypostase permet à la fois de programmer sa future démolition tout en accordant une importance démesurée à la maison d'édition. Il est vrai que, dès 1955, Robbe-Grillet y tint comme conseiller littéraire un rôle prépondérant. Et, en effet, sur de telles précaires bases, rien n'assure que le label « Nouveau Roman » puisse prétendre au statut de « mouvement ».

À l'instar de ce qu'il advint pour le mouvement impressionniste, l'appellation de « Nouveau Roman » vient, on le sait, non des intéressés mais de l'extérieur : d'une critique principalement journalistique plutôt défavorable. Forcée par Bernard Dort dès 1955¹⁹ mais alors passée inaperçue, l'expression ne s'impose que deux ans plus tard quand elle fut reprise par l'un des principaux détracteurs du mouvement, Émile Henriot à l'occasion de la publication simultanée de *La Jalousie* et de la réédition de *Tropismes* (1939) aux éditions de Minuit²⁰. L'année suivante paraît un numéro spécial de la revue *Esprit* le « Nouveau Roman » qui reprend la formule avec de prudents guillemets²¹. Puis sous l'intitulé « Nouvelle littérature romanesque », il offre un « panorama » qui présente « Dix romanciers vus par la critique ». À la suite de Butor, Robbe-Grillet, Sarraute et Beckett, Cayrol, Duras, Simon, Pinget figurent deux autres écrivains : Kateb Yacine et Jean Lagrolet. Cet *ordre* est significatif puisqu'il comporte, au milieu de ceux qui seront indéfectiblement associés au mouvement, un intrus : Jean Cayrol. À la fin, ce panorama inclut deux écrivains qui participent donc de cette « nouvelle littérature romanesque » mais qui à l'époque s'inscrivaient plutôt sur ses confins, dans la mouvance du Nouveau Roman. Dans l'avant-propos à ce panorama (« *Voici dix romanciers* », p. 18-9), Olivier de Magny n'utilise pas du terme assembleur de « Nouveau Roman ». Il préfère parler de *la nouvelle école du roman, de nouveau réalisme, d'école du nouveau réalisme* ou encore d'*anti-roman*. Il est intéressant de noter que l'éditorialiste signale que « la succession des auteurs, dans ce *montage*, n'obéit point à un ordre très concerté ». Il précise néanmoins que « Butor, Nathalie Sarraute et Robbe-Grillet apparaissent les premiers, parce qu'ils se trouvent à l'origine du *mythe* d'un nouveau réalisme romanesque ; parce que leur œuvre a suscité d'innombrables considérations, entre autres sur la suppression de l'analyse psychologique dans le roman ; parce qu'enfin

¹⁹ « Tentative de description », *Cahiers du Sud*, no 334, avril 1955.

²⁰ *Le Monde*, 22 mai 1957, p. 8-9. Voir « Robbe-Grillet à Minuit », art. cit., p. 32 et aussi l'introduction de Daniel Bilous au volume Jean Ricardou. *Du Nouveau Roman à la Textique*, Paris, Hermann, 2018, p. 7-14.

²¹ no7-8, Paris, juillet-août 1958.

les deux derniers ont étudié dans des écrits théoriques les conditions d'un renouvellement de la littérature romanesque » (p. 19, nous soulignons).

Presqu'un demi-siècle après, évoquant les débuts du mouvement, Robbe-Grillet explique que d'un « commun accord » avec J. Lindon qui avait déjà publié Beckett, ils ont « forgé le mythe du Nouveau Roman, de ce groupe à mon avis passionnant mais qui ne fut jamais une école » (p. 69). Il est vrai que, sur une période de quelque soixante années, il n'y eut jamais d'« école²² ». Le terme, excessif, voire caricatural, est sciemment choisi. Dans le même numéro d'*Esprit*, Bernard Pingaud signe un article qui fera date : « L'école du refus ». Il y cite une déclaration de Robbe-Grillet parue dans le *Figaro littéraire* du 29 mars 1958 : « Les éléments positifs sont 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 par le refus qu'ils ont en commun, en face du roman traditionnel » (p. 55).

Et de la même façon qu'il n'y eut jamais d'« école » proprement dite, il n'y eut, en la personne de Robbe-Grillet, nul « pape ». Allemand a raison de rappeler qu'« il ne fut chef de file que dans les gazettes » (p. 14). Plutôt que l'expression de « chef de file », à connotation militaire, on peut préférer celle, plus maritime, de « figure de proue » pour désigner l'auteur de *Pour un nouveau roman*. Et plutôt que de parler d'« école » ou de « groupe défini », peut-être faudrait-il envisager, du moins pour une période déterminée — celle *centrale* (1965-75) et avant que le mouvement ne se délite en sa phase finale —, un *collectif*. Entre ces deux positions extrêmes, celle qui admettrait une école, un groupe stable, pérenne, homogène soumis au diktat d'un chef de bande, et celle qui ne perçoit qu'un « ensemble aux franges labiles » où s'accuseraient les différences individuelles (« la cohésion, instable, du Nouveau Roman, se fonde dans la pratique poétique d'œuvres irréductiblement individuelles », p. 14), il se trouve peut-être une voie moyenne. Sans doute, le terme de *mouvement* suppose une entité encore trop solidaire, ce qu'il ne fut véritablement que pour une période donnée, de convergence ou de *synergie*, et qu'avant et après, il n'y eut qu'un *courant* à l'intensité alternative.

Car, au-delà d'une perspective qui isole chaque œuvre particulière en privilégiant ce qu'elle a d'irréductiblement singulier, l'accent peut également se porter, non sur les seules différences, mais précisément, comme le rappelle Allemand sur « les éléments convergents [qui] partagent plus ou moins durablement *un certain nombre de partis pris conceptuels et techniques* » (nous soulignons). L'approche n'est plus celle, négative, qui souligne le simple commun refus d'un certain roman traditionnel. Mais celle plus constructive d'un ensemble de procédures partagées, celles qui précisément seront synthétisées en 1973 par Ricardou dans *Le Nouveau*

²² Voir aussi *Les Derniers jours de Corinthe*, Paris : Minuit, 1994, p. 84.

Roman, selon une hauteur de vue plus *théorique* et une conception de l'histoire littéraire moins étroite, moins autocentrée²³. Il appert que cette perspective, plus dialectique, est celle qu'envisageait dès 1958 Olivier de Magny alors qu'il façonnait cette première « mosaïque » :

[...] une fois mise en évidence l'absurdité de vouloir, par exemple, enfermer dans une même formule Nathalie Sarraute, Michel Butor, et Alain Robbe-Grillet, on aura peut-être trop tendance à *isoler les dix romanciers choisis dans la spécificité de leur recherche*. Il existe pourtant entre leurs œuvres, si éloignées soient-elles les unes des autres, des *interférences, des analogies, des rencontres de thèmes ou de points de chute, des parentés de technique*. (p. 18-9, nous soulignons)

Le Nouveau Roman n'est certes pas, à la façon de *Tel Quel*, un groupe rassemblé autour d'une revue, ni une chapelle avec un chef de file à l'instar de ce que fut, à son apogée, le surréalisme dont l'esthétique se répandit bien au-delà du seul champ littéraire et des frontières nationales. À la différence de celui-ci, le Nouveau Roman ne publia, Allemand le souligne, aucun « manifeste commun » et ne fut « conduit par nulle doctrine » (p. 15). Mais trois pages avant, il rappelle qu'après la publication d'articles sur « la littérature d'aujourd'hui » commandés par *L'Express*, Paulhan demande à Robbe-Grillet un essai plus approfondi pour *La Nouvelle Nouvelle Revue française*, qui deviendra « Une voie pour le roman futur » (1956). Allemand commente : « Le texte paraît sous un intitulé qui annonce à lui seul la portée de *manifeste* » (p. 12, nous soulignons) qui, juste après l'introduction « À quoi servent les théories », sert d'exergue en quelque sorte au recueil d'articles que constitue *Pour un nouveau roman* (1963). Dès son incipit, le préambule « À quoi servent les théories » nous avertit : « Je ne suis pas un théoricien du roman » (p. 7). Robbe-Grillet regrette qu'« une voie pour le roman futur » ait pu passer pour un manifeste et le consacre « théoricien d'une nouvelle "école" romanesque [...] dans laquelle on s'empressa de ranger, un peu au hasard, tous les écrivains qu'on ne savait pas où mettre » (p. 8). En entame de la section suivante, Robbe-Grillet reprend : « Ces textes ne constituent en rien une théorie du roman » et poursuit :

Si j'emploie volontiers, dans bien des pages, le terme de *Nouveau Roman*, ce n'est pas pour désigner une école, ni même un groupe défini et constitué d'écrivains qui travailleraient dans le même sens ; il n'y a là qu'une appellation commode englobant tous ceux qui cherchent de nouvelles formes romanesques, capables d'exprimer (ou de créer) de nouvelles relations entre l'homme et le monde, tous ceux qui sont décidés à inventer le roman, c'est-à-dire à inventer l'homme. (p. 9)

De même qu'il s'oppose systématiquement aux « canons » que constitueraient les *genres*, qu'ils soient, on l'a vu, tantôt policier tantôt autobiographique, à partir de la

²³ Voir en particulier l'essai « Les raisons de l'ensemble » sous-titré « Problèmes de la communauté en littérature sur l'exemple du Nouveau Roman » (*Conséquences* 5, 1985) ajouté à la réédition du volume, Paris, Seuil, coll. « Points », (1973) 1990, p. 225-248.

fin des années 70 Robbe-Grillet s'est mis à refuser toute « théorie d'ensemble » qui puisse donner l'impression que, derrière l'appellation « Nouveau Roman », existât une volonté collective. Ainsi que le résume Allemand, lorsque « Jean Ricardou, qui est entré à Minuit et a rejoint le groupe Tel Quel en parallèle, s'empare du champ théorique pour formuler un système néoromanesque, son aîné dénonce l'"OPA" et récuse toute "bannière normalisatrice" », Robbe-Grillet prend ses distances²⁴. L'écrivain a raison de se méfier de toute standardisation du roman, de toute uniformisation des pratiques et de toute imposition d'un modèle intangible, de l'application de toutes « grilles de lecture » (p. 26). On note cependant le vocabulaire militaire (« s'emparer »). De même, lorsque Butor est « évincé » et poussé à quitter Minuit, c'est que Robbe-Grillet se sentait « concurrencé » (p. 15), tous termes qui vérifient la théorie bourdieusienne d'occupation du champ littéraire. Si le dernier Robbe-Grillet s'est alors ingénié à dénoncer le « mythe » du Nouveau Roman (p. 69), c'est au prix d'un autre qu'il a assidûment édifié : celui d'avoir créé *le mythe d'un mythe* selon lequel le Nouveau Roman n'aurait jamais existé.

Dans ses appréciations révisionnistes du mouvement, l'écrivain voyageur est resté prisonnier d'une conception *auteuriste* des faits littéraires²⁵. Selon une perspective à courte vue, il en est venu à dénigrer toute *recherche théorique* qui tentât précisément de dégager, au sein d'un corpus néo-romanesque forcément *hétérogène*, certaines procédures narratives communes, certaines analogies intertextuelles, certaines constantes ou régularités formelles. Par-delà d'irréductibles et flagrantes différences entre les œuvres, voire entre les *manières d'écrire*, ce que durant « la phase ferme du Nouveau Roman », certaine approche plus collective s'est efforcée d'éclaircir, c'est certaine « insistante *mise en cause du récit* » et ce par le biais de « diverses tactiques²⁶ » remarquablement semblables et soigneusement mises à jour dans les nombreux essais théoriques de Ricardou. Il n'y eut ni « école », ni « manifeste », aucun programme coercitif, aucune emprise normative. À la suite du colloque *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui* et de la parution en deux volumes des actes dans la collection 10/18, le *Magazine littéraire* publie des extraits de Butor, Ollier, Pinget, Ricardou, Robbe-Grillet et Sarraute et c'est en ces termes que le co-organisateur de la rencontre les introduit :

Le surréalisme s'est déterminé intérieurement, il a eu un chef, il a produit des manifestes, des revues : c'est un groupe (que le temps a décimé). Le Nouveau Roman a été déterminé de l'extérieur, il n'a pas de chef, il n'a [...] produit ni

²⁴ *Les Derniers jours de Corinthe*, op. cit., p. 105, cité p. 16 (nous soulignons). Sur les relations d'abord convergentes, ensuite divergentes entre les deux écrivains, voir notre article « Robbe-Grillet et Ricardou : pour une définition du "champ d'influence" en littérature », *Les Lettres romanes*, XLVII- no 3-4, Université catholique de Louvain, 1994, p. 317-334.

²⁵ Terme qui provient de la critique cinématographique et que Gilles Philippe applique avec pertinence au champ de la stylistique dans « Parce qu'un nouvel auteur survient ? Quelques réflexions sur le changement stylistique », *Poétique*, no 181, 2017-1, p. 6.

²⁶ « Les raisons de l'ensemble », op. cit., p. 229-231.

manifeste ni revue : c'est cependant une collectivité (qui pour l'instant persiste). [...] Tandis que d'autres groupements ont été avancés pour le remplacer [...], il continue d'être là et de déranger, présent par la force de ses fictions renouvelées et en dépit de l'absence de ses travaux théoriques collectifs. Le colloque de Cerisy Nouveau Roman : hier, aujourd'hui marque donc une date exceptionnelle dans l'histoire du Nouveau Roman : sa première tentative théorique collective²⁷.

Le mouvement a simplement traversé plusieurs périodes : identifié d'abord par la critique journalistique, en partie rassemblé sous une bannière éditoriale (Minuit), réuni ensuite par d'effectives rencontres et prises de position théoriques communes (Cerisy), enfin homologué par l'histoire littéraire et une abondante production d'études critiques, tant en France qu'ailleurs et, en particulier, dans de nombreuses universités américaines, prétendre que le Nouveau Roman ne serait qu'un « mythe », qu'une facile « étiquette » ou label à fonction mercantile, encouragé par une éphémère promotion d'éditeur, est particulièrement restrictif.

Tel le vaisseau *Argo* qui selon Barthes « fournit l'allégorie d'un objet éminemment structural²⁸ », ainsi en irait-il de ce que recouvre l'appellation de « Nouveau Roman », constellation mobile et nécessairement changeante au fil des courants qu'elle a traversés mais que l'on ne saurait réduire, par simple synecdoque, à l'une d'entre ses phases, de préférence pour l'auteur des *Gommes*, ses prémices ou sa fin.

²⁷ « L'aventure d'une écriture », *Magazine Littéraire*, no 71, déc. 1972, p. 54.

²⁸ *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, coll. « écrivains de toujours », 1975, p. 50.

PLAN

- [Borges, Bioy-Casarès, Gide, Kafka ...](#)
- [Du jeu dans la structure](#)
- [La Nouvelle Autobiographie](#)
- [Le Nouveau Roman revisité](#)

AUTEUR

Michel Sirvent

[Voir ses autres contributions](#)

Courriel : Michel.Sirvent@unt.edu