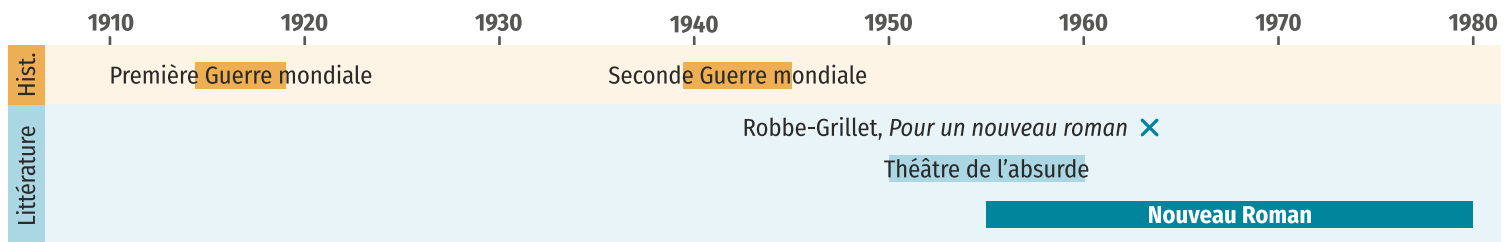


Carte d'identité :

Origine : Après les innovations formelles de Proust et Joyce au début du XXe siècle, le Nouveau Roman va plus loin dans la **rupture avec les formes traditionnelles du récit réaliste**.

Contexte : Le Nouveau Roman naît après les horreurs de la Seconde Guerre mondiale et en même temps que les expérimentations formelles du **théâtre de l'absurde**

Notions-clés : Rejet des codes, objets, flux de conscience, soupçon, travail de l'écriture.



Naissance du Nouveau Roman :

Le Nouveau Roman naît au **milieu des années 1950** autour d'une maison d'édition, **Les Éditions de Minuit**, et de son éditeur, Jérôme Lindon. Alain Robbe-Grillet, Claude Simon, Nathalie Sarraute, Samuel Beckett, Marguerite Duras ou encore Michel Butor estiment que, suite à **l'effondrement de toutes les valeurs et certitudes** provoqué par la Seconde Guerre mondiale, il est nécessaire de **remettre en cause le modèle romanesque** tel qu'il a été hérité du XIXe siècle. À un **monde nouveau, celui de l'après-guerre**, doivent correspondre des **formes romanesques nouvelles**, marquées par l'impossibilité d'accéder à quelque certitude que ce soit et l'incapacité des mots à pouvoir dire le monde.

Si le surréalisme est né de la guerre de 1914, ce qui s'est passé après la dernière guerre est lié à Auschwitz. Il me semble qu'on l'oublie souvent quand on parle du "Nouveau Roman". [...] Toutes les idéologies s'étaient disqualifiées. L'humanisme, c'était fini.

— Claude Simon, interview donnée à *Libération* en 1989.

La mort de l'intrigue :

Pour Nathalie Sarraute, nous sommes entrés dans « **l'ère du soupçon** », dans laquelle les lecteurs et les lectrices ne veulent plus avoir l'impression qu'on leur raconte des histoires.

Dans la continuité des explorations de Proust et de Joyce, le Nouveau Roman s'intéresse aux **flux de conscience**. Sarraute propose la notion de **tropismes** pour parler de ces « moments 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 » (*L'Ère du soupçon*).

Est ainsi **rejetée** la vision du roman nécessairement fondé sur une **intrigue** et reposant sur une **chronologie** claire. Au contraire, des **descriptions minutieuses** se développent, empêchant la progression de l'intrigue. La chronologie peut être **brouillée** par la **répétition** des mêmes scènes.

Texte A

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.

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.

Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, Les Éditions de Minuit, 1963.

1. À quoi Robbe-Grillet recommande-t-il de renoncer ?
2. Pourquoi ?

La mort du personnage

Le Nouveau Roman remet en question la nécessité de **s'identifier aux personnages**. Le recours à la **focalisation externe** amoindrit les fonctions du narrateur ou de la narratrice.

Les **objets de la vie quotidienne** deviennent des protagonistes, à la place des personnages. Ces derniers deviennent **inconsistants**, inutiles : souvent, ils n'ont pas d'identité clairement définie et ils sont, par exemple, nommés par des initiales. Dans *La Jalousie* de Robbe-Grillet, on ne sait rien du narrateur : il est réduit à un regard .

Le récit n'est plus l'écriture d'une aventure, mais l'aventure d'une écriture.

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

Texte B

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. Le roman de personnages appartient bel et bien au passé, il caractérise une époque : celle qui marqua l'apogée de l'individu.

Peut-être n'est-ce pas un progrès, mais il est certain que l'époque actuelle est plutôt celle du numéro matricule. [...] Avoir un nom, c'était très important sans doute au temps de la bourgeoisie balzacienne. [...]

Notre monde, aujourd'hui, est moins sûr de lui-même, plus modeste peut-être puisqu'il a renoncé à la toute-puissance de la personne, mais plus ambitieux aussi puisqu'il regarde au-delà. Le culte exclusif de « l'humain » a fait place à une prise de conscience plus vaste, moins anthropocentriste.

Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, Les Éditions de Minuit, 1963.

3. Comment comprenez-vous l'expression « notre époque actuelle est plutôt celle du numéro matricule » ?

Des œuvres déstabilisantes

Les écrivains et écrivaines du Nouveau Roman donnent à voir le travail de l'écriture.

Ils nous incitent à sortir de notre confort habituel : par cette révolution romanesque, nous sommes impliqué(e)s dans la création du sens. Cette révolution romanesque suscite donc une démarche active de notre part.

Texte C : Marguerite Duras, *L'Amour*, 1972

Le début du roman met en scène trois personnages : un homme qui regarde la mer, un autre qui va et vient sur la plage, comme un prisonnier, et une femme assise contre un mur. L'homme qui regarde la mer se met à marcher.

L'homme qui regardait passe entre la femme aux yeux fermés et l'autre au loin, celui qui va, qui vient, prisonnier. On entend le martèlement de son pas sur la piste de planches qui longe la mer. Ce pas-ci est irrégulier, incertain.

Le triangle se défait, se résorbe. Il vient de se défaire : en effet, l'homme passe, on le voit, on l'entend. On entend : le pas s'espace. L'homme doit regarder la femme aux yeux fermés posée sur son chemin. Oui. Le pas s'arrête. Il la regarde.

L'homme qui marche le long de la mer, et seulement lui, conserve son mouvement initial. Il marche toujours de son pas infini de prisonnier.

La femme est regardée.

Elle se tient les jambes allongées. Elle est dans la lumière obscure, encastrée dans le mur. Yeux fermés. Ne ressent pas être vue. Ne sait pas être regardée.

Se tient face à la mer. Visage blanc. Mains à moitié enfouies dans le sable, immobiles comme le corps. Force arrêtée, déplacée vers l'absence. Arrêtée dans son mouvement de fuite. L'ignorant, s'ignorant.

Le pas reprend.

Irrégulier, incertain, il reprend.

Il s'arrête encore.

Il reprend encore. L'homme qui regardait est passé. Son pas s'entend de moins en moins. On le voit, il va vers une digue qui est aussi éloignée de la femme que l'est d'elle le marcheur de la plage. Au-delà de la digue, une autre ville, bien au-delà, inaccessible, une autre ville, bleue, qui commence à se piquer de lumières électriques. Puis d'autres villes, d'autres encore : la même.

Il a atteint la digue. Il ne l'a pas dépassée.

Il s'arrête. Puis, à son tour, il s'assied.

Il s'est assis sur le sable face à la mer. Il cesse de regarder quoi que ce soit, la plage, la mer, l'homme qui marche, la femme aux yeux fermés.

Pendant un instant personne ne regarde, personne n'est vu :

Ni le prisonnier fou qui marche toujours le long de la mer, ni la femme aux yeux fermés, ni l'homme assis.

Pendant un instant personne n'entend, personne n'écoute.

Et puis il y a un cri :

L'homme qui regardait ferme les yeux à son tour sous le coup d'une tentative qui l'emporte, le soulève, soulève son visage vers le ciel, son visage se révolte et il crie.

Un cri. On a crié vers la digue.

4. Montrez comment la narration, presque cinématographique, crée un effet de mystère et d'attente.

Je crois que je reproche ça aux livres, en général, c'est qu'ils ne sont pas libres. On le voit à travers l'écriture : ils sont fabriqués, ils sont organisés, réglementés, conformes on dirait.[...] Il y a encore des générations mortes qui font des livres pudibonds. Même des jeunes : des livres charmants, sans prolongement aucun, sans nuit. Sans silence.

Marguerite Duras, *Écrire*, 1993, © Gallimard.

Texte D

Léon Delmont s'apprête à quitter sa femme, Henriette. Il pénètre dans un train pour rejoindre sa maîtresse, Cécile. Voici l'incipit du roman.

Vous avez mis le pied gauche sur la rainure de cuivre, et de votre épaule droite vous essayez en vain de pousser un peu plus le panneau coulissant.

Vous vous introduisez par l'étroite ouverture en vous frottant contre ses bords, puis, votre valise couverte de granuleux cuir sombre couleur d'épaisse bouteille, votre valise assez petite d'homme habitué aux longs voyages, vous l'arrachez par sa poignée collante, avec vos doigts qui se sont échauffés, si peu lourde qu'elle soit, de l'avoir portée jusqu'ici, vous la soulevez et vous sentez vos muscles et vos tendons se dessiner non seulement dans vos phalanges, dans votre paume, votre poignet et votre bras, mais dans votre épaule aussi, dans toute la moitié du dos et dans vos vertèbres depuis votre cou jusqu'aux reins.

Non, ce n'est pas seulement l'heure, à peine matinale, qui est responsable de cette faiblesse inhabituelle, c'est déjà l'âge qui cherche à vous convaincre de sa domination sur votre corps, et pourtant, vous venez seulement d'atteindre les quarante-cinq ans.

Vos yeux sont mal ouverts, comme voilés de fumée légère, vos paupières sensibles et mal lubrifiées, vos tempes crispées, à la peau tendue et comme raidie en plis minces, vos cheveux qui se clairsèment et grisonnent, insensiblement pour autrui mais non pour vous, pour Henriette et pour Cécile, ni même pour les enfants désormais, sont un peu hérissés et tout votre corps à l'intérieur de vos habits qui le gênent, le serrent et lui pèsent, est comme baigné, dans son réveil imparfait, d'une eau agitée et gazeuse pleine d'animalcules (1) en suspension.

Si vous êtes entré dans ce compartiment, c'est que le coin couloir face à la marche à votre gauche est libre, cette place même que vous auriez fait demander par Marnal comme à l'habitude s'il avait été encore temps de retenir, mais non que vous auriez demandé vous-même par téléphone, car il ne fallait pas que quelqu'un sût chez Scabelli (2) que c'était vers Rome que vous vous échappiez pour ces quelques jours.

Un homme à votre droite, son visage à la hauteur de votre coude, assis en face de cette place où vous allez vous installer pour ce voyage, un peu plus jeune que vous, quarante ans tout au plus, plus grand que vous, pâle, aux cheveux plus gris que les vôtres, aux yeux clignotant derrière des verres très grossissants, aux mains longues et agitées, aux ongles rongés et brunis de tabac, aux doigts qui se croisent et se décroisent nerveusement dans l'impatience du départ, selon toute vraisemblance le possesseur de cette serviette noire bourrée de dossiers dont vous apercevez quelques coins colorés qui s'insinuent par une couture défectueuse, [...] cet homme vous dévisage, agacé par votre immobilité, debout, ses pieds gênés par vos pieds.

1. Animaux microscopiques.

2. L'entreprise dans laquelle Léon Delmont travaille.

5. En quoi cet incipit est-il surprenant ?