

◀ Première partie ▶
AU FIL DES MOIS, AU FIL DES RUES...

Si je me promène dans les rues d'une métropole moderne, les mots m'attendent, m'assaillent partout : non seulement les gens que je croise parlent entre eux, mais surtout les plaques sur les immeubles, les pancartes à l'entrée des stations de métro, aux arrêts des bus, me permettent, si je suis capable de les déchiffrer, de savoir où je suis, comment aller ailleurs.

Michel Butor, « La ville comme texte »
in *Répertoire V*, Minuit, 1982, p. 34.

Né en 1956 sous le signe obscur du Nouveau Roman, *L'Emploi du temps* occupe à nos yeux une position paradoxale qui fait de lui, selon l'angle auquel on s'attache, une œuvre d'avant-garde ou un classique de Michel Butor, une composition au formalisme déroutant ou l'expression emblématique d'une peur contemporaine de la ville ou de la modernité. La parole de l'auteur aide à démêler la manière dont s'articulent ici réflexion et création.

Entrer dans *L'Emploi du temps*, c'est buter d'abord sur l'organisation complexe du temps et de l'espace, l'un et l'autre objets d'un éclatement et d'une recomposition singuliers. Le cours des mois (que le titre promet de reconstituer), le tracé des rues (que le plan initial voudrait simplifier) sont ici insaisissables. L'intérêt du livre réside d'abord dans l'agencement complexe des indices et des leurres qui bouleversent tout à la fois le déroulement linéaire du temps et l'apparente stabilité de l'espace, l'un et l'autre garants de l'élaboration du journal intime.

C. C.

LE NOUVEAU ROMAN

Jean Ehram

Avec *Tropismes* (1939) de Nathalie Sarraute naît une nouvelle forme romanesque qui trouve sa pleine expression dans les années 1950. A partir d'œuvres au départ isolées et de tentatives spontanées se crée une nouvelle vision du monde fondée sur un rejet commun, celui des formes romanesques traditionnelles. L'époque est au doute, aux interrogations, aux remises en cause radicales ; c'est, pour reprendre un titre célèbre de Nathalie Sarraute, « l'ère du soupçon ». Époque de contestation et de crise, cette période est aussi l'occasion d'un renouvellement des formes. Cinq années particulièrement fructueuses lancent des écrivains et des formes romanesques que l'on nomme progressivement « École de Minuit » et « antiroman ».

LE CONTEXTE

QUELQUES ŒUVRES ET DATES

1953. Robbe-Grillet, *Les Gommages* ; Nathalie Sarraute, *Martereau* ; Duras, *Les Petits Chevaux de Tarquinia*.

1954. Butor, *Passage de Milan*.

1955. Robbe-Grillet, *Le Voyeur* ; Butor, *Le Roman comme recherche* ; Duras, *Le Square*.

1956. Butor, *L'Emploi du temps* ; Sarraute, *L'Ère du soupçon* ; Robbe-Grillet, *Une voie pour le roman futur* ; Pinget, *Graal Flibuste*.

1957. Robbe-Grillet, *La Jalousie* ; Butor, *La Modification* (prix Renaudot ; cet événement littéraire attire l'attention d'un public plus large sur le groupe) ; Claude Simon, *Le Vent*.

1958. Duras, *Moderato Cantabile* ; Claude Simon, *L'Herbe* ; Claude Ollier, *La Mise en scène* (prix Médicis).

LES PRÉCURSEURS

Il n'existe pas à proprement parler d'acte de naissance du Nouveau Roman. En revanche, en dépit de toutes les ruptures affirmées, celui-ci s'inscrit dans une histoire du roman. Diverses filiations peuvent être soulignées. Dès le XIX^e siècle on peut citer Flaubert et les romanciers russes et anglais ; au XX^e siècle il faut mentionner en Europe Proust, Joyce, Virginia Woolf et Kafka, aux États-Unis Faulkner, Steinbeck, Hemingway ; on peut encore noter l'influence d'œuvres comme *L'Étranger* de Camus et *La Nausée* de Sartre.

« L'ÉCOLE DE MINUIT »

On a souvent parlé, à propos du Nouveau Roman, d'« École de Minuit ». Le terme d'école est lui-même maladroit ; il semble bien loin de la réalité du groupe « des romanciers de Minuit », groupe qui ne s'est jamais reconnu un chef de file, qui n'a jamais publié de manifeste et dont les écrivains ont toujours fait preuve d'individualisme.

Pourtant, certains choix d'écriture communs accréditent l'idée d'école, et ce d'autant plus que les divers auteurs se retrouvent autour d'un éditeur, Jérôme Lindon. Ainsi les éditions de Minuit accueillent-elles successivement Pinget, Robbe-Grillet, Butor, Claude Simon, puis Sarraute, Duras, Ollier, et enfin Klossowski et Ricardou. Ce groupe, appelé aussi « École du regard », trouve sa cohérence théorique dans des études critiques comme *L'Ère du soupçon* de Nathalie Sarraute, *Répertoires I, II et III* de Michel Butor et *Pour un nouveau roman* d'Alain Robbe-Grillet.

LES REFUS

Le roman réaliste prétendait faire « concurrence à l'état-civil »¹ et pour ce faire il mettait en scène des personnages dotés d'une histoire, doués d'un caractère et physiquement représentables. Le récit se déroulait le plus souvent selon les lois de la chronologie ; l'espace était lui aussi signifiant, lieu de conquête ou simple cadre, il s'organisait selon les rites de l'illusion référentielle. Le Nouveau Roman ne croit plus au personnage ; l'intrigue linéaire est abandonnée au profit d'une construction réglée comme une partition musicale. C'est que le monde ordonné, explicable et doué de sens a disparu. Au sortir de la deuxième guerre mondiale l'éclatement et la déconstruction de l'Histoire engendrent la déconstruction du récit, du sens et du réel. Plusieurs significations existent mais le narrateur ne guide pas le lecteur ; il superpose les voix, pratique l'art de la variation, égare le lecteur dans un labyrinthe. Ces innovations formelles s'accompagnent enfin de certains refus idéologiques : le Nouveau Roman rejette l'engagement politique ou philosophique. En effet la transmission d'une pensée entraîne, selon Robbe-Grillet, l'usage des formes du passé. A la génération des Sartre et des Simone de Beauvoir succède donc celle d'écrivains étrangers à tout engagement.

LE PERSONNAGE

LA FIN DU HÉROS ROMANESQUE

Dans *Pour un nouveau roman*, paru initialement en 1957, l'auteur intitule l'un de ses articles « Sur quelques notions périmées » ; Robbe-Grillet s'y interroge notamment sur le personnage ; il oppose la conception traditionnelle, sur laquelle tout le roman français du XVII^e au XIX^e s'est construit, à l'approche moderne qui dénie au romancier la capacité d'être créateur de personnages.

Un personnage, tout le monde sait ce que le mot signifie. Ce n'est pas un *il* quelconque, anonyme et translucide, simple sujet de l'action exprimée par le verbe. Un personnage doit avoir un nom propre, double si possible : nom de famille et prénom. Il doit avoir des parents, une hérédité. Il doit avoir une profession. S'il a des biens, cela n'en vaudra que mieux. Enfin il doit posséder 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.

1. Tel était le projet balzacien.

Cette déchéance du héros romanesque Nathalie Sarraute en sonne le glas dès 1956¹. Le personnage a perdu attributs et prérogatives : ses racines, ses ancêtres, son milieu, ses biens, ses vêtements, son visage, son caractère et parfois même son nom ont disparu.

UN HÉROS SANS NOM

Le Nouveau Roman aime les pures lettres ; l'anonymat y est poussé jusqu'à ses limites : c'est la voix de X dans *L'Année dernière à Marienbad*², O dans *La Bataille de Pharsale*³. Il est vrai que Kafka avait ouvert la voie avec *Le Procès* ou *Le Château* en employant la lettre K. Ailleurs, les personnages apparaissent sous d'anonymes pronoms personnels, comme dans les romans de Nathalie Sarraute, ou encore prennent des noms qui désignent par leur sémantisme même l'absence de toute identité : *Portrait d'un inconnu*⁴, *L'Innommable*⁵... Quand le personnage possède un nom celui-ci est banal, neutre : c'est Léon Delmont dans *La Modification* de Michel Butor, Chauvin dans *Moderato Cantabile* de Marguerite Duras. Enfin, Robert Pinget démultiplie à l'infini le même nom dans *Le Libera* : Mottard est indifféremment Crottard, Chottard... Le personnage devient donc une sorte de degré zéro en quête de lui-même.

LES LIMITES DE L'ANALYSE PSYCHOLOGIQUE

L'analyse psychologique des personnages, si elle n'a plus toujours bonne presse, a eu son heure de gloire et s'adaptait bien à des romans comme *La Princesse de Clèves* ou *Madame Bovary*. Le Nouveau Roman semble définitivement condamner une telle approche. Comment analyser un comportement à l'ère du structuralisme et de la linguistique ? Une fois encore l'époque est au soupçon comme le rappelle Nathalie Sarraute, lecteur et auteur en sont arrivés à éprouver une méfiance mutuelle.

FAUT-IL ÉVACUER LE PERSONNAGE ?

La tentation semble grande dans le Nouveau Roman de vouloir évacuer le personnage. En effet, contemporain du structuralisme, le Nouveau Roman semble opérer un déplacement de centre d'intérêt. Le personnage n'est plus sujet d'identification, ses aventures ne rythment plus la narration. Pour reprendre la formule de Ricardou le roman n'est plus l'« écriture d'une aventure », il est l'« aventure de l'écriture ». L'aventure des mots remplace donc celle des personnages. Ces derniers, simples objets ou simples sujets de perception, ont quitté la place royale qu'ils avaient au XIX^e siècle, pour devenir les « praticables » de la scène romanesque.

LA RELATION AU RÉEL

L'IMPORTANCE DES OBJETS ET DES CHOSES

La description a, dans le récit, une importance variable. Le roman d'aventures peut en limiter la place jugeant sa présence néfaste à la dynamique de l'action ; en revanche le roman réaliste lui attribue un rôle déterminant. Le Nouveau Roman redonne à la description toute son importance. Les objets y reprennent leur place, leur poids d'existence. Mais le regard n'est pas sous-tendu par une vision anthropo-

1. SARRAUTE Nathalie, *L'Ère du soupçon*, Idées N.R.F., 1956.

2. ROBBE-GRILLET Alain, *L'Année dernière à Marienbad*, éd. de Minuit, 1961.

3. SIMON Claude, *La Bataille de Pharsale*, éd. de Minuit, 1969.

4. SARRAUTE Nathalie, *Portrait d'un inconnu*, 1948.

5. BECKETT Samuel, *L'Innommable*, éd. de Minuit, 1953.

centriste de l'univers. Le réel est présent, simplement, objectivement, dans une distance totale. « L'homme regarde le monde et le monde ne lui rend pas son regard » affirme Robbe-Grillet¹.

LA THÉMATIQUE DU REGARD

Si l'objet tient une telle place c'est qu'il s'offre tout entier au regard. Ce regard effleure, traverse puis quitte l'objet. La description parfois technique, souvent détaillée, toujours présente, fait du regard le sens privilégié. N'a-t-on pas parlé de « l'École du regard »² ? Comme le rappelle Bernard Pingaud, « [...] le monde extérieur gagne en importance ce que l'homme a perdu. Il est dur, solide, coupant. On n'y pénètre pas, on le regarde »³. Le Nouveau Roman a eu très vite la réputation de faire une « littérature objective ». Comment ne pas penser à l'esthétique picturale et plus particulièrement à l'art de la nature morte ? Ces objets exposés, exhibés dans leur matérialité, quittent leur paisible familiarité pour glisser, par excès d'objectivité, dans l'étrange. « Machine à désorienter (la) vision »⁴ la description métaphorise dans sa froide lucidité l'être-là de toute chose, l'extériorité impénétrable du monde.

LES FORMES NARRATIVES

L'HISTOIRE IMPOSSIBLE OU L'HISTOIRE REFUSÉE ?

Le roman met traditionnellement en place une intrigue, il raconte une histoire. Robbe-Grillet dans « Sur quelques notions périmées » nous résume les implicites théoriques et les règles narratives du roman traditionnel.

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. —, visaient à imposer l'image d'un univers stable cohérent, continu, univoque, entièrement déchiffrable. Comme l'intelligibilité du monde n'était même pas mise en question, raconter ne posait pas de problèmes. L'écriture romanesque pouvait être innocente.

Le Nouveau Roman remet en cause la structure traditionnelle du récit : il refuse le déroulement chronologique, glisse du réel à l'imaginaire sans transitions, développe la description au détriment de la narration, bouleverse les principes organisateurs de l'œuvre. Comme la poésie, il travaille sur la répétition, le retour, l'homophonie et les rapprochements textuels. Il crée une esthétique de l'attente, de la rupture de prévisibilité, et de l'inachèvement.

NARRATEUR ET PERSONNE GRAMMATICALE

Les pronoms personnels ont remplacé les noms des héros romanesques. La personne et son avatar littéraire le personnage, bousculés par le marxisme, la psychanalyse, l'Histoire et l'expérience de l'absurde, s'expriment sous des formes creuses, des cadres mouvants. L'emploi des pronoms personnels est variable. Si le « je » subsiste comme entité grammaticale dans *La Jalousie* de Robbe-Grillet, il est souvent escamoté et se nourrit d'observations et de voyeurisme ; la première personne trahit souvent l'irruption d'un point de vue subjectif, mais le point de vue adopté est rarement pur. La troisième personne, elle, semble envahir l'espace littéraire du Nouveau Roman ; non une troisième personne signe de l'omniscience et de

1. ROBBE-GRILLET Alain, *Pour un nouveau roman*, éd. de Minuit, 1963.

2. L'expression est de Barthes.

3. PINGAUD Bernard, *Revue Esprit*, juillet-août 1958.

4. L'expression est de Ricardou.

l'omnipotence d'un narrateur sondant les cœurs, mais une troisième personne sur le modèle du roman américain, présentant le personnage de façon purement extérieure. Dos Passos, Hemingway, Steinbeck ont façonné une nouvelle perception, faite d'observations objectives et extérieures, dépouillée de toute passion. Il faut enfin citer l'emploi de la deuxième personne, particulièrement célèbre dans *La Modification* de Butor.

LE LECTEUR ET LE LIVRE

Le Nouveau Roman bouleverse aussi le rapport du lecteur à l'œuvre. Traditionnellement ce rapport se construit sur la confiance du lecteur ; celle-ci conditionne l'identification au personnage. Un pacte lie ainsi auteur, narrateur, personnage et lecteur, et soumet ce dernier passivement à l'illusion romanesque. Dans le Nouveau Roman cette identification et cette illusion sont détruites au profit d'une attitude critique du lecteur. Non pas que le lecteur soit évincé ; au contraire son active collaboration est sollicitée ; mais celle-ci prend d'autres formes : le lecteur doit davantage s'identifier au romancier dans l'acte de création qu'au personnage. Par là le lecteur continue l'œuvre, et en un sens, la crée.

Loin de négliger (le lecteur), l'auteur aujourd'hui proclame l'absolu besoin qu'il a de son concours, un concours actif, conscient, *créateur*. Ce qu'il lui demande, ce n'est plus de recevoir tout fait un monde achevé, plein, clos sur lui-même, c'est au contraire de participer à une création, d'inventer à son tour l'œuvre — et le monde — et d'apprendre ainsi à inventer sa propre vie¹.

LES FORMES D'ÉCRITURE

LE MOT, LA MÉTAPHORE, LE TEXTE

Le Nouveau Roman expérimente les mots, les syllabes, les onomatopées, les borborygmes... fragments et parcelles du livre à créer. Pour Nathalie Sarraute les mots sont ces « parcelles vivantes » animées d'une vibration que la phrase se doit de respecter. Pour Ricardou ce sont des « vocables producteurs » et il convient de découvrir par le jeu des assonances, des calembours ou des anagrammes les liaisons profondes qui structurent le texte, qui filent sa texture.

Car le texte est fondamentalement relation, mise en rapport. On comprend dès lors que le Nouveau Roman ait attaché une grande importance à l'image et particulièrement à la métaphore. La métaphore est mise en relation, transfert, charnière. Avec elle émerge le fantastique du discours. La métaphore crée le lien entre le comparant et le comparé, le réel et l'imaginaire, l'ici et l'ailleurs.

LE GOÛT DE LA LIBERTÉ ET DU JEU, LE REFUS DU BEAU STYLE

Avec « L'École de Minuit » le roman devient bien ce genre éminemment « lawless » défini par Gide. Libéré de l'intrigue, du personnage, d'un certain réel et des contraintes de la représentation, le roman travaille la page blanche comme un poème ; il compose l'espace textuel à sa guise, suspend la ponctuation, isole les mots, organise les paragraphes « [...] en arrière, en avant, en avant et en arrière encore, maintenant mouvement tournant autour de lui [...] »².

Cette liberté du langage s'exprime également dans le refus du beau style. Certes le roman a, depuis longtemps, découvert une prose peu soucieuse des convenances :

1. ROBBE-GRILLET Alain, « Sur quelques notions périmées », *Pour un nouveau roman*, éd. de Minuit, 1963.
2. SARRAUTE Nathalie, *Tropismes*, éd. de Minuit, 1939.

Céline avait bousculé les règles de la bienséance, les conventions de la syntaxe et du style, le bon goût lexical. Le Nouveau Roman ne cultive guère l'audace argotique mais il affectionne la rupture de tons, le mélange des styles, la rupture des attentes ; il semble parfois choisir la difficulté et l'inexpressivité.

Cette liberté trouve en partie sa justification dans l'approche ludique du langage qui le caractérise. Le texte joue sur les mots, sur la matérialité des mots, sur les structures et les faux-semblants. Derrière les jeux sémiologiques se cachent souvent l'humour, le plaisir du texte et les clins d'œil au lecteur.

QUELLE POSTÉRITÉ ?

Il n'y a pas un Nouveau Roman, mais pour le moins plusieurs générations d'écrivains. Pour qui veut simplifier l'histoire de ce groupe existent au moins trois périodes :

– celle du premier Nouveau Roman qui a donné lieu aux œuvres les plus célèbres, parmi lesquelles *L'Emploi du temps* de Michel Butor. Cette première génération correspond à la « période contestataire » des écrivains, celles des textes fondateurs et des batailles à livrer ;

– la période suivante, celle des années 1960, a été nommée Nouveau Nouveau Roman ; les écrivains ont gagné leurs lettres de noblesse, les recherches se sont diversifiées et parfois éparpillées. Les communications savantes se multiplient ; Ricardou dénoue les méandres de l'« aventure de l'écriture » ; les acquis semblent définitifs ;

– une troisième période, des années 1970 à nos jours, vient bouleverser ce paysage littéraire. Un mouvement de reflux ou de retour aux formes narratives traditionnelles s'amorce et se développe sous l'influence d'autres écrivains comme Michel Tournier.

Est-ce à dire que le Nouveau Roman est mort ? Non, la plupart des écrivains continuent d'écrire tout en explorant de nouveaux champs comme le cinéma ou l'autobiographie. Claude Ollier, Michel Butor, Claude Simon poursuivent leurs recherches d'écrivains, parfois avec un talent inégalé. Il n'est jusqu'à des écrivains comme Marguerite Duras, J.-M.-G. Le Clézio ou Patrick Modiano qui, tout en affirmant leur originalité, continuent de révéler l'influence profonde d'une école romanesque nouvelle par son nom, mais déjà entrée dans l'histoire littéraire.

BIBLIOGRAPHIE

La meilleure approche du Nouveau Roman consiste encore à lire les écrits théoriques et critiques des grands romanciers ; citons pour mémoire :

BUTOR Michel, *Répertoire I*, éd. Minuit, 1962 ; *Répertoire II*, éd. Minuit, 1964 ; *Répertoire III*, éd. Minuit, 1968 ; divers articles utiles pour notre propos.

RICARDOU Jean, *Pour une théorie du Nouveau Roman*, Seuil, 1971.

ROBBE-GRILLET Alain, *Pour un nouveau roman*, éd. Minuit, 1964.

SARRAUTE Nathalie, *L'Ère du soupçon. Essai sur le roman*, Gallimard, 1956.

Parmi les ouvrages critiques on peut lire avec profit :

VAN ROSSUM-GUYON Françoise, *Critique du roman*, Gallimard, 1970.

ARNAUDIES Annie, *Le Nouveau Roman*, tome 1, « Les matériaux » ; tome 2, « Les formes » ; coll. Théma anthologie, Hatier, 1974.

MICHEL BUTOR OU L'INFINIE MÉTAMORPHOSE

Valérie Brustolin-Hassenforder

Définir Michel Butor à travers le Nouveau Roman, c'est raconter l'océan d'après une carte postale. Le paradoxe a voulu que la notoriété de l'écrivain se construise à partir de quatre des cinq premiers ouvrages qu'il ait écrits. Près de quatre-vingts ouvrages ont suivis depuis, sans qu'il soit possible de les classer sous l'étiquette « Nouveau Roman ». Ni sous une autre étiquette d'ailleurs.

Car Michel Butor reste au-delà de toute classification. Il est entré en écriture hors de tout courant littéraire, de toute préoccupation esthétique. La littérature et la recherche formelle sont devenues pour lui des moyens de transformer la vie. Citant Arthur Rimbaud, l'écrivain affirme : « Il faut changer la vie. Toute littérature qui ne nous aide pas dans ce dessein [...] est inéluctablement condamnée ». Ce projet ambitieux ne sacrifie pas l'individu, mais le place au cœur de la quête de l'auteur et de son système de valeur¹. « Un livre, c'est un prodigieux moyen de se tenir debout, de continuer à vivre intelligemment à l'intérieur d'un monde quasi furieux qui vous assaille de toutes parts » explique Michel Butor.

Une telle exigence lie la vie et l'œuvre à jamais. Butor lui-même, dans une analyse de sa propre production intitulée : *Improvisations sur Michel Butor*² illustre ce lien indéfectible.

J'avais dans mon cerveau un hémisphère Sartre et un hémisphère Breton. Le premier faisait des études de philosophie [...]. L'autre écrivait de la poésie qui ressemblait à bien des égards à la poésie surréaliste. Au milieu de ces difficultés, je me suis dit qu'un des moyens de rétablir une unité dans ma vie, ce pouvait être d'écrire un roman³.

C'est ainsi que naissent, entre 1954 et 1960, les quatre romans qui consacreront Michel Butor comme l'une des figures du Nouveau Roman. Fidèle à sa promesse de changer la vie, l'auteur se lance dans une première démarche créatrice calquée sur la philosophie issue de la phénoménologie.

Cette philosophie m'apprenait au moins que la littérature avait beaucoup d'importance pour la philosophie, qu'un des meilleurs moyens de résoudre les problèmes difficiles, c'était de décrire la façon dont ils se posaient⁴.

Cette description domine les quatre romans, selon des axes divers. Dans le premier d'entre eux, *Passage de milan*, plusieurs familles vivent sous nos yeux dans un immeuble parisien des années cinquante. La description tourne à la minutie, et rend l'ouvrage difficile et déroutant. Mais cette minutie et cette autre manière de raconter

1. In *Improvisations sur Michel Butor* de Michel Butor.

2. Ce livre est constitué de diverses conférences prononcées par Butor, interrogé sur son œuvre. Il y donne quelques détails sur sa vie et quelques éléments d'exégèse de ses ouvrages.

3. BUTOR Michel, *op. cit.*

4. BUTOR Michel, *op. cit.*