

Univerzitet u Sarajevu
Filozofski fakultet
Odsjek za romanistiku

ZAVRŠNI DIPLOMSKI RAD

Tema :

Romaneskni prosedei u francuskom Novom romanu
(Les procédés romanesques du Nouveau roman français)

MENTOR :
Prof. dr. Vesna Kreho

STUDENT :
Goran Pirić

Sarajevo, februar 2019.

Table des matières

| | page |
|--|------|
| Introduction..... | 1 |
| (présentation du mémoire, de son intérêt et de ses objectifs) | |
| | |
| CHAPITRE 1 | |
| Roman traditionnel et Nouveau roman..... | 2 |
| (brève introduction à la notion du roman : notions principales, manières de fonctionnement) | |
| | |
| Roman bourgeois au XIXe siècle (dit roman traditionnel)..... | 4 |
| | |
| Divergeances entre procédés romanesques nouveaux et procédés romanesques traditionnels..... | 5 |
| | |
| CHAPITRE 2 | |
| Nouveau roman à partir de la réflexion théorique et critique..... | 9 |
| (notions importantes au phénomène du Nouveau roman à travers un prisme théorique) | |
| | |
| Alain Robbe-Grillet, <i>Pour un nouveau roman</i> , 1963. | 14 |
| | |
| CHAPITRE 3 | |
| Identification et brève analyse des procédés romanesques dans <i>La Modification</i> et <i>La Jalousie</i> | 21 |
| (identification des procédés romanesques spécifiques rencontrés à la lecture de deux ouvrages) | |
| Michel Butor, <i>La Modification</i> (Éditions de Minuit, 1957)..... | 21 |
| Alain Robbe-Grillet, <i>La Jalousie</i> (Éditions de Minuit, 1957)..... | 28 |
| | |
| Conclusion | 33 |
| | |
| Bibliographie | 34 |

Introduction

Dans l'évolution de la littérature, les changements et les modifications plus ou moins forts lui sont inhérents et indispensables. Cette évolution se réalise à travers une variété de formes, de conceptions et de procédés dont les auteurs se servent et se sont servis pour écrire leurs oeuvres littéraires.

Dans ce mémoire, l'objet des observations sera le Nouveau roman français dans les années 1950. Il s'agit d'une forme romanesque qui est différente du roman traditionnel par le fait qu'elle se concentre sur l'écriture comme une aventure et sur une recherche constante. Privée d'une structuration figée et de procédés desuètes, cette forme romanesque parvient à ses fins par elle-même et non selon des solutions prédéfinies au préalable. Sans constituer formellement une école littéraire et sans accepter une conception romanesque figée, plusieurs auteurs essaient de libérer le roman de ses formes préétablies (celles du roman traditionnel du XIXe siècle). Ils tentent de trouver leurs propres procédés romanesques et de mener à bien leurs aventures d'écriture.

Ce mémoire est composé de trois grandes parties. Dans la première partie, l'intérêt est porté aux origines du roman, à sa définition ainsi qu'à ses traits constitutifs. Puis, à partir des réflexions et des ouvrages théoriques, à ce qui caractérise proprement ce phénomène du Nouveau roman en regardant de plus près les éléments importants qui l'opposent à la notion de roman traditionnel. Enfin, dans la dernière partie, l'attention sera focalisée sur l'analyse des procédés romanesques dans les oeuvres de Michel Butor et Alain Robbe-Grillet, respectivement *La Modification* et *La Jalousie*.

CHAPITRE 1

Roman traditionnel et Nouveau roman

Le mot roman désigne, du XII au XIII siècle, une oeuvre narrative, un récit écrit en langue romane (langue latine courante et vulgaire, plutôt en vers qu' en prose) ainsi qu'un genre littéraire. Les romans de chevalerie comme genre littéraire bénéficient d'une grande popularité, même au XVIe siècle, les parodies par François Rabelais, entre autres. Plus tard, au début du XVIIe siècle, ils sont l'objet de parodie pour Miguel de Cervantes dans son oeuvre colossale *Don Quixote*, l'un des premiers grands romans européens. A partir du XVIe siècle, le roman s'installe peu à peu comme un genre littéraire écrit en prose. Sa ligne évolutive résulte d'une très grande diversification et de bifurcations de formes au cours du XVIIe et XVIIIe siècle à travers différents mouvements historiques.

Ce n'est que postérieurement (au XVIIIe siècle) que le roman trouve sa place et ses valeurs qui deviennent reconnues dans la littérature. Jusque-là, le roman était souvent pris comme un moyen de divertissement à la cour notamment. Ce sont le développement de la société bourgeoise et le culte de l'individu qui favorisent le développement du roman en tant que forme littéraire. Contrairement aux mythes et aux légendes collectifs, le roman s'intéresse à l'individu, à son ambition et à son destin. La découverte du papier et de l'impression favorisent cette tendance vers l'écrit et la lecture individuelle.

Le roman témoigne des évolutions sociétales, raconte des guerres et des révolutions, enchevêtré d'action, d'intrigue, d'ambition personnelle plus ou moins tragique. Il est témoin du destin individuel, des esprits d'une époque, il en peint l'image et en laisse la trace.

Avec le XIXe siècle vient le grand siècle du roman. Il reflète cette époque, marquée par la révolution industrielle et ses conséquences, l'essor de la bourgeoisie, le développement de la classe ouvrière et l'espoir d'un progrès social accompagnant le progrès technique. La société est en mouvement perpétuel. Il en ressort l'individu, le héros incarnant les mouvements et les valeurs de la société dans laquelle il vit.

Dans l'évolution du roman le réalisme prend sa place comme moyen d'expression privilégié d'un type de roman que Stendhal présente comme un "miroir qui se promène sur la grande route. Tantôt il reflète à nos yeux l'azur des cieux, tantôt la fange des borbiers de la route." ¹ Dans la seconde moitié du XIXe siècle, le réalisme évolue vers le naturalisme. Tout au long du XIXe siècle, le roman suit les transformations de la société et leurs acteurs : le banquier, le bourgeois matérialiste, la noblesse appauvrie, la fille perdue, l'artiste, l'ouvrier, l'enfant martyr... Les romans de Stendhal, Balzac, Flaubert décortiquent la société et l'âme humaine par des méthodes à vocation presque scientifique. Certains romanciers voient en Flaubert le début du roman moderne.

A la fin du XIXe et au début du XXe siècle se produisent d'autres métamorphoses romanesques concernant principalement l'étude psychologique du personnage du roman et la position du narrateur par rapport au lecteur (Proust). Se posent plus tard, dans la première moitié du XXe siècle les questions d'engagement de l'homme et des regards sur l'existence humaine.

Le dictionnaire Larousse propose la définition suivante du roman:

Œuvre d'imagination constituée par un récit en prose d'une certaine longueur, dont l'intérêt est dans la narration d'aventures, l'étude de mœurs ou de caractères, l'analyse de sentiments ou de passions, la représentation du réel ou de diverses données objectives et subjectives ; genre littéraire regroupant les œuvres qui présentent ces caractéristiques. ²

Le roman est un genre littéraire basé essentiellement sur la narration fictionnelle (un récit fictif en prose) construite autour d'une ou plusieurs actions (le temps et l'espace de cette action étant nécessaires) et d'une intrigue dans laquelle un ou plusieurs personnages sont impliqués et jouent des rôles. Ces mêmes personnages restent toujours dans une certaine caractérisation psychologique et un comportement plus ou moins stable. Les relations entre le narrateur et le personnage varient.

¹ Marie-Helene Prat, *Littérature, Tome 2 XIXe et XXe siècle : textes, histoire, methode*, Paris, Bordas, 1997, p. 15.

² (<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/roman/69755>)

Roman bourgeois au XIX^e siècle (dit roman traditionnel)

Notre analyse est axée sur l'essence, le fonctionnement et les éléments constitutifs du roman dit traditionnel (le roman réaliste du XIX^e siècle).

L'**intrigue romanesque** traite d'un grand évènement ou d'une aventure qui s'organise en une série de faits et d'actions entremêlés. Les évènements en occurrence sont dirigés par une force supérieure et ils ont lieu dans un contexte historique et les actions entreprises sont motivées par l'ambition ou par la passion des personnages.

Le narrateur a recours à ce procédé pour garder le rythme narratif nécessaire au bon fonctionnement du roman. Le rapport de causalité est l'un des principes de son déroulement. La structure traditionnelle sous-entend un état initial, des péripéties et un état final ou un dénouement. Dans le cadre de l'état initial, *l'incipit*³ (début du roman) assure obligatoirement un cadre spatio-temporel. Les causes et les suites des actions des personnages, des malheurs ou des bonheurs entretiennent un rapport net de causalité impeccable selon le degré de l'omniscience et l'omnipotence dans la **narration**. Concernant les modes de ce récit, Gérard Genette⁴ écrit que la fonction du récit est de rapporter des faits réels ou fictifs, de raconter une histoire selon tel ou tel point de vue. La question de perspective, de distance à ce que l'auteur raconte représentent un certain mode narratif et donc des situations narratives différentes. Plus loin dans ses considérations⁵, Genette utilise le terme de focalisation (d'après l'expression en anglais "focus of narration") et en distingue trois types: la focalisation zéro, la focalisation interne et la focalisation externe.

Dans le récit traditionnel, le narrateur est omniscient, il possède et donne plus d'informations qu'aucun autre personnage. Dans le deuxième type de récit, le narrateur donne des informations grâce au point de vue interne du personnage.

Dans le troisième, les informations sont données de façon à ce que le narrateur en possède et en donne moins que le personnage dans un récit objectif.

³ Selon Larousse : premiers mots d'un manuscrit, d'un ouvrage; premiers mots ou premières notes d'un ouvrage vocal ou instrumental

⁴ Genette, Gérard, *Figures III*, Paris, Editions du Seuil, 1972.

⁵ *Ibid.*, p. 206-207.

Le personnage est avant tout une composante et un élément actif du récit, incontournable et indispensable à l'existence et à la quintessence du roman. Cet acteur du récit, orné de ses composantes : son **nom** (identité du personnage), son **portrait physique** et son **caractère moral ou social** sont donnés à des fins narratives, poétiques, symboliques, informatives ou documentaires/réalistes. La **description du personnage** sous tous ces angles permet de montrer les qualités ou les défauts de ce personnage – traits de visage, allure, sentiments, traits de caractère, ses pensées, langage, idéologie – afin d'en fournir des indices précieux pour la compréhension de l'histoire. Il s'agit d'atteindre l'idéal de la description, de créer un tableau vivant par les mots. Le point de vue de ce procédé peut être subjectif – selon le point de vue du personnage ou bien objectif – avoir une position omnisciente ou externe. La description du personnage décrit reflète un système de valeurs ainsi qu'un certain rapport - social ou symbolique entre lui et le monde. Ses **actes** et ses **paroles** découvrent son caractère, sa vision du monde et son évolution dans le temps.

Cela peut être illustré par les propos suivants:

(...)parce que dans le roman de l'époque du réalisme, il y a toute une série de conventions en ce qui concerne la représentation, de conventions que le roman réaliste utilise à tel point qu'il peut être considéré comme un type ou une sorte de roman particulière. Le roman réaliste est caractérisé, donc, par un fort récit, l'analyse psychologique du caractère des personnages, la tendance de suivre le cours naturel des événements. Les personnages et leurs actions sont avant tout justifiées par une relation de cause à effet entre les choses et les phénomènes. La fiabilité relative du narrateur est présente. Le roman moderne pourrait être considéré comme un abandon conscient et volontaire de ces conventions qui caractérisent le roman réaliste.⁶

Divergeances entre procédés romanesques nouveaux et procédés romanesques traditionnels

Le Nouveau roman, cependant, est une rupture évidente avec le roman traditionnel. Il ne s'agit ni d'une école littéraire précise ni d'une théorie littéraire prédéfinie. Nous pouvons dire qu'il est un ensemble d'oeuvres romanesques entre lesquelles existe une analogie en terme d'abolition des conventions du roman traditionnel. Les points de vue

⁶ Milivoj Solar, *Teorija književnosti*, Zagreb, Školska knjiga, 2005, p. 223. (traduction autonome)
https://katicajovanovic.files.wordpress.com/2015/07/milivoj_solar_-_teorija_knjizevnosti.pdf

des nouveaux romanciers divergeant, cette analogie n'est pas facile à déterminer avec précision. Or, elle se reflète un certain rejet des procédés romanesques traditionnels. Pour les auteurs, le Nouveau roman représente surtout deux mouvements : le mouvement de refus et le mouvement de recherche. Pour le lecteur, le Nouveau roman est une lecture difficile.

Le Nouveau roman refuse une conception traditionnelle du roman balzacien, sa forme et toutes ses instances figées. Les oeuvres romanesques des nouveaux romanciers ont une mission de recherche : une recherche du réel phénoménologique ainsi qu'une recherche formelle et scripturale dans le langage. Le roman lui-même n'est pas le résultat de telles recherches mais il se réalise par une recherche constante. Le texte demande la participation active du lecteur et des efforts supplémentaires.

Le lecteur traditionnel d'une oeuvre romanesque traditionnelle est plus rassurant car l'auteur omniscient lui assure le calme et sa passivité en lui précisant toutes les informations et les suites des intrigues au cours du roman. Le monde du Nouveau roman est plein d'incertitudes et d'ambiguïté mais aussi de recherches et de lecture passionnante.

Le Nouveau roman refuse l'intrigue et les structures traditionnelles du récit, le "personnage", les significations psychologiques, morales et idéologiques, les conventions pseudo-réalistes, l'attitude omnisciente du romancier et ses certitudes face au monde et à l'homme. Il refuse aussi la conception du roman engagé tel qu'on l'écrivait après la guerre ; il ne veut pas donner de significations transcendantes au récit.⁷

Le récit du roman traditionnel est linéaire, l'histoire du roman est racontée de manière chronologique et logique. La narration et la description restent au service d'une explication du monde et de l'homme. Le Nouveau roman s'oppose à cet ordre rationnel. Cela ne signifie pas qu'une organisation y est absente. Pour le lecteur, un travail de reconstitution est nécessaire puisque le récit dans le sens traditionnel est absent.

Le but de l'entreprise romanesque n'est plus de raconter une histoire, mais de faire participer à une expérience.⁸

⁷ Nicole Bothorel et alii, *Les nouveaux romanciers: étude critique (avec de nombreux extraits)*, Paris, Bordas, 1976, p. 11.

⁸ *Ibid.*, p. 19.

Il y a "l'émiettement de l'intrigue, les constructions sont les plus hétéroclites"⁹ ; les structurations des oeuvres romanesques sont plutôt celles de la musique, de la peinture, du film. Au lieu d'être chronologiques, logiques et explicatives, les structures sont spatiales, répétitives, associatives et ludiques.

La destruction de la chronologie et du récit linéaire dans un espace donné se fait par la juxtaposition, le manque de transition, les changements de plan et de direction. La simultanéité est plus présente que l'écoulement linéaire du temps. Les verbes au présent sont utilisés, les mêmes séquences sont répétées, la description est minutieuse. La narration ne progresse pas par un enchaînement causal ou temporel mais par une multiplication et une prolifération du récit, par digressions dans la description, par une méticulosité dans la reprise des éléments ou passages, par une série de suppositions et d'hypothèses.

Le rôle de la description dans le Nouveau roman n'est plus le même que dans le roman traditionnel. Dans celui-ci les descriptions sont faites avec omniscience et très souvent à travers un personnage (motivé par le point de vue particulier de ce dernier), dans l'objectif d'une explication et de création d'un cadre pour l'action du roman. Au contraire, dans le Nouveau roman, la description occupe une place beaucoup plus importante. Tout lecteur s'en rend compte.

Description minutieuse, précise, obsédante, répétée : elle semble envahir toute l'oeuvre. L'équilibre habituel entre la narration et la description est détruit.¹⁰

Pour cette description, les objets sont là, ils ne renvoient à rien. Le romancier décrit leur forme, leur couleur, leur matière, leur mouvement et en donne les mesures et des précisions numériques. Comme cela, la description peut sembler froide, neutre et objective. En fait, l'auteur fait une description minutieuse mais n'y apporte pas de significations profondes (psychologiques, morales, métaphysiques ou autres) ni en approprie. L'objet ou la personne décrite est donnée à voir. L'auteur ne favorise aucun des éléments qui constituent son inventaire de description. Dans le cadre de la recherche dans le langage et dans

⁹ Ouellet, Réal et alii., *Les critiques de notre temps et le Nouveau roman*, Paris, Editions Garnier frères, 1972, p. 7.

¹⁰Nicole Bothorel et alii., *op.cit.* , p. 19.

l'écriture, les corrections et les hypothèses en font souvent partie. Le travail descriptif ne cesse jamais et fait ainsi le mouvement de l'écriture. La description a un rôle créatif et appelle le lecteur à la continuer, à y participer.

Comme le récit, l'instance romanesque du personnage ne fonctionne plus de la même façon et il est opposé au héros du roman traditionnel. Ce héros, essentiel à l'action du roman et qui agit ou subit les coups de son destin auquel s'identifie le lecteur, perd peu à peu de tout : son nom, son héritage, ses biens, son caractère etc.

Le personnage devient un être sans contours précis et insaisissable, impossible à définir et plein d'illusions, de reflets, de rêves. Mais nous n'avons pas d'informations précises sur leur caractère, leur passé ou leur vie. "Ils existent le temps du roman"¹¹

Le personnage reste réduit à la personne grammaticale (verbe au présent) sans la force de l'individu que possède le héros balzacien. Les commentaires sur le personnage sont occasionnels et hésitants de sorte qu'une constitution du caractère ou une prévision de ses actions restent impossibles. Il est plutôt question de projections douteuses et ambiguës sur les gestes ou le comportement d'un personnage.

¹¹ Nicole Bothorel et alii., *op.cit.*, p. 114.

CHAPITRE 2

Nouveau roman à partir de la réflexion théorique et critique

Le Nouveau roman et ses tendances seront traités à travers un prisme théorique et considérés grâce à différents ouvrages critiques d'auteurs et de spécialistes.

Suivant la métamorphose continue du XXe siècle, dans les années 50, les formules réalistes des romans du XIXe siècle sont remises en question. Sans constituer formellement une école littéraire, sans plaider pour des concepts prédéfinis dans la création d'une oeuvre littéraire - sans même réclamer d'être soumis à une appellation commune, sans interdire, certains auteurs ont bien fait l'objet de critiques de leurs créations romanesques. Ces auteurs partagent le refus des conceptions classiques du roman en les mettant en question et en faisant des recherches sur sa structure et son écriture. Parallèlement apparaissent des oeuvres théoriques. Après plusieurs essais pour désigner ces tendances et ces recherches, l'appellation Nouveau roman subsiste, pourtant très souvent contestée par les auteurs eux-mêmes. Parmi ces auteurs nous trouvons : Alain Robbe-Grillet, Michel Butor, Jean Ricardou, Claude Simon, Nathalie Sarraute, Marguerite Duras, Robert Pinget, Claude Ollier, tous réunis autour de maison d'édition *Minuit*.

Outre les considérations critiques venant de la plume des auteurs ci-dessus, par le biais de tous les éclaircissements se trouvant dans des ouvrages de référence résultant du travail d'auteurs experts comme entre autres Raymond Jean, Béatrice Bonhomme ou Galia Yanoshevsky, il est possible d'apercevoir en quoi consistent leurs refus et mises en question des constructions romanesques.

Les transformations rapides et constantes du monde ainsi que la place de l'individu dans le monde entraînent le besoin d'y adapter les techniques romanesques. D'une certaine manière, rompre avec les formes traditionnelles puis chercher à renouveler la littérature romanesque s'impose comme une nécessité puisque d'anciennes méthodes ne peuvent plus satisfaire aux nouveaux besoins existant à l'époque de la création. L'émergence d'un système de consommation, de transformations de la société et de phénomènes nouveaux préparent et installent le décor pour satisfaire des besoins et des exigences créatives. Il y a un "refus du modèle narratif du roman traditionnel et une même volonté d'explorer de

nouveaux procédés romanesques”.¹² Il faut surtout éviter deux grands dangers : “sclérose et décomposition”.¹³

Alain Robbe-Grillet explique quelques notions obsolètes. En ce qui concerne l’engagement, le roman est avant tout une oeuvre d’art. Comme chaque être vivant, elle n’a pas de justification à donner, elle n’a pas non plus à sombrer dans des considérations métaphysiques et politiques. Elle représente une fin en soi.

L’une de ces notions vétustes est le personnage. Selon Nathalie Sarraute et Alain Robbe-Grillet, la mort du héros est proclamée, les états psychologiques du personnage du roman, avec son caractère instable, mènent à sa décomposition.

Le personnage ne reste qu’un support.

C’est une momie présente, mais qui trône toujours avec la même majesté – quoique postiche – au milieu des valeurs que révère la critique traditionnelle.¹⁴

Par l’absence de l’auteur omniscient, le personnage n’est plus du tout disséqué psychologiquement. Nous n’entrons plus dans la conscience du personnage; le roman utilise certains procédés pareils à ceux de l’art cinématographique, soulignant les changements dans la perspective. L’ordre des événements reste dans une sorte de contradiction ou de confusion pour le lecteur dont l’idée d’un dénouement final est abolie.

Bernard Pingaud dit que le Nouveau roman ne cherche pas à rassurer mais plutôt à déconcerter tout en privant le lecteur de significations qui lui servent de repères, laissant derrière des énigmes et des vides de la narration.¹⁵ Comme cela, le lecteur est invité à la vigilance dans sa lecture qui ne devrait plus être passive mais investie et qui cherche un effort. Le texte rend le lecteur actif, la lecture un travail partagé. Cet effort va vers le déchiffrement et la création du sens de ce qui est lu. Le langage utilisé en laisse et rend possible le jeu.

Le temps de l’action ainsi que ses repères dans l’espace fonctionnent de façon différente. Les repères spatio-temporels perdent du poids et ne sont plus les éléments

¹² Béatrice Bonhomme, *Le roman au XX^e siècle : à travers dix auteurs de Proust au Nouveau Roman*, Paris, Ellipses, 1996, p.160-161.

¹³ *Ibid.*, p. 160-161.

¹⁴ Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1963, p. 26.

¹⁵ Béatrice Bonhomme, *op. cit.*, p. 164.

rassurants d'organisation mais plutôt ceux de dissolution et de trouble aux yeux du lecteur. La structuration du roman se fait par des procédés s'opposant à une chronologie plate des événements et au parcours linéaire à travers une oeuvre romanesque (l'*incipit* rassurant, le dénouement clair, logique et obligatoire ne le sont plus dans la structuration du roman). Il est important de noter qu'il y a une impossibilité de représenter au lecteur le réel dans son ensemble chronologique, dans sa simultanéité sans qu'il y ait "un assentiment, conscient ou non, du lecteur"¹⁶. Cela permettrait et rendrait possible (comme chez Balzac ou d'autres constructions romanesques traditionnelles) d'accepter dans sa lecture des voyages de plusieurs dizaines d'années sur l'axe temporel ou bien des déplacements aussi démesurés et trop implausibles à l'intérieur de l'espace d'un roman.

Tout cela est un problème inhérent au langage (qui est justement la grande préoccupation des auteurs du Nouveau roman), et rend difficile une traduction du réel. Il est plutôt question d'une création dans le langage et dans ses limites expressives qui restent toujours à rechercher.

Il est évident qu'on ne peut tout dire (...) Le roman traditionnel pratique, allègrement le saut dans le temps (...) ou dans l'espace (...) Il peut écraser la durée d'une façon parfois vertigineuse : "L'été passa, puis l'automne; l'hiver vint (V.Hugo, les Misérables, III, 10). (...) On s'interroge alors, devant la docilité du lecteur traditionnel à suivre les conventions romanesques (...)."¹⁷

En respectant de telles conventions, la lecture devient passive, sans interrogation, renonçant à son rôle de déchiffrer. En revanche, le Nouveau roman n'accepte pas de tels lecteurs. Le temps et l'espace d'un roman sont tout simplement ceux de l'écriture et de la lecture. Il n'y a rien avant ni rien après le roman, identique à un film au cinéma. Comme en dit R. Pinget : "le texte qu'a donc sous les yeux le lecteur est celui d'une aventure en train de s'accomplir, de se tenter, et non déjà vécue puis retranscrite."¹⁸

Quant aux objets et aux phénomènes découverts au fur et à mesure de lecture, souvent accusé d'avoir une posture trop objective, le Nouveau roman et les descriptions dans le Nouveau roman ne sont jamais allusives. A travers le regard du narrateur, les objets sont là, sans profondeur. La description choisit plutôt la surface que la profondeur.

¹⁶ Annie Arnaudès, *Le Nouveau Roman : 2 les formes*, Paris, Hatier, 1974, p. 6.

¹⁷ *Ibid.*, p. 8-9.

¹⁸ *Ibid.*, p. 12.

Leur description dit tout sans privilégier certains éléments affectifs ou préalablement mis en valeur, ne laissant suggérer des associations possibles ou voulues chez les objets décrits. La matière n'a plus la fonction du cœur humain mais on essaie de la saisir à l'aide des moyens humains et langagiers non-motivés. L'homme est là dans une expérience vécue et incertaine et non dans un schéma rassurant et d'un ordre conventionnel. L'objet est tout ce qui affecte les sens.¹⁹

La précision, l'accumulation, la grossissement de détails à première vue insignifiants, tels sont les procédés utilisés. Ils ont pour l'effet d'augmenter la durée, la difficulté de la perception et de faire appel à l'activité du lecteur. La banalité dans le choix de l'objet, la précision dans l'observation, l'agrandissement du détail, ces traits peuvent légitimer une comparaison de ces descriptions que nous donne la photographie.²⁰

Dans les procédés narratifs d'une oeuvre romanesque ("donnée à voir"), il est possible d'apercevoir plutôt des cellules narratives répétitives qu'une grande ligne narrative. Ces cellules sont présentes afin de donner lieu à une prolifération de récits possibles autrement dit la reprise d'une série de composantes semblables à des formes musicales, celles de répétition et de variation.

L'un des piliers à l'origine de ce type de considérations et de tendances sont les essais critiques et théorique de Nathalie Sarraute et notamment *l'Ere du soupçon* (1950) - que nous prendrons par la suite en considération dans ce mémoire - résume les préoccupations de ces nouvelles tendances romanesques. Cette oeuvre est une importante manifestation théorique du Nouveau roman regroupant des articles et des études (4 essais entre 1947 et 1956), sous forme de polémique. Nathalie Sarraute exprime la volonté d'opposer une nouvelle manière d'écrire et de lire à un modèle d'écriture romanesque classique fondé sur le héros et l'intrigue et de définir le roman moderne en se débarrassant des critères anciens. Ces critères prônent l'invention des personnages vraisemblables et d'une existence autonome et fixe.

¹⁹ Alain Robbe-Grillet, *op. cit.*, p. 117.

²⁰ Béatrice Bonhomme, *op. cit.*, p. 168.

A ces critères, Sarraute oppose l'écriture à la première personne (évolution déjà visible chez Proust), "la renonciation à la représentation du réel et la dissolution du héros"²¹(conceptions qu'elle développe dans ses essais).

Le soupçon que mentionne Nathalie Sarraute est celui du lecteur mais également celui de l'auteur. L'auteur se met à l'écart à propos de ses personnages, ne les approprie plus de façon autoritative, ne les place plus sous son patronnage et le lecteur se méfie davantage de ce qui lui est présenté comme personnage en tant qu'un ensemble. A travers ce soupçon, le personnage est désintégré. Nathalie Sarraute considère le personnage comme une instance romanesque périmée. La conception du personnage se révèle dans les relations qu'entretiennent l'auteur, le personnage et le lecteur. Ce dernier est intelligent mais également assez paresseux. Il est paresseux dans le sens où de son côté, il évite des efforts et va vers une stéréotypisation de personnages²² alors qu'il est bien conscient de devoir utiliser ses propres expériences pour pouvoir comprendre le texte.

Tous les deux, le lecteur et l'auteur éprouvent le même type de sensations. Ils se méfient du personnage et de l'intrigue. Il y a un échange dans lequel l'auteur se donne à travers le personnage puis le lecteur se retrouve lui-même. Le personnage est mené à un statut d'anti-héros puisqu'il est réduit, avec son caractère et sa description, à une étiquette simple. En aucun cas, il n'est possible de saisir toutes les réalités psychologiques du personnage moderne. En parlant de cette déconstitution de l'instance du personnage, Nathalie Sarraute dit que le personnage, lui, reste peu à peu dépourvu de tout:

Il a, peu à peu, tout perdu: ces ancêtres, sa maison soigneusement bâtie, bourrée de la cave au grenier d'objets de toute espèce, jusqu'aux plus menus colifichets, ses propriétés et ses titres de rente, ses vêtements, son corps, son visage, et, surtout, ce bien précieux entre tous, son caractère qui n'appartenait qu'à lui, et souvent jusqu'à son nom.²³

De même, l'intrigue n'est plus dans les tentatives classiques de l'imitation de la réalité. Cette imitation du réel doit être remplacée par une autre croyance.

Il a vu le temps cesser d'être ce courant rapide qui poussait en avant l'intrigue pour devenir une eau dormante au fond de laquelle s'élaborent de lentes et subtiles décompositions; il a vu nos actes

²¹ Galia Yanoshevsky, *Les discours du nouveau roman : essais, entretiens, débats*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2006, p. 55.

²² *Ibid.*, p.56.

²³ Nathalie Sarraute, *L'ère du soupçon : essais sur le roman*, Gallimard, 1956, p. 61.

perdre leurs mobiles courants et leurs significations admises, des sentiments inconnus apparaître et les mieux changer d'aspect et de nom.²⁴

A propos de cette remise en question du roman, à propos justement de la situation nouvelle dans laquelle se trouvent l'auteur et le lecteur du roman, nous tenons à citer Maurice Blanchot, qui parle de la mauvaise foi :

Le roman est une oeuvre de mauvaise foi, mauvaise foi de la part du romancier qui croît en ses personnages mais cependant se voit derrière eux, qui les ignore, les réalise comme des inconnus et trouve dans les mots dont il est le maître, le moyen de disposer d'eux sans cesser de croire qu'ils lui échappent. Mauvaise foi du lecteur qui joue avec l'imaginaire, qui joue à être ce héros qu'il n'est pas, qui joue à prendre pour réel ce qui est fiction, et finalement s'y laisse prendre et dans cet enchantement qui tient l'existence écartée, retrouve une possibilité de vivre le sens de cette existence.²⁵

Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman* (1963)

Les bases théoriques et critiques du phénomène de Nouveau roman qui figurent dans l'ouvrage *Pour un nouveau roman* (1963) d'Alain Robbe-Grillet seront exposées dans les lignes qui suivent. Le titre lui-même de cet ouvrage est assez emblématique, il montre l'apport théorique de ces nouvelles tendances des années 50 dans le roman. Il y a un certain nombre de thèmes importants à traiter et à considérer. Il est publié après une série d'échanges abondants et comme résultat d'un dialogue critique et à l'instar du discours de Nathalie Sarraute. Cet ouvrage traite les conventions romanesques remises en cause : le personnage, l'intrigue et la mimésis mais aussi l'opposition entre le roman dit traditionnel, celui réaliste du XIXe siècle et les nouvelles tendances.

D'une position qui n'est pas celle d'un théoricien de la littérature, Alain Robbe-Grillet souligne que les auteurs qui sont soumis à cette appellation commune de Nouveau roman ne forment aucune école ni aucun groupe défini. La critique traditionnelle a souvent considéré ce qui est nouveau et avant-gardiste comme trop hardi. Alain Robbe-Grillet avance des réflexions critiques au sujet de pratiques romanesques tenant compte d'une

²⁴ Nathalie Sarraute, *op.cit.*, p. 68.

²⁵ Voir Béatrice Bonhomme, *op.cit.*, p. 158.

ligne évolutive du roman déjà et toujours présente. A propos d'adjectif nouveau et avant-gardiste mal pris, il faut rappeler que le roman de Flaubert est nouveau dans les années 1860, celui de Proust est aussi bien nouveau mais dans les années 1910. Aucune solution prédéfinie ne devrait pas remplacer une réflexion continue sur le roman et tout auteur devrait avoir la conscience de sa propre recherche.

Le mythe et la conception traditionnelle du génie inconscient et inspiré cède sa place à celle d'une réflexion constante de l'écrivain sur son propre travail de l'écriture. L'écrivain reste inférieur à sa pratique romanesque. Comme dit Jean Ricardou en 1963 : le roman n'est plus l'écriture d'une aventure mais l'aventure d'une écriture.

Personnage

Parmi plusieurs notions obsolètes du roman dont Alain Robbe-Grillet parle, celle de personnage tient une grande place. Le personnage, déjà malade, n'est qu'un ensemble d'informations : nom, prénom, hérédité, profession, biens, caractère. Cette dernière dicte ses réactions. Le lecteur peut alors l'aimer ou le détester. La critique traditionnelle affirme qu'un vrai romancier crée des personnages et que dans cette capacité que réside sa valeur. Le fait que dans le Nouveau roman la notion du personnage n'ait pas les mêmes jalons qui le définissent ne veut pas dire que l'homme y est absent. Suite aux évolutions de la société moderne, ce personnage ne peut plus être le même: nous pourrions dire que sa consistance et sa puissance ne sont plus tellement marquantes et que ce personnage est moins sûr de lui-même.

Récit d'une histoire comme base d'un roman

Dans la perception du roman traditionnel il faut que le roman soit une distraction, que le récit avance, qu'il soit rassurant, persuasif.

Le roman est pour la plupart une histoire. Un vrai romancier est celui qui sait raconter une histoire. (...) Critiquer, c'est faire attention au flux, noeuds et dénouements de l'intrigue. ²⁶

²⁶ Alain Robbe-Grillet, *op. cit.*, p. 29.

Par contre, au lieu d'isoler un récit brodé de toutes les anecdotes nouées et contradictoires, il est nécessaire, dans le Nouveau roman, de se rendre compte du mouvement et la manière dont ce mouvement de l'écriture est présenté.

Ce mouvement est toujours à refaire et à retrouver. Faisant référence à l'histoire du roman, Robbe-Grillet donne l'exemple de Proust, de Faulkner et de Beckett.

Les livres de Proust et de Faulkner sont en fait bourrés d'histoires; mais, chez le premier, elles se dissolvent pour se recomposer au profit d'une architecture mentale du temps; tandis que, chez le second, le développement des thèmes et leurs associations multiples bouleversent toute chronologie (...) Chez Beckett lui-même, il ne manque pas événements, mais qui sont sans cesse en train de se contester, de se mettre en doute, de se détruire (...) En somme, ce n'est pas l'anecdote qui fait défaut, c'est seulement son caractère de certitude, sa tranquillité, son innocence.²⁷

Temps et espace du roman

Dans les constructions modernes, dans le film et la littérature, il s'agit de constructions d'instant, d'intervalles et de successions "qui n'ont plus rien à voir avec ceux des horloges ou du calendrier."²⁸ L'oeuvre est imaginée et sa progression est captée par le lecteur lorsqu'il la lit. La seule réalité est celle de la lecture. Le temps ne coule plus.

Ici l'espace détruit le temps, et le temps sabote l'espace. La description piétine, se contredit, tourne en rond. L'instant nie la continuité.²⁹

Engagement de l'écriture

Le Nouveau roman est une tendance à la renouation et à l'invention dans le roman. La recherche artistique dans l'écriture elle-même, l'art en général et le roman en particulier ne peuvent pas être réduits à l'état du moyen au service d'une cause.

L'unique engagement possible dans le roman et dans l'écriture d'une oeuvre romanesque est celui tourné vers son intérieur, vers le langage de sa propre création.

La condition principale de l'existence de l'art est sa liberté et en aucun cas il ne s'agit pas de

réduire le roman à une signification qui lui est extérieure (...) quelque valeur d'au-delà, spirituel ou terrestre³⁰

²⁷ Alain Robbe-Grillet, *op. cit.* p. 32.

²⁸ *Ibid.*, p. 130.

²⁹ *Ibid.*, p.133.

³⁰ *Ibid.*, p. 40.

L'art n'a pas de fonction prédéfinie. Il n'est pas une enveloppe du message à transférer mais chaque oeuvre d'art

comme le monde, **est** une forme vivante, elle **est** et n'a pas besoin de justification.³¹

Outre ce besoin pesant et imposé de se justifier, il y a également celui de signifier:

Dès qu'apparaît le souci de signifier quelque chose (quelque chose d'extérieur à l'art) la littérature commence à reculer, à disparaître.³²

Forme, contenu

La critique réaliste traditionnelle tâche de séparer et bien distinguer la forme d'un roman de son contenu, c-à-d. opposer l'écriture (choix de mots, leur organisation, choix des temps grammaticaux, structure de récit) à l'anecdote qui sert à rapporter des événements, des actions des personnages, des motivations de ces actions etc. L'histoire qu'on raconte reste en tout cas la chose la plus importante.

Le bon romancier est celui qui invente de belles histoires et raconte au mieux. Le plus grand roman est celui dont la signification dépasse l'anecdote et qui va vers des vérités profondes, morales ou métaphysiques. L'accusation la plus avancée va vers la mise en question du "formalisme", à savoir le souci trop marqué de la forme aux dépens de l'histoire et de sa signification.

Travail de l'écriture comme aventure et réflexion perpétuelle

Pour un écrivain, l'élément le plus important est son écriture : ses mouvements, ses phrases, ses architectures, son vocabulaire ou encore ses constructions grammaticales, tel un peintre qui pense aux couleurs et aux lignes. Dans la critique traditionnelle, il n'est jamais question d'observer l'écriture comme une chose importante mais plutôt comme un simple moyen. Le Nouveau roman n'est pas une théorie mais une recherche. Il n'en est pas moins que le lecteur reste surpris par une forme dont la signification n'est pas facile à définir avec précision.

³¹ Alain Robbe-Grillet, *op. cit.* p. 41.

³² *Ibid.*, p.39.

Ce sont le langage et les soucis qui constituent le monde de l'écrivain (toute cette recherche à faire dans le langage à partir duquel une oeuvre est construite). Alain Robbe-Grillet dit que la critique traditionnelle accuse le formalisme mais qu'elle est en fait formaliste car elle utilise la même forme toute faite, comme une "carcasse sans chair."³³

Descriptions

La description est souvent réduite, dans le roman traditionnel, à un simple décor qui sert à encadrer l'action. Les auteurs du Nouveau roman cherchent plutôt à souligner la force et la fonction créatrice de la description. Ces procédés se réalisent à travers des images données à voir au fil de leurs constructions. Elles sont mises dans une sorte de doute et menées avec précision. Ces soucis créatifs se résolvent par des tendances, des représentations comme dans l'art photographique ou le cinéma. L'auteur ne voit plus (ce n'est plus sa motivation) devant lui un monde tout achevé. Il participe (en invitant le lecteur à y participer de son côté) dans la création et l'invention de l'oeuvre et du monde. La réalité n'est pas déjà construite ou constituée.

L'art est vie. Rien n'y est jamais gagné de façon définitive. Il ne peut exister sans cette remise en question permanente. (...) Et puis, le monde change, lui aussi.³⁴

La seule signification qui puisse être est celle immédiate des choses, descriptive, partielle et toujours contestée. Cette contestation est proposée au lecteur dans les représentations du monde présent.

Le vrai, le faux et le faire croire sont devenus plus ou moins le sujet de toute oeuvre moderne; celle-ci, au lieu d'être un prétendu morceau de réalité, se développe en tant que réflexion sur la réalité (ou sur le peu de réalité, comme on voudra). Elle ne cherche plus à cacher son caractère nécessairement mensonger, en se présentant comme une "histoire vécue".³⁵

Donc, la littérature et l'écriture ne sont plus la retranscription d'une réalité prédéfinie mais la propre expérience d'écriture d'un auteur qui invite et propose au lecteur une découverte constante. Les phénomènes présents et traités dans les oeuvres romanesques ne sont plus

³³ Alain Robbe-Grillet, *op. cit.*, p. 43.

³⁴ *Ibid.*, p.136.

³⁵ *Ibid.*, p. 129.

les mêmes. Ils sont en mouvement constant, lui-même rendant possible la renaissance d'un art qui ne cherche plus sa justification ailleurs mais à l'intérieur de lui-même.

Représentation du monde

Ce qui est étonnant tout chez les auteurs modernes (et instruit par la critique littéraire) est la présence du regard toujours porté vers les grandes oeuvres du passé dont les tendances sont d'une autre époque. Pour écrire comme Stendhal, il faudrait écrire en 1830. Le romancier ne cherche plus à imiter les grands chefs-d'oeuvre du passé. La réalité d'une époque n'est pas celle d'une autre. Le monde est démuné de ses significations psychologiques et sociales.

Que ce soit d'abord par leur **présence** que les objets et les gestes s'imposent, et que cette , présence continue ensuite à dominer, par-dessus toute théorie explicative qui tenterait de les enfermer dans un quelconque système de référence, sentimental, sociologique, freudien, métaphysique, ou autre.³⁶

Toute signification donnée à l'avance à un texte, crée une sorte de "tyrannie de significations"³⁷ qui empêche d'observer la réalité dans sa présence, délibérée de tout mythe de profondeur métaphysique ou d'un autre ordre. La critique s'est acharnée sur le Nouveau roman en lui adressant des reproches tels que celui de faire table rase du passé, d'être difficilement lisible et compréhensible à d'autres lecteurs que des spécialistes, de vouloir chasser l'homme du monde et d'être trop objectif et objectal. Cependant, un regard humain où le sens serait donné à l'avance est dangereux.

Le regard de l'homme sur les choses les laisse à leur place.

Sinon, noyé dans la profondeur des choses, l'homme finit par ne même plus les apercevoir.³⁸

L'homme regarde le monde et le monde ne lui rend pas son regard. Chacune de ces descriptions, associées au regard, à la passion, à la pensée et aux moyens à la disposition de l'homme, est minutieuse. Ce monde peut se perdre dans la multiplication des

³⁶ Alain Robbe-Grillet, *op. cit.* , p. 20.

³⁷ *Ibid.* , p.20.

³⁸ *Ibid.*, p. 61.

métaphores qui risquent de nous passer de présence. Comme en dit Heidegger, la condition de l'homme est d'être là. Cette présence, elle est donnée autrement. Au lieu des mots

à caractère viscéral, analogique ou incantatoire³⁹

il y a plutôt

l'adjectif optique, descriptif, celui qui se contente de mesurer, de situer, de limiter, de définir, montre probablement le chemin difficile d'un nouvel art romanesque.⁴⁰

Réalisme et réalité

"Tout écrivain parle du monde tel qu'il le voit, mais personne ne le voit de la même façon."⁴¹ Les découvertes humaines sont toujours en exploration et dans cette réalité existent des modifications et des transformations. Avec toutes ces modifications sur le plan des conceptions et connaissances physiques, métaphysiques ou morales, le réalisme du roman se modifie afin de reproduire ou présenter la réalité actuelle. Le roman traditionnel du XIX^e siècle ne pourrait répondre à ce besoin.

La critique traditionnelle prétend que toute la réalité est déjà constituée et que l'auteur du roman ne devrait que respecter cette réalité figée.

En revanche, dans les tendances des nouveaux romanciers, ce monde, ce réel est à créer. Le roman qui constitue la réalité. L'écriture romanesque,

(...) elle est invention, invention du monde et de l'homme, invention constante et perpétuelle remise en question.⁴²

Cette écriture s'efforce alors de constituer des significations immédiates, les réalités qu'elle trouve ne pas être éternelles mais toujours en construction.

³⁹ Alain Robbe-Grillet, *op. cit.*, p. 23.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 23.

⁴¹ *Ibid.*, p. 136.

⁴² *Ibid.*, p. 138.

CHAPITRE 3

Analyse des procédés romanesques dans *La Modification* et *La Jalousie*

Suite aux observations théoriques et critiques du Nouveau roman, nous allons étudier comment s'effectuent ces procédés romanesques chez Michel Butor et Alain Robbe-Grillet dans leurs deux ouvrages, respectivement *La Modification* et *La Jalousie*. Comment s'organisent ces différences de conception du roman traditionnel à l'égard du personnage, de l'action romanesque et des repères spatio-temporels dans la narration. Quel intérêt représente l'écart du Nouveau avec les procédés traditionnellement attendus dans une oeuvre romanesque.

Michel Butor, *La Modification* (Éditions de Minuit, 1957)

L'incontournable et l'indispensable à l'identification de phénomènes romanesques nouveaux est sans aucun doute l'incipit du roman *La Modification*. L'incipit de *La Modification* est d'emblée un texte qui a peu de commun avec un roman traditionnel : pas de décor, ni de description mais directement l'implication du lecteur par un "Vous....". Cela déstabilise le lecteur dès les premières lignes du roman. On l'appelle à s'investir dans une lecture créative. Dans ce type d'implication, ce "vous" peut être considéré comme un examen de conscience du lecteur. Tout lecteur se trouve troublé et dépaycé dès l'introduction. Puis le placement du décor où apparaîtrait à son tour dans le cadre romanesque traditionnel. Un des personnages du roman s'implique dans une des actions qui forment au fur et à mesure une intrigue basée sur les relations causales entre les événements qui suivent..

Il est intéressant de remarquer, lors de la lecture de *La Modification*, que ce 'vous' présent tout au long du roman change à un moment donné en 'vous' qui s'adresse au jeune couple faisant le trajet dans le compartiment. Cette incision, elle produit un effet encore plus troublant au lecteur.

Autre que ce "vous" initial, déstabilisant et impliquant le lecteur, d'autres éléments dans *La Modification* sont identifiables comme surprenants et invitant le lecteur à avoir une nouvelle communication avec l'ouvrage.

Cet appel au lecteur moderne, critiqué par les auteurs du Nouveau roman est illustré par les citations ci-dessous. Cette critique souligne sa paralysie et sa passivité, son manque de liberté dans la manière de percevoir le monde qui l'entoure.

Quelle est cette lassitude qui vous tient, vous diriez presque ce malaise? (...) Est-ce la fatigue accumulée depuis des mois et des années, contenue par une tension qui ne se relâchait point, qui maintenant se venge, vous envahit, profitant de cette vacance que vous vous êtes accordée, comme profite la grande marée de la moindre fissure dans la digue pour submerger de son amertume stérilisante les terres que jusqu'alors ce rempart avait protégées. (...) Pourquoi n'êtes-vous pas déjà mieux délassé? Est-ce vraiment le simple changement de l'horaire qui provoque en vous ce bouleversement, ce depaysement, cette appréhension(...) Seriez-vous déjà si routinier, si esclave? (p. 26-27)⁴³

Ainsi que :

le gage de cette décision enfin prise de rompre, de vous libérer de tout ce harnais de vains scrupules, de toute cette lâcheté paralysante, d'enseigner à vos enfants aussi cette liberté, cette audace, de cette décision qui a illuminé de son reflet (p. 42)

Quant au rythme imposé au lecteur et qui fait avancer l'ouvrage, il se présente et s'identifie non pas à travers une suite d'évènements mais à travers la description des paysages fugitifs, réapparaissant tout au long du voyage parcouru. Ce voyage est structuré par des changements sans avertissement particulier au lecteur (cf. dans *La Jalousie* il est question des immobilités de deux personnes et des changements de la lumière projetée en constante présence).

Le lecteur est troublé par l'organisation sérielle du texte (que nous avons comparée à celle des ouvrages musicaux dans lesquels il s'agit de séries de passages plus ou moins courts, thématiquement coupant un 'fil' narratif instablement présent). Toutefois, le lecteur est attiré par les retours réguliers de ces particules narratives. Pris sous réserve, ses retours jouent le rôle d'une structuration de l'oeuvre. Ces retours changent le plan (du plan des réflexions du voyageur au plan concret et physique de la description) par des constructions

⁴³ Toutes les citations sont tirées de cette édition de *La Modification* : Michel Butor, *La Modification*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1957.

bouleversant la lecture comme "De l'autre côté du corridor, ... " ou bien "Sur le tapis de fer chauffant, ... ". La suite des descriptions interposées au long du trajet que parcourt le lecteur se fait davantage intermittente, détruisant ainsi un minimum d'intrigue chronologique et causale. Ainsi, les considérations du voyageur sont interrompu par un passage comme :

De l'autre côté du corridor, les nuages n'ont pas l'air de vouloir se lever. L'Anglais croise un genou sur l'autre. Au-delà de la fenêtre vibre une lente houle de coteaux couverts de vigne sans feuilles. (p. 62-63)

Ainsi que par d'autres répétitions :

Sur le tapis de fer chauffant, vos deux pieds raclent. Au-delà de la fenêtre cette pluie dont la venue n'était que trop certaine depuis le départ, la voici qui commence tout doucement, en très fines gouttes qui tracent de petites lignes sur la vitre, semblables à des centaines de cils. (p. 71)

En gardant le même élément introductif :

Sur le tapis de fer chauffant, vous voyez un pépin de pomme sauter d'un losange à l'autre. Dans le corridor le garçon du wagon-restaurant fait tinter de nouveau sa clochette. Passe la gare de Polliat. (p. 124)

En parcourant de différentes parties du compartiment, toujours dans la perspective de cette description obsédante :

Sur le tapis de fer chauffant, la chaussure du militaire écrase la miette du biscuit. L'ecclésiastique tire son porte-monnaie de sa poche et compte sa fortune. Au-delà de la fenêtre sur laquelle les gouttes de pluie maintenant s'espacent, cette église et ce village qui s'approchent, vous savez bien que c'est Tournus. (p. 114)

Après de tels passages et par l'utilisation de telles parcelles narratives de la part de l'auteur, le lecteur est dans une situation énigmatique car il se demande où le roman va continuer et sur quel élément présent se focalise la description. Il est certainement plus attentif à la suite du roman.

A propos des descriptions, les constructions syntaxiques utilisées sont assez longues, parfois répétitives mais toujours évitant de se rendre prévisibles. De la sorte, une certaine soif de faire voir et d'observer reste régulièrement alimentée et à satisfaire. L'auteur est en constante nécessité de donner à voir.

Les auteurs du Nouveau roman cherchent dans le langage la manière de rappeler les vérités possibles. Il ne s'agit pas de créer un ordre de choses qui n'est pas celui du monde humain : absurde, coupé, inachevé. Il n'est nul besoin d'écrire des volées descriptives exagérées et naïves de romantiques ou encore des trop sèches comme le font les réalistes traditionnels ou les naturalistes.

En ce qui concerne la description, il s'agit d'un inventaire d'éléments possibles des objets donnés à voir où aucune suggestion, aucune préférence ni valeur persuasive n'est pas ajoutée. Par exemple, dans *La Modification* :

et vous cherchez à l'intérieur de votre veston votre portefeuille, non point le noir que les enfants vous ont donné mercredi pour votre anniversaire mais le vieux rouge avec votre passeport qui sera périmé dans un mois (...) cinq billets de mille francs pliés en deux et dans une des poches deux de dix mille (...) votre carte d'identité assez sale, avec cette vieille photographie où vous êtes méconnaissables, quelques milliers de lires, trois tickets de métro parisien, un carnet d'autobus entamé (c'est l'ecclésiastique maintenant qui tend le petit rectangle de carton et qui le remet entre la page de garde et la couverture de son bréviaire une fois la vérification effectuée), trois timbres italiens, votre carte de famille nombreuse, un instantané de Cécile et de vous pris sur le Corso, votre carte de société des Amis du Louvre que vous avez oublié de renouveler, celle de la société Dante Alighieri, votre billet enfin que vous tendez, qui est percé, que vous rangez. (p. 55-56)

Bien évidemment, cette aventure désengagée d'une écriture qui se fait par la langue ou qui n'est engagée que dans la langue et à ses propres fins, ne réduit pas la puissance poétique de cette écriture appelée à tort trop objectale et froide. Les éléments décrits que l'auteur nous donne à voir tout simplement à travers sa surface portent en eux une forte valeur poétique:

Alors l'agitation sur ses traits sera comme le vent bouleversant une touffe de glaïeuls. (p. 60)

A part son langage qui est à la limite de ses moyens descriptifs et épuisés dans une recherche des fins créatives, l'auteur garde ses précautions quant à la manière et à la profondeur de perception du monde.

Celui que vous appelez Pierre, et dont vous n'avez pas eu le temps tout à l'heure de voir le véritable nom sur son passeport, ne regarde plus à travers la vitre, car on entre dans un tunnel et le bruit de la longue machine qui vous emporte redevient sourd comme s'il se formait dans votre propre corps; au-delà de la fenêtre on ne voit plus que le reflet brouillé de ces objets et ces visages. (p. 163)

Dans *La Modification*, à plusieurs reprises, l'auteur est à l'écart de l'observation en se méfiant de l'omniscience dans la description. En donnant des informations sur une des personnes dans le compartiment du train, l'auteur nous propose :

Mais il doit y avoir exactement la même réglementation dans son pays, en Angleterre, et d'où avez-vous pris qu'il ne sait lire ni le français ni l'italien, qu'il n'est pas comme vous un habitué de cette ligne, et même, mieux que vous, un habitué de ce train-ci, bien plus... d'où savez-vous qu'il est anglais, cet homme dont tout ce que vous avez le droit de dire pour l'instant c'est qu'il a l'apparence d'un Anglais, qu'il a le teint, les vêtements et le bagage d'un Anglais, qui n'a pas prononcé un seul mot qui tente en vain de refermer la porte derrière lui? (p. 48)

où à l'exemple d'ecclésiastique dont on fait le portrait de manière suivante:

L'ecclésiastique à votre gauche se lève, referme son bréviaire, le range dans son étui noir (...) Il est onze heures : le train doit s'arrêter à Dijon dans onze minutes, est-ce là qu'il va? (...) A-t-il fini de lire son office, ou bien en a-t-il simplement assez? Quel déguisement qu'une soutane! Certes, cela affiche un certain nombre de choses, mais, derrière cette déclaration, que de camouflages possibles! Comment savoir si c'est un père jésuite par exemple, un professeur dans un collège, un curé de campagne, un vicaire de paroisse urbaine? Sur ces plis noirs qui le revêtent t qui indiquent son appartenance une église, qui vous assurent à peu près qu'il récite un certain nombre de prières par jour, qu'il dit sa messe, il n'y a pas le moindre indice vous révélant son genre de vie, les occupations auxquelles il passe la plus grande part de ses heures, le milieu avec lequel il est en contact. (p. 88)

Ou en parlant d'un homme savant:

Il porte une alliance à son doigt effilé et agité : il doit venir faire ses cours deux ou trois fois par semaine (...) parce qu'il ne doit pas être royalement payé (...) s'il a des enfants(...) car, s'il est certainement plus jeune que vous de quelques années, il s'est peut-être marié plus tôt (p. 52-53)

Les passagers partageant le compartiment avec vous n'ont pas de caractère précis, c'est à dire que leur caractère n'est pas d'ordre prédéfini. Leur destin, leur passé ou bien leur manière d'agir n'est point dévoilé à la manière du roman traditionnel, prévisible et facilement imaginable. Il est plutôt de façon à les tenir en observation constante de son caractère précaire. Cela leur donne une impression d'unité, d'observation en leur présence. Une forte imprévisibilité fait face au lecteur vers la fin du roman où la décision initiale (qui avait été prise et devait mener vers un dénouement probable et plutôt prévisible selon les intentions du personnage) change en occurrence et pendant ce voyage en train.

Alors terrorisée s'élève en vous votre propre voix qui se plaint : ah, non, cette décision que j'avais eu tant de mal à prendre, il ne faut pas la laisser se défaire ainsi; ne suis-je donc pas dans ce train, en route vers Cécile merveilleuse? ma volonté et mon désir étaient si forts...

Il faut arrêter mes pensées pour me ressaisir et me reprendre, rejetant toutes ces images qui montent à l'assaut de moi-même. (p. 163)

Cette modification est présente à plusieurs niveaux lors du voyage à l'intérieur de ce compartiment du train qui est "un dispositif scénique qui reste fixe à travers la succession des toiles de fond et des portants."⁴⁴ Ces toiles sont le mouvement des méditations du voyageur, de ses rêveries, de ses réflexions ou de ses constructions imaginaires. Tout le mouvement se fait par fragments, sans respecter l'ordre chronologique des réflexions, rêveries et constructions, dans un "entrelacement des temps et des lieux"⁴⁵ Les événements interposés au plan narratif (sous réserve d'employer ici une telle notion) alternent entre ceux à Paris et ceux à Rome.

En ce qui concerne l'interposition de plans différents le lecteur est amené presque à son insu, à des repères spatiales et temporels. Par exemple le temps passé avec Cécile et la visite du musée à Rome restent au passé mais se font suivre incessamment par des passages et des descriptions actuels au présent dans le compartiment du train. Le trajet Paris – Rome en train est en fait composé d'une dizaine de ces trajets rappelés à la mémoire durant le voyage, avec Cécile ou avec Henriette.

Dans *La Modification*, l'espace-temps est promené et il est exposé au rythme saccadé et interrompu du voyage et du changement des personnages faisant leurs entrées et leurs sorties du compartiment. Tantôt vous parcourez dans vos souvenirs les rues de Rome, tantôt vous voyez devant vous passer les silhouettes énigmes de personnes vous rejoignant dans le compartiment, tantôt vous observez le rythme d'un ménage parisien qui est le vôtre. Le plan se déplace parfois même sur un autre thème telle que la critique de la médiocrité dans l'art et du pourrissement sclérosé par habitude:

Vous traverserez rapidement ces interminables corridors où sont alignées si stupidement des statues antiques raziées un peu partout, sans la moindre considération de qualité ou d'époque, cet entassement de médiocrités où brille parfois un chef-d'oeuvre auquel on a rajouté une tête parfaitement sotte, un bras, des pieds imbéciles qui lui enlèvent toute dignité (ne se trouvera-t-il donc pas à l'intérieur de cette cité depuis si longtemps pourrissante quelqu'un pour protester contre le scandale de ce désordre et de ce mensonge?) (p. 61)

⁴⁴ Michel Leiris, "Le réalisme mythologique de Michel Butor", postface à l'édition de *La Modification* : Michel Butor, *La Modification*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1957, p. 292.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 291.

Le roman se referme sur lui-même. Le texte de *La Modification* lui-même représente le récit de sa propre genèse. La genèse de l'idée d'une nouvelle recherche à faire, qui est justement l'idée d'abandon d'une idée puis celle d'entamer une aventure d'écriture, d'écrire un roman sur ce même abandon.

Le mieux, sans doute, serait de conserver à ces deux villes leurs relations géographiques réelles,
et de tenter de faire revivre sur le mode de la lecture cet épisode crucial de votre aventure, le mouvement qui s'est produit dans votre esprit accompagnant le déplacement de votre corps d'une gare à l'autre à travers tous les paysages intermédiaires,
vers ce livre futur et nécessaire dont vous tenez la forme dans votre main. (p. 283)

Donc, la plus grande modification est celle de l'abandon du projet de changement dans la vie sentimentale (ce projet de faire installer Cécile à Paris, de lui trouver un poste et de quitter la vie familiale avec Henriette) d'où le titre du roman. Pour le lecteur, le minimum de situation prévue ne reste pas attendue.

Sauf celle concernant sa propre existence, à l'échelle plus précise, les modifications sont faites également au niveau du changement de l'horaire, de la ligne, de la classe du compartiment du train. Toutes ces petites modifications mènent vers cette modification dans l'état d'esprit du voyageur. Le roman de Michel Butor "où est décrit minutieusement un itinéraire matériel doublé d'un itinéraire spirituel, revêt l'allure d'un récit de pèlerinage initiatique."⁴⁶ Dans sa considération, Michel Leiris dit que l'un des grands principes organisateurs de ce voyage est "une chasse spirituelle"⁴⁷. Au plan psychologique, ce voyage est suivi tout au long du trajet de l'écho des interrogations et de mises en cause.

A travers tout le trajet passe le thème de la lecture, du livre que le voyageur tient dans ses mains mais n'en connaît pas le titre. Presque tous les covoyageurs dans le compartiment, de différents profils, ils lisent. Comme la lecture elle-même représente une recherche, cette recherche est mise alors au niveau du mythe.

Dans le compartiment, le mythe de recherche est partagé entre toutes ces personnes, même "vous" comme lecteur. Le lecteur dont l'existence pourrait également être menée à la

⁴⁶ Michel Leiris, *art. cit.*, p. 298.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 301.

recherche d'un abandon ou de l'écriture d'un de vos propres livres sur l'une de vos décisions à faire (entre deux villes, deux existences ou autre chose).

Alain Robbe-Grillet, *La Jalousie*, (Éditions de Minuit, 1957)

L'élément qui attire l'attention du lecteur est sans aucun doute le titre de ce roman, *La Jalousie*, et sa double signification. D'un côté, il s'agit de la lumière qui passe à travers les jalousies des fenêtres et qui éclaire incessamment et de manière dynamique l'intérieur de la maison, les gestes des personnes dedans et les paysages autour. De l'autre côté, il est question également du regard d'une personne jalouse (mari de A... ou l'épouse de Franck) porté à ce temps passé ensemble entre Franck et A... , de cette présence cachée mais toujours là (il y a toujours une chaise ou un couvert de plus pour une personne absente).

Aux dépens de ces deux personnages (dans le sens traditionnel du terme où le personnage est une instance active du récit), c'est la lumière et le paysage sous une lumière diversifiée, ainsi que leur description en mouvement qui prend le dessus sur l'immobilité de ces deux "personnages". En fait, la description minutieuse pose son regard incessant sur les objets, leur disposition, le paysage ou les personnes qui sont la plupart du temps immobiles, presque réduites au niveau des objets. Leur véritable action (au sens traditionnel) est anéantie par leur immobilité.

Franck et A... , toujours muets et immobiles au fond de leurs fauteils, continuent de fixer l'horizon.(p.110)⁴⁸

Dans leur présence, tout est soumis à une passivité absolue. La présence (des objets et des personnes, leur description et le regard de l'extérieur porté sur eux) reste plus important que leur action dans le sens traditionnel de ce terme.

Pas un de ses traits ne bouge, ni les paupières aux longs cils, ni même les prunelles, au centre de l'iris vert. Ainsi figée par son propre regard, attentive et sereine, elle paraît ne pas sentir le temps passer. (p. 120)

⁴⁸ Toutes les citations sont tirées de cette édition de *La Jalousie* : Alain Robbe-Grillet, *La Jalousie : roman*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1957.

Ce n'est que leur gestuel répétitif qui reste sous le regard du lecteur:

La main droite saisit le pain et le porte à la bouche, la main droite repose le pain sur la nappe blanche et saisit le couteau, la main gauche saisit la fourchette, la fourchette pique la viande, le couteau coupe un morceau de viande, la main droite pose le couteau sur la nappe, la main gauche met la fourchette dans la main droite, qui pique le morceau de viande, qui s'approche de la bouche, qui se met à mastiquer avec des mouvements de contraction et d'extension qui se repercutent dans tout le visage, jusqu'aux pommettes, aux yeux, aux oreilles, tandis que la main droite reprend la fourchette pour la passer dans la main gauche, puis saisit le pain, puis le couteau, puis la fourchette... (p. 111-112)

Comme une tendance dans le Nouveau roman, ce jeu dynamique des nuances et de la projection du jour sur la chambre est, pour l'auteur, une recherche à faire dans le langage :

Mais A... n'a pas le visage tourné de ce côté-là, et le rictus qui accompagnait les paroles de Franck est demeuré très à l'écart de son champ visuel, rictus absorbé tout aussitôt d'ailleurs, en même temps que le complet blanc à l'éclat terni, par la pénombre du couloir. (p. 109)

Ou plus loin, par un choix de mots désignant les nuances et le mouvement:

A travers la vitre, elle regarde droit devant soi, vers l'entrée du chemin, par-dessus la cour poussiéreuse, dont l'ombre de la maison obscurcit une bande large d'environ trois mètres. Le reste de la cour est blanc du soleil.

La grande pièce, en comparaison, paraît sombre. La robe s'y teinte du bleu froid des profondeurs. (...) La nuit n'est pas longue à tomber, dans ces contrées sans crépuscule. La table laquée devient vite d'un bleu plus soutenu, ainsi que la robe, le sol blanc, les flancs de la baignoire. La pièce entière est plongée dans l'obscurité.

Seul le carré de la fenêtre fait une tâche d'un voplet plus clair, sur laquelle se découpe la silhouette noire de A... (...) Dans tout le bureau brusquement le jour baisse. (...) La photographie ne se signale plus que par les bords nacrés de son cadre, qui brillent dans un reste de lumière.(p. 136-137)

Ce regard et cette lumière portés sur tous les éléments dans la chambre ou à son extérieur (les objets ou les personnes), les place au même niveau. Lucien Goldmann appelle ce phénomène la réification⁴⁹. La signification de moins en moins importante de l'action des individus et leur transformation en êtres passifs. Il est de plus en plus difficile de distinguer des êtres humains des objets. L'autonomie croissante des objets est la seule réalité concrète. Ces objets ont leur réalité propre et autonome. Sur cette perspective, Alain Robbe-Grillet dit :

Les marxistes sont des gens qui prennent position. Moi, je suis un écrivain réaliste, objectif; je crée un monde imaginaire que je ne juge pas, que je n'approuve ni ne condamne, mais dont j'enregistre l'existence en tant que réalité essentielle.⁵⁰

⁴⁹ Voir Ouellet, Réal Ouellet et alii, *op. cit.*, p. 77-81.

⁵⁰ *Ibid.*, p.78.

Donc, c'est la description qui est plus la force motrice du roman qu'une trame narrative traditionnelle. A la lecture des *La Jalousie*, en entrant plus loin dans le texte, il y a une sorte d'attente et de soif interminables de l'action des personnages. Cette tension narrative n'est pas adoucie par les procédés traditionnels.

En fait, le rôle de la description dans le texte de *La Jalousie* devient dominante.

La description ne cesse d'être vigoureuse et inlassable. Au départ de A... et Franck en visite de la plantation, la description ne s'arrête pas mais continue à projeter son regard à l'intérieur de la maison ou bien à son extérieur, où partout.

Cet appel à décrire constamment et ce besoin de composer par un regard dont tout est l'objet, ils ressemblent à ce fort intérêt à entendre la voix du chauffeur devant la maison, à deviner ce chant aux paroles murmurées et incompréhensibles. Il s'agit d'une propagation inquiétante de cette mélodie de l'extérieur vers l'intérieur de la maison.

A cause du caractère particulier de ce genre de mélodies, il est difficile de déterminer si le chant s'est interrompu pour une raison fortuite(...) ou bien si l'air trouvait là sa fin naturelle. (...) mais après la note qui devait être la dernière en vient une suivante, sans la moindre solution de continuité, avec la même aisance, puis une autre, et d'autres à la suite, et l'auditeur se croit transporté en plein cœur du poème... quand là, tout s'arrête, sans avoir prévenu. (p. 100-101)

L'intérêt de l'auteur et de sa description est de surmonter le besoin créé par le regard qu'il porte autour ou par la lumière qui donne ou pas assez d'informations sur un espace :

Symétriques de celles de la chambre, les trois fenêtres ont à cette heure-ci leurs jalousies baissées plus qu'à moitié. Le bureau est ainsi plongé dans un jour diffus qui enlève aux choses tout leur relief. Les lignes en sont tout aussi nettes cependant, mais la succession des plans ne donne plus aucune impression de profondeur, de sorte que les mains se tendent instinctivement en avant du corps, pour reconnaître les distances avec plus de sûreté.(p. 76)

ou sur un spectacle complexe devant nous:

Pareille à cette nuit sans contours, la chevelure de soie coule entre les doigts crispés. Elle s'allonge, elle se multiplie, elle pousse des tentacules dans tous les sens, s'enroulant sur soi-même en un écheveau de plus en plus complexe, dont les circonvolutions et les apparentes labyrinthes continuent de laisser passer les phalanges avec la même indifférence, avec la même facilité. (p. 173-174)

Et devant un tel spectacle, l'intérêt de l'auteur est de, comme par une brosse qu'il passera à travers cette chevelure:

(...) guidée maintenant par la seule respiration, qui suffit encore à créer, dans l'obscurité complète, un rythme égal, capable encore de mesurer quelque chose, si quelque chose demeure encore à mesurer, à cerner, à décrire, dans l'obscurité totale, jusqu'au lever du jour, maintenant. (p. 174)

Cette aventure dans la description achemine sa réalisation (mais sans jamais s'épuiser) par une minutie lexicale remarquable (celle utilisée à décrire l'écrasement de mille-pattes, par exemple), par un choix lexical précis et spécialisé, des nuances décrivant l'aspect visuel (de la précision mathématique et excessive décrivant le nombre de rangées de bananiers plantés) et auditif, de la variété des expressions décrivant la sonorité et les formes. En dépit d'être caractérisée de la part de la critique traditionnelle comme trop objective et trop spécialiste, cette description non motivée ni colorée par aucune touche métaphysique, romantique ou profonde (surtout à valeur créative dans le langage), elle est à juste titre la description à valeur très poétique, comme montrent deux passages ci-dessous:

Ce sont comme des cris machinaux, poussés sans raison décelable, n'exprimant rien, ne signalant que l'existence, la position et les déplacements respectifs de chaque animal, dont ils jalonnent le trajet dans la nuit. (p. 31)

A... vient d'apporter les verres, les deux bouteilles et le seau à glace. Elle commence à servir: le cognac dans les trois verres, puis l'eau minérale enfin trois cubes de glace transparente qui emprisonnent en leur cœur un faisceau d'aiguilles argentées. (p. 81)

Au plan narratif, dans *La Jalousie*, on voit bien les nuits tomber et les jours se lever, les dîners se succéder et de différents rituels se répéter mais la véritable chronologie n'existe pas dans le roman. Il s'agit plutôt d'une construction circulaire.

Toute la narration est au présent de l'indicatif, avec la répétition obsédante de "maintenant" : l'éternel présent de la conscience règne ici – passé, présent, hypothèses, rêves sont sur le même plan. C'est le *hic et nunc*. Le recommencement des scènes, la répétition, brouillent l'écoulement normal du temps; ce temps cyclique est le temps de l'éternel retour: tourne comme sur un immuable cadran solaire.⁵¹

Les éléments de plusieurs voyages des deux personnages cités ne donnent pas ni transformation chronologique ni l'impression d'une chronologie parce qu'ils sont donnés en séquences intermêlées qui tournent en rond.

⁵¹ Nicole Bothorel et alii, *op. cit.*, p. 40

A propos de l'organisation du texte, celui de *La Jalousie* est organisé autour de certains passages et certains cadres spatiaux qui reviennent. Il s'agit d'un certain nombre de reprises de paragraphes entiers, de gestes ou de prises de paroles presque mécaniques des personnes figurant dans le texte. Par ces éléments répétitifs (lieux ou descriptions du paysage ou de personnes précises : la bananerie, les plantations, l'écrasement de mille-pattes sur le mur, le spectacle de l'homme accroupi et penché vers la rivière), le lecteur se rend compte d'une structure.

Les scènes sur la terrasse (la manière dont les étapes du repas est servi par le boy ou pris par les deux personnes) et l'arrivée de la voiture devant la maison représentent une répétition obsédante autour de laquelle est construit le texte du roman au plan spatio-temporel. Au plan visuel, le texte est fait d'une série interminable de paragraphes (répétitifs et de longueur différente) sans organisation en chapitres ou autre.

Conclusion

Ce mémoire avait pour objectif deux points principaux: montrer de manière synthétique en quoi consiste ce phénomène nommé le Nouveau roman puis, en liaison avec ces observations théoriques, présenter les phénomènes découverts au fur et à mesure de la lecture des deux ouvrages romanesques cibles.

Le personnage, le récit et le cadre spatio-temporel de ce même récit qui entretient des relations logiques et causales, dont un narrateur omniscient garde tout contrôle, ce sont les instances romanesques mises en question dans la création d'une oeuvre romanesque. Suivant les métamorphoses déjà existantes du roman, ce mouvement de recherche dans la création romanesque réclame un certain abandon de ces procédés et de ces constructions habituelles. Le Nouveau roman ne se présente pas sous forme d'école littéraire qui, de voix unanime, preconise les nouveaux modes de rédaction et d'organisation d'une oeuvre romanesque. Il s'agit d'un ensemble plutôt hétéroclite d'ouvrages romanesques écrits par les auteurs qui partagent dans leur recherche d'écriture et leur création artistique les mêmes rejets du fonctionnement traditionnel du personnage, de récit et du cadre spatio-temporel à l'intérieur d'un roman. Dans ces ouvrages, le mouvement du texte (insolite du point de vue traditionnel) sollicite le lecteur de ne plus être passif mais impliqué dans cette recherche au cours de la lecture d'une oeuvre romanesque.

Le grand plaisir de plonger dans les textes de *La Jalousie* et de *La Modification*, celui de découvrir et d'observer de nouveaux procédés romanesques s'avère comme une aventure. Au premier abord, cette lecture est une surprise et une invitation. La sensation produite chez le lecteur par ces romans par la suite est une soif de les lire et de les relire. Tenter de saisir ces textes qui invitent davantage par leur caractère à première vue insaisissable mais les textes qui en même temps valorisent le langage et en dévoilent les possibilités d'un voyage à travers l'aventure linguistique et romanesque que sont les deux romans traités dans ce mémoire.

Bibliographie

Sources:

Butor, Michel, *La Modification*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1957.

Robbe-Grillet, Alain, *La jalousie : roman*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1957.

Ouvrages consultés:

Arnaudiès, Annie, *Le Nouveau Roman : 2 les formes*, Paris, Hatier, 1974.

Bonhomme, Béatrice, *Le roman au XX^e siècle: à travers dix auteurs de Proust au Nouveau Roman*, Paris, Ellipses, 1996.

Bothorel, Nicole; Dugast, Francine; Thoraval, Jean, *Les nouveaux romanciers: étude critique(avec de nombreux extraits)*, Paris, Bordas, 1976.

Genette, Gérard, *Figures III*, Paris, Editions du Seuil, 1972.

Jean, Raymond, *Pratique de la littérature : roman, poésie*, Paris, Editions du Seuil, 1978.

Lešić, Zdenko, *Teorija književnosti*, Sarajevo, Sarajevo Publishing, 2005.

Ouellet, Réal (présentation par) et al, *Les critiques de notre temps et le Nouveau roman*, Paris, Editions Garnier frères, 1972.

Prat, Marie-Helene, *Litterature Tome 2 XIX^e et XX^e siècle : textes, histoire, methode*, Paris, Bordas, 1997.

Ricardou Jean, Françoise van Rossum-Guyon, *Nouveau roman: hier, aujourd'hui. II, Pratiques*, Paris, Union générale d'éditions, 1972.

Ricardou, Jean, *Nouveaux problèmes du roman*, Paris, Édition du Seuil, 1978.

Ricardou, Jean; van Rossum-Guyon, Françoise, *Nouveau roman: hier, aujourd'hui. I, Problèmes généraux*, Paris, Union générale d'éditions, 1972.

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

Sabbah, Hélène, *Littérature 1^{re} : textes et méthode*, Paris, Hatier, 1994.

Sabbah, Hélène, *Littérature 2^{de} : textes et méthode*, Paris, Hatier, 1993.

Sarraute, Nathalie, *L`ère du soupçon : essais sur le roman*, Paris, Gallimard, 1956.

Solar, Milivoj, *Povijest svjetske književnosti : kratki pregled*, Podgorica, Institut za crnogorski jezik i književnost, 2012.

Solar, Milivoj, *Teorija književnosti*, Zagreb, Školska knjiga, 1976.

Vinja Vojimir et al., *Povijest svjetske književnosti : u osam knjiga. Knj. 3, Francuska i ostale književnosti francuskog jezičnog izraza; provansalska i rumunjska književnost*, Zagreb, Mladost, 1982.

Yanoshevsky, Galia, *Les discours du nouveau roman : essais, entretiens, débats*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2006.

Articles consultés :

Leiris, Michel, "Le réalisme mythologique de Michel Butor", article postface à l'édition Paris, Les Éditions de Minuit, 1957.

Ressources en ligne :

https://katicajovanovic.files.wordpress.com/2015/07/milivoj_solar_teorija_knjizevnosti.pdf

(Solar, Milivoj, *Teorija književnosti*, Zagreb, Školska knjiga, 2005.)