

La présence et le fonctionnement de l'absence dans le Nouveau Roman

Introduction

Le Nouveau Roman, qui apparaît dans les années cinquante du XX^e siècle, est né en opposition au roman traditionnel, appelé couramment « balzacien ». Il se caractérise par le refus de certaines structures traditionnelles du récit, notamment de l'intrigue, des significations psychologiques, morales et idéologiques, des conventions pseudo-réalistes, de l'attitude omnisciente du narrateur et de ses certitudes face au monde et à l'homme ; à cela, nous pouvons ajouter encore la décomposition et la dégradation du personnage, l'indétermination et le rétrécissement du cadre spatio-temporel, le caractère discontinu et lacunaire du récit, ainsi que la naissance de l'écriture et de la fiction à partir d'un *vide*, d'un *rien*.

Ainsi, le Nouveau Roman peut être traité comme un récit de nombreuses absences, à tous les niveaux possibles. Notre objectif est donc de signaler les lacunes les plus importantes, en déterminant leurs formes et en montrant leur fonctionnement. Nous le ferons en comparaison avec le roman traditionnel, c'est-à-dire balzacien, car les nouveaux romanciers se réfèrent toujours implicitement à ce type de roman.

Étant donné que cette problématique est très vaste, notre propos ne consistera qu'à évoquer les exemples les plus évidents pour illustrer les principales formes de l'absence chez les principaux représentants du Nouveau Roman.

1. Le refus de l'intrigue et le changement de thématique

Le romancier traditionnel, pour attirer l'attention et l'intérêt du lecteur, essaie de raconter une « histoire » attachante, vécue par des personnages intéressants, avec un sujet plus ou moins bien défini et une ou plusieurs intrigues qui, dans la partie finale, sont successivement dénouées. On cite d'habitude Balzac comme un des maîtres du roman traditionnel, parce qu'il a étudié avec précision de nombreux milieux (le monde de la justice, de la finance, de la presse, du clergé, des paysans, de l'aristocratie, etc.) et mis au jour les mécanismes secrets de la société de son époque. En outre, le romancier traditionnel nous conte d'habitude des histoires d'aventures, de passions, de mœurs, etc.,

et ces histoires concernent généralement la vie d'un individu, d'une famille (souvent même sur plusieurs générations), d'un milieu social ou de toute une société.

La situation est diamétralement opposée dans le Nouveau Roman. Celui-ci, conformément à son programme, rejette tout d'abord l'intrigue. Si l'on trouve encore des intrigues, elles sont de plus en plus floues et, à vrai dire, sans importance. D'ailleurs, A. Robbe-Grillet, dans son essai intitulé *Pour un nouveau roman*, souligne la constante désagrégation de l'intrigue et, à cette occasion, il avoue : « autrefois le romancier était celui qui savait raconter une histoire », tandis qu'à l'époque du Nouveau Roman « raconter est devenu proprement impossible » (1963 : 29). Jean Ricardou (principal théoricien du Nouveau Roman), en parlant du roman contemporain, ajoute : « Le roman n'est plus l'écriture d'une aventure mais l'aventure d'une écriture » (1967 : 111). En effet, l'essentiel du propos du nouveau romancier réside dans le travail de l'écriture même. C'est pourquoi, dans la plupart des nouveaux romans, il y a un ou plusieurs écrivains qui sont aux prises avec l'écriture¹ ; ils écrivent un livre et, en même temps, commentent leur activité créatrice.

Ainsi, avec le Nouveau Roman, nous avons l'occasion de voir le cabinet de travail de l'écrivain. Nous pouvons donc observer comment il écrit, comment le texte prend forme sous sa plume, quels problèmes lui pose l'écriture, comment il se débat avec son texte et essaie les différents moyens, comment il se corrige et donne diverses versions. Tous ces problèmes apparaissent dans la création romanesque de Samuel Beckett, Michel Butor, Nathalie Sarraute et surtout dans tous les textes en prose de Robert Pinget.

2. La mise en question de la représentation ; le recours aux souvenirs, à l'imagination et à une logique approximative

Selon la doctrine réaliste, le romancier doit se faire « l'historien du présent » (Jules et Edmond de Goncourt). Sa tâche consiste non seulement à observer la réalité, mais aussi à la comprendre en profondeur et à la refléter au moyen d'un style accessible à l'ensemble des lecteurs.

Le Nouveau Roman introduit une nouvelle doctrine que Claude Simon résume et proclame solennellement dans son *Discours de Stockholm*, prononcé en 1985, lors de la remise de son prix Nobel de littérature, en assignant au romancier le rôle suivant : « Non plus de démontrer, donc, mais montrer, non plus reproduire, mais produire, non plus exprimer mais découvrir »², ce que d'ailleurs le public averti et la plupart des critiques savaient depuis vingt ans.

Au début de sa création romanesque, C. Simon avait encore cru qu'il était possible de reconstituer un ensemble de choses vécues à partir de quelques éléments du souvenir, de ce qu'on pouvait savoir de la vie des autres ; autrement dit, il était possible de

1. A ce propos, voir la monographie de Grzesiak C. 2001. *Les personnages-écrivains aux prises avec l'écriture dans l'œuvre romanesque de Robert Pinget*. Lublin. Wydawnictwo UMCS.

2. Constatation citée par Brunel (2005 : 172).

reconstituer un passé (cf. *Le Vent* porte le sous-titre : *tentative de reconstitution d'un retable baroque*), sinon, au moins, un fragment de ce passé. En réalité, cette tentative s'est avérée impossible. Depuis *Le Vent* (1957) et surtout dans *La Route des Flandres* (1960), nous sommes témoins de la mise en question de la représentation. En quoi consiste ce phénomène ? Comment se manifeste-t-il ? Pour répondre à ces questions, il suffit de se référer au contenu de *La Route des Flandres*.

Après la débâcle de 1940, les principaux personnages de ce roman (Georges, Blum, Iglésia et Wack) se retrouvent dans un camp de prisonniers de guerre. Pour combattre leur désespoir et oublier leur misérable condition de vie, ils essaient de reconstruire, bribe par bribe, l'histoire entière de leur capitaine de Reixach et dévoiler ainsi le mystère qui couvre sa mort. A-t-il été vraiment tué par l'ennemi ? Ou s'est-il laissé tuer ? S'il s'est laissé tuer, quelle en fut la raison ? Voilà l'énigme !

Pour résoudre cette énigme et pour parvenir à la vérité, les quatre cavaliers se mettent à reconstituer le passé de leur commandant. Ils ne parviennent pourtant pas à une réponse unique et satisfaisante. Finalement, au lieu de cerner la vérité, ils bâtissent toute une légende autour de leur chef. Ils aboutissent à deux versions possibles, mais pas tout à fait achevées et claires. Ils ont le choix entre deux hypothèses : en bon officier respectueux des traditions de sa caste, le capitaine de Reixach n'a pas voulu survivre à la défaite ; ou bien, trahi par sa jeune femme Corinne qui, depuis des années le trompait avec le jockey Iglésia, il s'est muré dans un silence hautain et a choisi la première occasion de mourir sous les yeux de celui qui lui avait enlevé sa femme. La rencontre de Georges (le narrateur) avec Corinne, après la guerre, se présente comme un dernier espoir de certitude. Mais Corinne, niant qu'elle ait été la maîtresse du jockey, met en doute toute la version établie par Georges et ses compagnons. A partir de là, l'incertitude se généralise et le doute l'emporte.

Comme nous le voyons, *La Route des Flandres* dénonce parfaitement le mythe de la représentation. Il reste pourtant un problème à résoudre : d'où viennent les difficultés qui rendent cette représentation impossible ? Elles sont, en principe, d'ordre épistémologique et psychologique. Georges en tant que narrateur ne peut rendre la réalité et parvenir à la vérité, parce que chaque participant de l'histoire n'a qu'une connaissance fragmentaire de cette histoire, et cela pour deux raisons : il ne l'a que partiellement vécue ; et même présent, il a souffert de défaillances de la perception – il a gardé des images incomplètes, des paroles mal saisies, des sensations mal définies. D'ailleurs, la mémoire a aussi des trous. Comment donc reconstituer en un tout cohérent ce qui n'est que « bribes dispersées » dans la conscience de ceux qui ont vécu ces fragments d'histoire ?

Conscients de ces difficultés, les futurs narrateurs essaieront de les surmonter. Pour reconstituer une « histoire », ils se serviront de deux « armes » (moyens) : ils vont recourir à l'imagination et à une logique approximative.

Cette nouvelle démarche est déjà tout à fait visible dans *La Bataille de Pharsale* (1969) du même Claude Simon. Dans ce roman, le narrateur, avide de savoir, entreprend un voyage en Grèce pour y retrouver le lieu de la fameuse bataille où, en 48

avant Jésus Christ, Pompée fut vaincu dans un champ de Thessalie. Cette bataille, paraît-il, décida du sort de Rome et du monde méditerranéen. Le voyage du narrateur peut être donc considéré comme un retour aux sources.

Or, si ce projet est clair, son échec l'est également. L'endroit décrit dans les textes latins, que le narrateur avait étudiés étant encore enfant, n'existe plus : le temps a effacé les traces de l'Histoire. Le narrateur ne retrouve que le nom de Pharsale figurant sur un panneau indicateur au bord de la route qui mène à une vaste plaine. Là, il ne subsiste plus aucun signe qui pourrait indiquer l'ancien champ de bataille. Il ne reste qu'à faire des suppositions :

alors ?

je dis ça devait être là qu'est-ce que tu en penses ?

où

ici là devant

ou là-bas ou aussi bien là-bas en admettant que ce truc sur lequel nous sommes soit une montagne appeler ça un mont ça me semble un peu exag [*sic* !]

la rivière doit couler là-bas le long de ces arbres et de ces buissons (Simon, 1969 : 88).

Il y a un vide que le narrateur essaie de combler par l'imagination en tentant d'accorder au présent l'image qu'avait suscitée sa lecture, à l'école, de la bataille de Pharsale. Ainsi, au lieu réel, ou plutôt à son manque, se substitue un lieu imaginaire. D'autre part, le vide sera parfaitement comblé par l'écriture, par le jeu de l'écriture et du langage lui-même, car la véritable recherche se situe sur le plan de l'écriture, ce que C. Simon avoue d'ailleurs dans une interview accordée à B. L. Knapp :

Je ne savais même pas que Pharsale se trouvait là. D'après les vagues indications dans le guide nous avons cherché le champ de bataille de Pharsale. Cela m'a donné une idée. Recherche d'un champ de bataille et recherche d'un livre d'écriture. En grec ancien le mot *istoria* ne signifie pas « histoire » dans le sens où nous l'entendons aujourd'hui, mais *recherche, enquête*. C'est cela qui m'intéresse, cette recherche de ce que l'écriture va m'apporter (Sykes, 1979 : 140).

Or, ce qui compte surtout pour C. Simon, c'est *l'écriture*, conformément à la constatation de Jean Ricardou (citée plus haut). En fin de compte, l'écrivain met en scène la création de son univers romanesque. Il offre au lecteur un roman en train de se faire.

3. Le rejet de la conception du roman engagé

Le Nouveau Roman récuse aussi l'assimilation au roman engagé – tel qu'on l'écrivait après la guerre et dont Sartre surtout s'est fait le propagandiste. Si le Nouveau Roman est engagé, c'est uniquement dans l'écriture et dans les problèmes textuels.

Ce type de littérature, non engagée dans les problèmes actuels de l'époque, est toujours la conséquence directe de l'échec d'une certaine idéologie et, en effet, d'un grand désespoir, amplifié encore par l'apparition de nouvelles menaces. Le Nouveau Roman apparaît après la seconde guerre mondiale et il est aussi le produit d'une époque, celle du relativisme scientifique et moral, des décombres de la guerre, révélateurs de la faillite de l'humanisme et du double langage des idéologies, dont les discours totalisants ont bien vite conduit à diverses formes de totalitarismes, aussi bien politiques que culturels. De plus, il se développe au moment de nouvelles menaces, notamment à l'époque de la bombe atomique, de la guerre froide, de la course aux armements et des excès du stalinisme. Dans de telles conditions socio-politiques, les nouveaux romanciers, ne voulant pas être les « marionnettes » des puissants du monde contemporain (hanté par la légèreté, l'apparence, le jeu et les surfaces), renoncent aux problèmes moraux, sociaux et politiques, et ils fixent tous leurs efforts sur les questions esthétiques de l'écriture et de la création littéraire. Ils n'ont aucun message à transmettre à leurs éventuels lecteurs ; Robert Pinget est même d'avis que « la littérature n'a pas de leçon à donner » (Renouard, 1993 : 149).

4. L'absence d'un narrateur omniscient et omniprésent

Dans un texte littéraire, le narrateur est cette instance qui crée l'univers romanesque ; d'habitude, il raconte une histoire, détermine le cadre spatio-temporel et introduit les personnages. Dans le roman traditionnel, on peut comparer son rôle à celui d'un chef d'orchestre : il distribue les rôles et mène le « jeu ». En ce qui concerne son statut et son savoir, il est *omniprésent* et *omniscient*. Il connaît pratiquement tout : les ressorts de l'intrigue, le lieu de l'action, l'aspect extérieur et la vie intérieure des personnages, leurs actes et les mobiles de leur comportement. Il porte des jugements, ajoute des commentaires, résume une partie de l'histoire, etc. ; bref, il dit ce qu'il faut penser de tout et de tous. Ainsi le roman traditionnel impose-t-il un sens global de l'intrigue, une caractérisation définitive des personnages, une vision du monde et une morale que le lecteur ne peut que subir.

Dans le Nouveau Roman, nous sommes témoins de la transformation de l'attitude et du point de vue du narrateur qui abandonne l'omniscience au profit du *subjectivisme* et du *relativisme*. Il s'efface de plus en plus et son savoir est limité. Il recourt souvent à des constatations : « Je ne sais pas », « ça ne fait rien », « ça n'a pas d'importance », « c'est insignifiant », « peut-être », « probablement », etc. et, finalement, il reconnaît qu'il ne sait pas grand-chose. Cette situation est déjà parfaitement visible chez S. Beckett, notamment dans *Malone meurt* ; le protagoniste, voulant évoquer la vie familiale de Sapo, avoue : « Sa famille, par exemple, vraiment je ne sais plus pour ainsi dire rien sur elle » (1951a : 55) ; il en est de même dans le passage concernant Macmann : « C'est presque un vieillard à présent. A quoi l'ai-je reconnu ? Aux yeux peut-être. Non, je ne sais pas à quoi je l'ai reconnu, je ne rétracterai rien. Ce n'est

peut-être pas lui. Peu importe » (*ibidem* : 86). Comme nous pouvons le remarquer, l'attitude omnisciente, la certitude et l'affirmation – si typiques du narrateur balzacien – sont ici remplacées par le doute, l'hypothèse et l'interrogation.

5. Le processus de désagrégation du personnage

Le personnage balzacien est une entité évidente, très complexe et même très importante dans la construction de l'univers romanesque : il supporte presque tout le poids du récit. Il a une existence et une identité. Cela veut dire qu'il possède un nom et/ou un prénom, une famille, un métier, un passé, des biens matériels, un entourage, des relations et surtout un caractère bien précis – qui justifie ses actions. Il doit être unique, mais en même temps assez « général » pour représenter une catégorie, afin que le lecteur puisse s'identifier à tel ou tel personnage. Et le vrai romancier est celui qui sait créer des personnages. Le plus souvent, il les construit en faisant leur portrait à la fois physique et moral – avec une quantité de détails concernant la physionomie des protagonistes, leur silhouette, leurs vêtements, leurs passions, leurs vertus et leurs vices.

Dans le Nouveau Roman, le personnage perd tous ces attributs : il devient un être sans contours, indéfinissable, insaisissable et presque invisible ; il tend à l'anonymat. Il n'est qu'une présence, sans visage, sans histoire (sans passé), sans aucune profondeur psychologique. Souvent, il perd son identité. Sarraute remplace non seulement noms et prénoms par des pronoms personnels (*il, elle* ou *on*), mais elle multiplie encore ceux-ci par autant de personnages que comporte son récit, de sorte qu'il est impossible de les distinguer immédiatement les uns des autres et de les identifier. Butor, dans *La Modification* (1957), désigne son protagoniste par la célèbre formule *vous* ; Pinget va plus loin et utilise le pronom indéfini *Quelqu'un*. Robbe-Grillet évoque certains de ses personnages par une simple initiale (par exemple, la voix narrative de *La Jalousie* (1957) n'a pas de nom et la figure féminine de l'épouse est évoquée par l'initiale « A »). Enfin, dans la dernière partie de *La Bataille de Pharsale* de Claude Simon, les personnages masculins et féminins, ainsi que le narrateur, apparaissent sous la forme de « O », ce qui signifie à la fois leur réduction à une simple initiale et à zéro ! Il arrive aussi, notamment dans *Les Fruits d'or* (1963) de N. Sarraute et *Cette voix* (1975) de R. Pinget, que les personnages soient réduits à leurs voix. Celles-ci s'interpénètrent et se renvoient sans cesse les unes aux autres pour constituer un tourbillon de paroles. Leur identification s'avère difficile, parfois même impossible, car tout le monde parle et souvent en même temps. Au cours du récit, ces voix glissent les unes sur les autres, se superposent, convergent ou s'opposent. Le lecteur se trouve donc devant un *texte polyphonique*³.

3. C'est surtout vrai et très visible chez Michel Butor, notamment dans *Mobile* (1962) et *6 810 000 litres d'eau par seconde* (1966).

Les personnages néo-romanesques sont aussi des êtres qui ne se laissent appréhender ni par la raison ni par la logique. Ils sont donc imprévisibles et surtout inexplicables *a priori*. Coupant les liens avec leurs voisins et la société, ils s'aliènent de plus en plus, deviennent « étrangers » à la communauté et à eux-mêmes, car ils sont incapables de communiquer, d'entrer en relation directe avec les autres. De plus, soumis à un processus de dégradation, les protagonistes beckettien, pingétien et souvent simonien disent la hantise de la maladie, de la souffrance, de la décomposition et de la mort.

La destruction du personnage est liée à une crise de la personne. En effet, la notion de personne a évolué dans la seconde moitié du XX^e siècle. Selon la formule de N. Sarraute, l'humanité est entrée dans « l'ère du soupçon et du constat » (1956 : 74). Après avoir été « le type, le caractère, la conscience », le personnage n'est plus que « l'ombre de lui-même » (1956 : 88).

6. L'indétermination et le rétrécissement du cadre spatio-temporel

A l'espace réaliste – placé et décrit minutieusement au début du texte, bien construit, déterminé, précis, facilement identifiable et même vérifiable grâce à de nombreux repères géographiques, historiques ou culturels – s'oppose l'espace du Nouveau Roman qui devient morcelé, fragmentaire, dépourvu de référents réels, donc de plus en plus vague et mal défini. Ce type d'espace apparaît dans la plupart des textes beckettien, notamment dans *Watt*, *Mercier et Camier*, *Molloy* et *Malone meurt* ; il est fréquent dans les romans de Robbe-Grillet (*Les Gommages*, *Le Voyeur*, *La Jalousie*, *Dans le labyrinthe* ...) et même dans certains romans de M. Duras (*Le Square*, *Moderato cantabile*, *L'Après-midi de Monsieur Andesmas*). Le lieu où se déroule l'action des récits que nous venons de mentionner reste indéterminé : il n'a ni nom ni localisation précise ; les indications géographiques disparaissent complètement. Quant à Pinget, ses personnages vivent, travaillent, se déplacent et meurent dans un pays tout à fait imaginaire, inventé par le romancier, qui, selon le titre de son premier ouvrage, s'étend entre Fantoine et Agapa.

En ce qui concerne *la temporalité*, notre attention porte surtout sur le temps de l'histoire racontée. Celui-ci varie non seulement d'une époque à l'autre, mais aussi d'un roman à l'autre. L'action du roman traditionnel s'étendait généralement sur un espace de temps assez vaste⁴. En revanche, les représentants du Nouveau Roman abandonnent l'histoire organisée sur plusieurs années ou la vie tout entière d'un individu ou d'une famille et recourent à une durée beaucoup plus restreinte. Ainsi,

4. Par exemple, *L'Éducation sentimentale* de Flaubert commence en 1840 et s'achève en 1867 ; l'histoire des *Hommes de bonne volonté* de J. Romains s'inscrit entre le 6 octobre 1906 et le 7 octobre 1933 ; elle embrasse donc un quart de siècle.

L'Emploi du temps de M. Butor évoque un an de stage de J. Revel à Bleston ; l'action des *Gommes* de Robbe-Grillet ou celle de *La Modification* de Butor se déroule en 24 heures ; *Passage de Milan* du même Butor s'inscrit dans le cadre de douze heures ; l'action dans *Le Square* ou dans *L'Après-midi de Monsieur Andesmas* de M. Duras n'occupe que deux ou trois heures d'une après-midi ; C. Mauriac, dans *La Marquise sortit à cinq heures*, nous restitue une heure de la vie au carrefour de Buci à Paris.

Chez Pinget, il est même difficile de déterminer la durée de l'histoire racontée. Nous ne savons pas, par exemple, combien de temps dure le voyage en Israël dans *Le Renard et la boussole*. Bien que l'itinéraire soit jalonné de lieux réels, le temps est sans importance. Déjà au moment de l'embarquement à Marseille, « la journée passait et les montres étaient inutiles, un nouveau temps s'instaurait » (Pinget, 1971 : 41). Ce « nouveau temps » n'est pas celui des horloges. En rejetant le temps historique et celui des horloges, Pinget crée un temps à lui. Ses références temporelles se réduisent globalement à l'évocation des saisons, des mois ou des moments de la journée. Il en est de même dans la plupart des romans de M. Duras ou de C. Simon. La structure temporelle typique de leurs œuvres est donc une structure cyclique, correspondant au cycle de la nature.

7. La naissance de l'écriture et de la fiction à partir d'un rien, d'un vide

Les écrivains appelés traditionnels, comme Balzac, Flaubert, Zola ou Martin du Gard, avant de commencer la rédaction de leur œuvre, réunissaient d'habitude – sur le sujet choisi ainsi que sur les thèmes abordés – une documentation aussi complète que possible et, de plus, ils dressaient un plan plus ou moins détaillé. Avant de se mettre à la rédaction, ils avaient donc une vision assez claire de l'ensemble de leur livre. Or, les nouveaux romanciers se situent juste à l'opposé de cette pratique. Ils ne rassemblent aucune documentation exhaustive, ne font presque jamais le plan de ce qu'ils vont écrire, ne constituent pas de dossiers thématiques et, en principe, abandonnent la méthode des fiches⁵. Ils se laissent conduire par la plume qui les mène un peu au hasard. Ainsi vont-ils à l'aventure, à la découverte. Leur devise, c'est la spontanéité et la liberté sur la page.

L'écriture et la fiction chez les nouveaux romanciers et chez leurs écrivains fictifs ont le plus souvent pour préalable le *rien*, le *vide*. Pour commencer un récit, l'écrivain a besoin d'un « prétexte » qui déclenchera son écriture. En recourant à la terminologie de Jean Ricardou, nous pouvons donner à ces « prétextes » le nom de *générateurs de texte* (1973 : 75). Leur répertoire est très riche et varié. On peut y placer un mot, une phrase, une locution, une citation, un objet (par exemple, une fiche, une affiche,

5. C'est du moins ce qu'ils tentent de faire croire. En réalité, leur travail d'écriture correspond à un tissage complexe et rigoureux.

un album de photos, un tableau, une image, etc.), un fait divers, un animal ou un être humain. Il faut pourtant préciser qu'à côté du *générateur initial*, qui constitue le point de départ et qui fait naître un récit, il y en a d'autres, parfois même assez nombreux, qui apparaissent à l'intérieur d'un texte écrit ou oral et qui relancent le récit principal, en le développant et en lui donnant de l'ampleur. En somme, ces différents *générateurs* deviennent les véritables « moteurs » de l'écriture.

Ceux qui écrivent et qui doivent produire un texte savent parfaitement que le plus difficile est de commencer, d'écrire la première phrase. Pinget éprouve la même difficulté : « le plus difficile, c'est la première phrase », constate-t-il dans un de ses entretiens accordés à J.-L. Rambures (1978 : 134). En effet, les premiers mots, qui apparaissent dans l'*incipit*, sont très importants, car ils mettent en mouvement le livre, l'orientent, le dirigent et parfois même le résument ; en un mot, ils décident de tout le reste ; ils décident de son *ton*, selon la terminologie pingétienne.

Selon ce principe d'écriture est né le roman le plus volumineux de Pinget : *L'Inquisiteur* (1962). Il commence par les mots suivants : « Oui ou non répondez ». Cette formule, composée de deux adverbes (l'un indiquant une affirmation et l'autre une négation) et d'une forme verbale (exprimant l'ordre), *génère* pratiquement tout le roman. Voici ce que Pinget lui-même a dit à propos de sa naissance :

Lorsque j'ai décidé d'écrire *L'Inquisiteur*, je n'avais rien à dire, je ne ressentais qu'un besoin de m'expliquer très longuement. Je me suis mis au travail et j'ai écrit la phrase. *Oui ou non répondez* qui s'adressait à moi seul et signifiait *Accouchez*. Et c'est la réponse à cette question abrupte qui a déclenché le ton et toute la suite (Pinget, 1972 : 315).

Il arrive que le texte naisse à partir d'une phrase qui annonce la perte de quelqu'un (la mort ou la fuite d'un être aimé) ou de quelque chose (le manque d'une note).

Pour *Le Fiston*, Pinget a parié avec une voisine qu'il commencerait son nouveau livre par la phrase : « La fille du cordonnier est morte » (Rambures, 1978 : 134). En effet, cette phrase engendre la suite du récit, basé sur la disparition définitive de Marie Chinze et, notamment, sur son enterrement – avec tous les participants, leur comportement durant la cérémonie funèbre et, finalement, leur retour du cimetière (Pinget, 1981 : 7-18). Avec l'apparition de Monsieur Levert, qui n'a pas participé à l'enterrement de Marie, le lecteur découvre une autre disparition, sans doute moins tragique que celle de Marie, car le père espère toujours que son fils, qui l'avait quitté il y a dix ans, reviendra peut-être un jour. C'est dans cet espoir qu'il décide de lui écrire une longue lettre. Mais il ne sait pas par quoi commencer. Il recommence donc plusieurs fois sa lettre. Il procède pourtant autrement que Pinget : complètement désespéré, il commence par l'évocation de son état psychique qui se reflète d'ailleurs parfaitement dans son écriture :

Mon cher fiston. Je recommence. La figure défaite, les lacets dénoués, le paletot flottant, la tignasse hirsute, l'œil pleurard, la tête vide. Cette prison où je suis. Ça recom-

mence. La main qui t'écrit. Perdu la trace. La trace de la trace du [*sic* !]. La tête. L'en-tête. Se précipitent sur le mur, s'écrasent, taches sur le mur, trous. Trous de clous. Mur clouté de trous. S'éloignent, se rapprochent. Ma tête clouée, ces trous dans ma tête, le mur. Je ne voulais pas, je voulais. T'écire. Comme si la nuit dans sa clémence réussissait à réunir sous le même toit dans sa clémence indéfinie réussissait à réunir sous le même toit. Torture. Trouée. Cette lettre n'arrivera pas à partir. Je l'aurais postée cette nuit. J'ai posé ma plume, j'allais recommencer (Pinget, 1981 : 27).

« Il était là ce papier, sur la table, à côté du pot, il n'a pas pu s'envoler » (Pinget, 1965 : 7). C'est ainsi que commence le récit de *Quelqu'un*. Il naît également à partir d'un manque, mais, cette fois-ci, il s'agit d'un bout de papier perdu. L'absence de cette note constitue donc la cellule initiale, le point de départ pour l'exploration minutieuse des lieux divers (chambres, escaliers, jardin, garage, grenier, réfectoire, etc.) et, en même temps, elle donne l'occasion de broser une sorte de monographie de la pension de famille⁶. On fait ainsi la connaissance de la bonne (Marie), de la cuisinière (Mme Sougneau) et d'autres habitués de la pension (Mme Reber, les Erards, les Cointet, Fonfon), sans oublier son directeur (Gaston).

Quelqu'un est aussi le livre le plus riche en *générateurs intérieurs*. Son narrateur constate même que, pour relancer et continuer le récit, « il fallait trouver un prétexte » : « Qu'est-ce que j'ai trouvé. La machine à laver ? Non. Les vacances ? Non. Fonfon. Ça me revient, j'ai trouvé Fonfon » (*ibidem* 1965 : 77). Ce prétexte, qu'il soit être humain ou objet, *génère* la suite du texte. Parmi les principaux *générateurs intérieurs* qui relancent le récit, on peut mentionner tout d'abord l'apparition inattendue d'un nouveau personnage qui devient le prétexte pour sa présentation. Puis, ce sont les repas, surtout le déjeuner et le dîner, qui permettent au narrateur de progresser et d'enrichir son récit par la présentation de tous les pensionnaires (réunis cette fois-ci à table), de leur comportement, des sujets de conversation et, évidemment, des plats successivement servis (*ibidem* 1965 : 123-156). Le soir, les pensionnaires passent leur temps à feuilleter l'album de Gaston : « C'est un album de photos. Les photos de famille. De pension de famille » (*ibidem* 1965 : 198)⁷. Ce nouveau *générateur* est extrêmement efficace, car les photos permettent au narrateur de broser l'histoire de la pension de famille⁸.

Avec *Les Fruits d'or* (1963), le personnage de l'écrivain se retire dans l'ombre et c'est son « produit » (son livre) qui est soumis à la discussion et exposé aux jugements des « gens de goût ». On échange des avis et des propos – sans même avoir lu le livre – ce qui mène à une grande variété d'opinions (souvent contradictoires !) et à la relativité

6. Cela peut suggérer la méthode balzacienne mais, à vrai dire, l'auteur ne recourt ni à la description de ces lieux ni à la technique des portraits. Pinget évoque plutôt et ne décrit pas en détail.

7. Ce qui différencie ces énoncés de la méthode balzacienne, c'est que, ici, la minutie finit par créer un effet de vertige à la place d'un effet de réel.

8. Cette histoire est évidemment lacunaire, car elle ne concerne que quelques événements.

des points de vue. Enfin, ce qui intéresse Sarraute avant tout, c'est la formation de l'opinion sur un livre publié, ou mieux encore, le grouillement des *tropismes* – produits d'abord par l'ascension du roman d'un certain Bréhier, puis par sa chute.

Dans la création de Claude Simon, on observe également une évolution vers la *production de textes* où un rôle primordial est assigné à la description. Les êtres humains disparaissent de l'univers romanesque pour céder leur place à des objets. Ceux-ci – de nature différente – sont capables de *générer* un texte. On retrouve la meilleure illustration de ce procédé dans *La Bataille de Pharsale*. Vers la fin de son texte, le narrateur-écrivain (« O »), avant de s'effacer, nous livre la clé de son système : c'est justement le pouvoir générateur de quelques objets sur sa table de travail qui régit toute l'écriture. Quels sont ces objets ? C'est un vieux dictionnaire, le Petit Larousse, un paquet de gauloises avec un casque ailé sur l'enveloppe, un couple sur une boîte d'allumettes, quelques pièces de monnaie en bronze et un billet de banque italien de mille lires (Simon, 1969 : 257). A cela, il faut encore ajouter ce que le narrateur voit par la fenêtre, c'est-à-dire une frise de cavaliers au galop sur le haut d'un mur, des pigeons et des passants, et enfin les souvenirs du narrateur liés à ses lectures d'écolier et à son voyage en Grèce.

8. Le caractère discontinu, fragmentaire et lacunaire du récit

Dans le récit traditionnel, l'« histoire » est racontée de façon logique, chronologique et dramatique. Le roman a un début (où l'auteur dresse d'habitude le cadre spatio-temporel et introduit les personnages), un développement (avec le point culminant) et un dénouement – tragique ou comique – selon le cas. Le récit est continu et cohérent, donc linéaire. Il est généralement achevé.

Par contre, le récit des nouveaux romanciers déroute le lecteur par son caractère discontinu, fragmentaire (une éventuelle « histoire » se limite à un épisode ou à une situation dans la vie des protagonistes), lacunaire (certains textes contiennent des blancs⁹, des trous¹⁰, des silences¹¹), incertain ou douteux, par l'absence de transitions entre tel et tel événement, par de brusques passages d'une idée à une autre, par le brouillage des pistes et par un jeu de possibles, alors que l'auteur du récit traditionnel formulait ou prétendait formuler de façon définitive une pensée bien élaborée, claire et prête à la livraison ; il faisait son choix, en éliminant tout ce qui était encombrant et inutile, pour ne garder qu'une version des faits, qui devait passer pour la « vraie » version.

9. Dans *L'Ennemi* de R. Pinget, les pages 118, 187 et 195 sont numérotées, mais elles restent blanches.

10. Ils sont très fréquents dans les romans de Robbe-Grillet ; on a affaire à un trou de mémoire (*Le Voyeur*, *Dans le labyrinthe*), à un trou de serrure ou à celui des lames de bois (*La Jalousie*) ; ce sont aussi des lettres ou des inscriptions effacées (*Les Gommages*).

11. Ils sont caractéristiques de la création romanesque de M. Duras.

Il arrive fréquemment que le nouveau romancier ne parvienne pas à terminer son livre et à lui donner un dénouement clair, logique, définitif. Son récit revient au point de départ ou bien il reste inachevé, ouvert. Dans ce cas-là, il provoque chez le lecteur des réactions diverses et, par conséquent, plusieurs interprétations possibles. Ce comportement apparaît surtout dans les romans basés sur le schéma d'un roman policier. Mais, contrairement au roman policier classique, où un inspecteur de police mène une enquête, au bout de laquelle le coupable est identifié, jugé et puni, ces nouveaux récits n'apportent aucune solution. On ne parvient pas à la vérité. Dans *Le Voyeur* de Robbe-Grillet, la population de l'île ne s'intéresse pas tellement au crime perpétré, selon tous les indices, par un commis voyageur nommé Mathias sur une jeune fille (violée, torturée et tuée) et, finalement, Mathias quitte l'île comme si rien ne s'était passé. Il en est de même dans *L'Inquisitoire* de Pinget où l'enquête pie-tine et le lecteur ne saura jamais quelle était la raison du départ du secrétaire. Anne et Chauvin de *Moderato cantabile* de M. Duras n'expliqueront jamais les raisons du meurtre passionnel dont ils ont été les témoins fascinés et qui a guidé leurs efforts de reconstitution intérieure.

Conclusion

La lecture des textes appartenant au Nouveau Roman n'est pas facile. Elle demande un effort. Le lecteur est invité à se livrer à une enquête qui doit lui permettre, à partir d'un certain nombre d'éléments donnés, de construire une réalité dont d'autres éléments, souvent les plus essentiels, sont volontairement omis ou entourés de mystère. Le lecteur ne propose au lecteur que des paroles, des voix, des gestes, des indices, des hypothèses, des découvertes partielles, en un mot, des éléments bruts isolés, et c'est au lecteur de mener un jeu, de combiner ces éléments dispersés dans le texte et de les mettre en ordre, sinon de montrer leurs correspondances pour donner enfin une/des signification(s) au texte.

Dans le roman ainsi conçu, chaque mot, chaque phrase, embrasse plusieurs significations qu'on découvre au fur et à mesure que notre lecture devient plus attentive et plus approfondie. Le texte appelle, en effet, plusieurs interprétations possibles et les commentaires qui ont proliféré autour du Nouveau Roman en sont la meilleure preuve. Les avis des critiques sont souvent partagés : chacun envisage un peu autrement le texte et y perçoit autre chose. Et tous, semble-t-il, ont raison, car les nouveaux romanciers eux-mêmes, laissant beaucoup de liberté dans l'interprétation de leurs œuvres, n'ont généralement rien à objecter à une telle ou telle approche.

En général, les nouveaux romanciers laissent donc au lecteur le droit de conclure. Ils introduisent une nouvelle convention, selon laquelle l'écrivain propose et le lecteur dispose.

BIBLIOGRAPHIE :

- Beckett S. 1951. *Molloy*. Paris. Éditions de Minuit.
- Beckett S. 1951a. *Malone meurt*. Paris. Éditions de Minuit.
- Beckett S. 1968. *Watt*. Paris. Éditions de Minuit.
- Beckett S. 1970. *Mercier et Camier*. Paris. Éditions de Minuit.
- Brunel P. 2005. *La littérature française du XX^e siècle*. Paris. Armand Colin.
- Butor M. 1954. *Passage de Milan*. Paris. Éditions de Minuit.
- Butor M. 1956. *L'Emploi du temps*. Paris. Éditions de Minuit.
- Butor M. 1957. *La Modification*. Paris. Éditions de Minuit.
- Duras M. 1955. *Le Square*. Paris. Gallimard.
- Duras M. 1958. *Moderato Cantabile*. Paris. Éditions de Minuit.
- Duras M. 1962. *L'Après-midi de Monsieur Andesmas*. Paris. Gallimard.
- Grzesiak C. 2001. *Les personnages-écrivains aux prises avec l'écriture dans l'œuvre romanesque de Robert Pinget*. Lublin. Wydawnictwo UMCS.
- Mauriac C. 1961. *La Marquise sortit à cinq heures*. Paris. Albin Michel.
- Pinget R. 1962. *L'Inquisitoire*. Paris. Éditions de Minuit.
- Pinget R. 1965. *Quelqu'un*. Paris. Éditions de Minuit.
- Pinget R. 1971. *Le Renard et la boussole*. Paris. Éditions de Minuit.
- Pinget R. 1972. Pseudo-principes d'esthétique. In Ricardou J., Rossum-Guyon F. Van (éd.). *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui*. T. 2 *Pratiques*. Paris. U. G. É. 311-350.
- Pinget R. 1975. *Cette voix*. Paris. Éditions de Minuit.
- Pinget R. 1981. *Le Fiston*. Montreux (Suisse). L'Age d'Homme.
- Pinget R. 1987. *L'Ennemi*. Paris. Éditions de Minuit.
- Rambures J.-L. de. 1978. *Comment travaillent les écrivains*. Paris. Flammarion.
- Renouard M. 1993. *Robert Pinget à la lettre* (entretiens). Paris. Belfond.
- Ricardou J. 1967. *Problèmes du Nouveau Roman*. Paris. Éditions du Seuil.
- Ricardou J. 1973. *Le Nouveau Roman*. Paris. Éditions du Seuil.
- Robbe-Grillet A. 1953. *Les Gommages*. Paris. Éditions de Minuit.
- Robbe-Grillet A. 1955. *Le Voyeur*. Paris. Éditions de Minuit.
- Robbe-Grillet A. 1957. *La Jalousie*. Paris. Éditions de Minuit.
- Robbe-Grillet A. 1959. *Dans le labyrinthe*. Paris. Éditions de Minuit.
- Robbe-Grillet A. 1963. *Pour un nouveau roman*. Paris. Éditions de Minuit.
- Sarraute N. 1956. *L'ère du soupçon*. Paris. Gallimard.
- Sarraute N. 1963. *Les Fruits d'or*. Paris. Gallimard.
- Simon C. 1957. *Le Vent, tentative de restitution d'un retable baroque*. Paris. Éditions de Minuit.
- Simon C. 1960. *La Route des Flandres*. Paris. Éditions de Minuit.
- Simon C. 1969. *La Bataille de Pharsale*. Paris. Éditions de Minuit.
- Sykes S. 1979. *Les romans de Claude Simon*. Paris. Éditions de Minuit.

The presence and functions of absence in the *nouveau roman*

ABSTRACT: The French *nouveau roman* is characterised by lack of numerous elements typical of the traditional, commonly called Balzacian, novel. This lack involves the rejection of plot, omniscient narrator, psychological, moral and ideological factors, social and political engagement, the decomposition of character, the indeterminacy and gradual implosion of time and space as well as the text generation based on some lack or void. The aim of the article is to present these missing elements of the represented world and to discuss their functions in the works of leading practitioners of the *nouveau roman*, such as Samuel Beckett (predecessor), Michel Butor, Marguerite Duras, Robert Pinget, Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute and Claude Simon.

Keywords: absence, French *nouveau roman*, traditional novel, represented world, characters, time and space, S. Beckett, M. Butor, M. Duras, R. Pinget, A. Robbe-Grillet, N. Sarraute, C. Simon.