

**UNIVERSITE GALATASARAY  
INSTITUT DES SCIENCES SOCIALES  
DEPARTEMENT DE LINGUISTIQUE COMPAREE ET LANGUES  
ETRANGERES APPLIQUEES**

**UN REGARD SUR LE NOUVEAU ROMAN AU MIROIR  
D'ALAIN ROBBE-GRILLET : « LES GOMMES »**

**THESE DE MASTER RECHERCHE**

**Elif KAYALAR**

**Directrice de Recherche: Yrd.Doç.Dr. S. Seza YILANCIOĞLU**

**SEPTEMBRE 2009**

## REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier toutes les personnes qui, de près ou de loin, ont aidé à la réalisation de ce mémoire.

J'exprime ma plus vive gratitude à Yrd.Doç.Dr. S. Seza Yılandıođlu, ma directrice de recherche, dont les remarques et les conseils ont fait une grande contribution à l'accomplissement de ce travail.

Je suis aussi cordialement reconnaissant à mes co-locataires, Ali Kayalar et Ali Can Üner, à mon fiancé Suat Başar Çađlan, et enfin à mes parents pour leur tendresse, patience et fidélité.

## TABLE DES MATIERS

	<b>Page</b>
<b>LISTE DES TABLEAUX</b>	iv
<b>LISTE DES ANNEXES</b>	v
<b>RESUME</b>	vi
<b>ABSTRACT</b>	xii
<b>ÖZET</b>	xviii
<b>INTRODUCTION</b>	1
<b>I. LE NOUVEAU ROMAN</b>	4
A. La naissance du Nouveau Roman	4
B. Qu'est-ce que c'est le Nouveau Roman ?	13
C. Les représentants du Nouveau Roman	17
D. Le nouveau réalisme	22
E. Le Post-Nouveau Roman	25
<b>II. LES CARACTERISTIQUES DU NOUVEAU ROMAN</b>	30
A. Les personnages	30
B. Le narrateur	34
C. Le temps et l'espace	35
D. La description	39
E. Le style et la technique	43
F. Les thèmes	45
<b>III. LES GOMMES</b>	47
A. L'auteur	47
B. Le texte	50
C. L'analyse du roman	52
1. Le soupçon	53
2. Un roman ou une pièce de théâtre	54
3. Le mythe d'Œdipe	56
4. A la recherche des gomme	58
5. Les répétitions	62
6. Les personnages	67
7. La description	73
8. La narration	77
<b>LA CONCLUSION</b>	80
<b>BIBLIOGRAPHIE</b>	83
<b>ANNEXE</b>	86

**LISTE DES TABLEAUX**

<b>Tableau 1.1 : Les Nouveau Romanciers</b>	<b>Page</b> 20
---	-------------------

**LISTE DES ANNEXES**

<b>Annexe 1 : Ouvrages d'Alain Robbe-Grillet</b>	<b>Page</b> 86
--	-------------------

## RESUME

Le mémoire « Un regard sur le Nouveau Roman au miroir d'Alain Robbe-Grillet : Les Gommages », concerne essentiellement l'observation des nouveautés créées ou bien maintenues par le Nouveau Roman, et sa particularité dans l'histoire romanesque. Nous nous appuyons sur l'étude du roman *Les Gommages* d'Alain Robbe-Grillet que l'on considère comme le premier Nouveau Roman.

Dans cette étude, l'intention est de montrer l'évolution du roman comme un genre littéraire relativement nouveau, les innovations utilisées par les nouveaux romanciers, les convergences ainsi que les divergences du Nouveau Roman avec le roman d'aujourd'hui.

Tout d'abord nous donnerons les caractéristiques générales du Nouveau Roman, puis nous exposerons ce qui se compose ce genre singulier à travers le premier roman publié d'Alain Robbe-Grillet.

La première partie sera consacrée à la genèse du Nouveau Roman, ses caractéristiques et nous mettrons également l'accent sur le nouveau réalisme. En conclusion de cette partie nous examinerons la position du roman sous l'influence du Nouveau Roman, et nous verrons les effets de ce dernier sur le genre romanesque.

La deuxième partie du mémoire analysera la technique du Nouveau Roman, nous étudierons la figure du personnage et du narrateur, le temps et l'espace, le style et les éléments thématiques du roman. Dans cette partie, nous ferons une approche comparative dans le but de préciser plus particulièrement la structure du Nouveau Roman par rapport aux romans précédents.

La troisième partie reposera sur l'analyse structurale *des Gommages* d'Alain Robbe-Grillet qui est l'objet de ce travail. Alain Robbe-Grillet est considéré comme l'un des fondateurs et des représentants les plus importants du Nouveau Roman. *Les Gommages* est un des meilleurs exemples du Nouveau Roman et cet ouvrage nous permettra de montrer la place du Nouveau Roman dans l'histoire romanesque. Alain Robbe-Grillet et *Les Gommages* sont les deux exemples les plus pertinents pour examiner les caractéristiques du Nouveau Roman. Dans cette partie, après une brève introduction sur l'auteur et son ouvrage, nous ferons l'analyse du roman afin d'étudier les éléments du récit : les personnages, les descriptions, le narrateur, ainsi que le complexe d'Œdipe, l'idée du soupçon, les gommages, la figure rhétorique de la répétition et la vision théâtrale du roman.

A partir du milieu du XX<sup>ème</sup> siècle, certains romanciers se tournent vers des changements radicaux dans le roman. Dans ce dernier, les éléments indispensables comme le personnage et l'intrigue commencent à subir un bouleversement fondamental. Ce changement devient d'une part l'objet de critique très sévère et d'autre part le signe d'une nouvelle époque dans l'histoire romanesque.

Certains écrivains français : Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute, Robert Pinget, Michel Butor, Claude Ollier et Jean Ricardou s'orientent vers un changement incontestable, même si les voies empruntées par chacun sont bien différentes.

Le terme Nouveau Roman est pour la première fois utilisé en 1957 par Emile Henriot dans l'article du *Monde* pour parler de *La Jalousie* de Robbe-Grillet et *Tropismes* de Nathalie Sarraute. Cette dénomination est devenue un terme pour définir un groupe auquel d'autres écrivains allaient bientôt participer.

Cependant, il y a des différences importantes parmi les écrivains que l'on appelle les nouveaux romanciers. C'est la raison pour laquelle il est difficile de décrire le Nouveau Roman comme un réel courant ou bien une réelle école. De plus, les nouveaux romanciers souvent affirment qu'il n'y a aucun point commun entre eux sauf le rejet de certaines traditions du roman, et l'adoption de chacun de son propre style.

En raison des faibles similitudes de style chez les nouveaux romanciers, il est plus difficile de définir une tendance, un mouvement. Mais on peut dire que les nouveaux romanciers essayent de montrer que le roman traditionnel avec les personnages définis, le discours du narrateur omniscient et omniprésent, suivant un ordre régulier dans un temps et espace précis, ne répond pas aux besoins du roman de l'époque.

Chez les nouveaux romanciers, le roman traditionnel se rapporte plutôt au roman réaliste du XIX<sup>ème</sup> siècle. Les critiques de ces œuvres réalistes commencent avant la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle. Au début du XX<sup>ème</sup> siècle, le roman apparaît sous un nouvel aspect. Joyce, Woolf, Proust et Kafka sont les précurseurs du roman du XX<sup>ème</sup> siècle, et les nouveaux romanciers trouvent l'occasion plus tard de créer leurs propres principes en suivant la voie ouverte par les écrivains mentionnés ci-dessus. Il ne faut pas oublier de mentionner le nom de Kafka car il a joué un rôle particulièrement important dans la formation du genre du Nouveau Roman.

Les nouveaux romanciers effacent les personnages traditionnels et les remplacent par des personnages sans nom, sans attribut. Ils diversifient les narrateurs en utilisant des techniques narratives très riches. Ils prennent en considération le temps subjectif et non le temps « scientifique ». Tout au long des descriptions, ils se focalisent sur la description elle-même, au lieu de l'objet décrit. Ils utilisent souvent une langue simple, évitent les thèmes sociaux, psychologiques et politiques en affirmant que leur seul objectif est d'écrire un roman. Pour cette raison, ils sont sujets à des critiques très sévères des défenseurs du roman traditionnel.

Mais beaucoup de nouveaux romanciers continuent à écrire des articles sur le Nouveau Roman, ils s'appuient sur leurs productions littéraires, le but étant de soutenir leurs ambitions et de renforcer leurs opinions sur le roman. Dans leurs articles, ils soulignent souvent que le roman traditionnel est très loin de répondre aux besoins de leur époque, que le roman doit évoluer en fonction de son temps, et que leur objectif n'est pas d'exclure l'homme du roman, bien au contraire, mais de l'intégrer. Ils écrivent « le roman pour le roman » et visent donc ainsi à attribuer un rôle actif au lecteur.

Comme nous le soulignons tout au long de ce travail, il y a des objectifs similaires chez les écrivains du début du XX<sup>ème</sup> siècle. De ce fait, il n'est pas faux de dire que les nouveaux romanciers ont tendance à reconstruire la nouveauté plutôt qu'à l'inventer. Nous pouvons ajouter aussi que le Nouveau Roman met en pratique ces nouveautés de manière plus radicale.

Le nouveau réalisme est l'un des points de départ les plus importants pour le Nouveau Roman. Parallèlement aux changements chez l'individu et dans la société, l'esthétique mimétique, qui repose sur le contenu, cède sa place à une approche formaliste. Le roman du XX<sup>ème</sup> siècle soulève la question importante sur la manière dont le récit est raconté, et non sur le sujet dont traite le roman. Quant au Nouveau Roman, il est fondé sur le nouveau réalisme et adopte un formalisme expérimental.

Il est difficile de préciser les dates de début et de fin du Nouveau Roman, ainsi que ces représentants. La plupart des critiques acceptent : Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute, Robert Pinget, Claude Simon, Claude Ollier, Michel Butor et Jean Ricardou comme faisant partie du courant des nouveaux romanciers tandis que Marguerite Duras, George Perec et Samuel Beckett en sont exclus par certains critiques. Chez les nouveaux romanciers, à part une approche commune du rejet de la tradition, il y a de grande différence dans leurs approches littéraires et cela renforce une grande incertitude chez eux. Cette tendance est surtout le fait des auteurs français. Cependant, nous constatons qu'il y a des écrivains étrangers qui adoptent l'attitude du Nouveau Roman. En Turquie, par exemple Yusuf Atılgan est un des auteurs le plus proche de ce mouvement surtout avec son roman *Aylak Adam (Le Clochard)*.

Par ailleurs, nous soulignons une certaine influence des *Editions de Minuit* sur le Nouveau Roman. Jérôme Lindon directeur des *Editions de Minuit* accepte de publier les ouvrages des nouveaux romanciers qui avaient été rejetés par plusieurs maisons d'édition. A partir des années 1970, le Nouveau Roman entre dans une nouvelle phase dans laquelle, ce mouvement littéraire dévie de son chemin. Cela annonce la fin du Nouveau Roman. Certains événements comme ceux de Mai 1968, la révolution sociale et sexuelle, l'abolition des tabous à propos de la sexualité et de l'homosexualité, le changement de la position de la femme dans la vie sociale, les problèmes de migration liés à la globalisation, et les avancés technologiques dans le domaine de la communication influencent le roman. Mais Michel Bourneuf a énoncé que la littérature est le miroir de la société. Le Nouveau Roman, créé comme conséquence de ce besoin de changement, trouve sa fin pour la même raison.

Dans la deuxième partie de ce mémoire nous examinerons les caractéristiques fondamentales du Nouveau Roman.

L'une des plus importantes approches du Nouveau Roman est de supprimer le personnage dit « traditionnel » du roman. Le lecteur ne connaît plus de manière précise les protagonistes grâce à leurs particularités c'est-à-dire leur nom, leur titre, leur famille, leur caractère et leur apparence. Les personnages du Nouveau Roman deviennent incertains et invisibles. Par conséquent, il est très difficile de les identifier à des personnes réelles. Ils apparaissent comme des objets. De plus, dans certains exemples du Nouveau Roman, on voit que les protagonistes ne sont même plus humains.

Quant à la problématique du narrateur, les nouveaux romanciers évitent le « Dieu-narrateur » omniscient et omniprésent, et préfèrent un narrateur soumis à ses faiblesses humaines. Les capacités de voir et de savoir de ces narrateurs sont limitées. La capacité limitée des narrateurs diversifie et enrichie les techniques narratives.

Les auteurs du début du XX<sup>ème</sup> siècle préfèrent utiliser dans le roman, le temps subjectif, à la place du temps "scientifique". Les nouveaux romanciers adoptent également la même approche, mais de plus ils insistent sur le temps présent. Pour les nouveaux romanciers, le temps qui est important est le temps pendant lequel le lecteur lit le roman. Ils n'hésitent pas à souligner même les plus petits détails concernant l'espace. Les descriptions spatiales sont très précises et accentuées par de nombreux adverbes de lieux, de positionnements et directionnels.

Les descriptions géométriques et positionnelles tels que au-dessous, au-dessus, à droite, à gauche, etc., sont souvent utilisées. Ainsi, le lecteur se trouve dans un lieu où il peut « voir », se figurer l'espace, comme si les actions se déroulaient devant lui sur une scène théâtrale.

L'un des aspects les plus critiqués du Nouveau Roman est de consacrer plusieurs parties aux descriptions. Les objets même sans importance sont décrits sur plusieurs lignes ou bien des pages. Ces descriptions sont faites seulement pour la description en tant que telle, et non pour l'objet décrit. Dans le Nouveau Roman les objets sont décrits à travers l'objectif d'une camera, et ce qui devient important c'est le regard de la personne qui est derrière. On constate très souvent que le même objet est décrit par différents personnages, et donc par des points de vue différents. Le Nouveau Roman apporte à l'histoire romanesque une nouveauté selon laquelle les objets décrits ne donnent plus une idée sur les personnages. D'après les nouveaux romanciers, l'objet existe, et l'existence d'une conscience suffit à voir l'objet. Il n'est pas suffisant de dire qu'un objet existe, mais de souligner comment cet objet est perçu par la personne.

Chaque nouveau romancier adopte un style et une technique différente. Ils préfèrent en général une langue simple, mais continue à utiliser la figure rhétorique de la répétition, de la description, et des formes dialoguées.

Les nouveaux romanciers pensent et désirent mettre en avant que ce qui est le plus important dans le roman est le processus d'écriture. On peut dire qu'ils ont joué un rôle important dans la conception de ce qu'est le « roman pour le roman ». L'une des intentions les plus remarquable du Nouveau Roman est de rendre le lecteur actif. Il est considéré comme un ouvrage complet seulement si le roman est lu et compris par le lecteur. Par conséquent, le romancier fait du lecteur un élément actif du roman.

Les thèmes de prédilection du Nouveau Roman sont la passion, le meurtre, la jalousie, le frisson, et l'érotisme. Les événements et les tensions de la vie quotidienne sont surtout accentués. Il est explicitement indiqué que le Nouveau Roman évite de s'inspirer des problèmes sociaux et politiques.

Après l'observation générale du Nouveau Roman, dans la troisième partie notre but sera d'analyser d'une manière détaillée *Les Gommès* d'Alain Robbe-Grillet. Cet ouvrage, publié aux *Editions de Minuit* en 1953, est le premier roman publié par l'auteur, bien qu'il soit le deuxième si on prend en considération sa date d'écriture, (le premier roman étant *Un Régicide* 1949).

Au premier abord, *Les Gommès* peut s'apparenter à un roman policier en raison des personnages : un assassin, une victime et un détective. Cependant il possède une structure très complexe, notamment sa structure temporelle qui se tient dans un laps de temps de vingt quatre heures. L'action se déroule entre le moment où la balle sort de l'arme et la mort de la victime ; et à la fin où le détective devient l'assassin.

L'un des thèmes les plus frappants des *Gommès* est le soupçon. Le soupçon, comme réalité du monde moderne, sujet souvent traité dans le Nouveau Roman et que l'on retrouve également en filigrane dans *Les Gommès*. A partir des premières pages, le roman invite le lecteur à ressentir le soupçon. De plus, la différence entre le temps « scientifique » et le temps psychologique est constamment accentuée.

Une autre caractéristique frappante est le parallèle que l'on peut faire entre le récit fait dans le Nouveau Roman et une pièce de théâtre. Cette particularité nous montre que le Nouveau Roman s'éloigne du roman traditionnel. *Les Gommès* se compose d'un prologue et d'un épilogue, ce que nous avons l'habitude de rapprocher des tragédies grecques. Le récit fait souvent allusion à la scène théâtrale, car les lieux sont décrits en détail, et le lecteur devient spectateur. Par conséquent, l'usage fréquent des dialogues transpose *Les Gommès* et les autres ouvrages du Nouveau Roman, dans une certaine forme théâtrale.

La partie la plus authentique du roman est peut-être la fiction du récit qui se développe en parallèle avec le mythe d'Œdipe. L'écrivain fait souvent référence à ce mythe, et souhaite que le lecteur interprète et déchiffre le roman d'après ce mythe. Grâce au mythe d'Œdipe, le lecteur finit par comprendre que le protagoniste commet un parricide.

Les gommès, dont le titre est tiré, deviennent les objets cherchés tout au long du roman. Il y a différentes interprétations métaphoriques de la gomme à envisager. Or, nous ne sommes pas habitués à voir une narration métaphorique dans le Nouveau Roman. C'est la raison pour laquelle, on peut défendre l'idée qu'on ne doit chercher aucun sens métaphorique dans ce premier roman d'Alain Robbe-Grillet. Cependant, à la fin de notre étude, nous serons plutôt enclin à penser que les gommès sont considérées comme des objets utilisées par le protagoniste afin d'oublier et d'effacer son passé.

Les nouveaux romanciers et notamment Robbe-Grillet, sont favorables aux répétitions dans le texte. Dans *Les Gommès*, les objets, les événements, les descriptions des personnages et les souvenirs sont répétés plusieurs fois, et présentés sous différents points de vue. Ces répétitions rendent le roman monotone. Cependant, une structure subtile dans un but précis, facilite l'implication du lecteur dans le récit. Un événement raconté par des narrateurs différents, invite le lecteur à faire sa propre interprétation.

Quand on analyse les personnages, on remarque qu'il y a peu d'information sur les personnages, le protagoniste. On ne sait presque rien sur leur famille, leur apparence, leur situation sociale, leur intérêt particulier, et leur personnalité. L'auteur se concentre directement les angoisses des personnages. En réalité, le monde moderne transforme les individus en "silhouettes". Dans ce contexte, les personnages du Nouveau Roman peuvent s'apparenter aux gens du monde "réel".

Robbe-Grillet adopte une technique complexe pour la narration dans *Les Gammes*. Les personnages du roman deviennent tour à tour narrateur et parfois le récit est narré par une « voix extérieure ». Selon certains critiques, cette troisième personne ressemble au Chœur des tragédies grecques. Si on prend en considération que la structure du roman est un parallèle avec celle du mythe d'Œdipe, cette interprétation paraît tout à fait acceptable. Quant aux passages dans lesquels les personnages glissent dans le rôle du narrateur, on peut observer la technique du monologue intérieur tel que le courant de conscience, la violation de l'ordre chronologique, le flash-back, et la narration libre. Ces techniques citées ci-dessus sont pour la aussi utilisées au début de XXème siècle.

En conclusion, notre but sera de montrer les techniques et les objectifs du Nouveau Roman d'analyser *Les Gammes* d'Alain Robbe-Grillet, et de souligner la contribution du Nouveau Roman à l'histoire romanesque.

Nous espérons que cette étude apporte une nouvelle vision aux traducteurs des nouveaux romans en Turquie et à tous ceux qui voudront travailler sur le Nouveau Roman, les nouveaux romanciers et l'histoire du roman.

## ABSTRACT

In this “A respect for the *Nouveau Roman* in consideration of *The Erasers* by Alain Robbe-Grillet” entitled thesis, we aimed to observe the novelties brought about or sustained by *Nouveau Roman* (“New-Novel”), and thus to determine its place within history of novel. During our study, the objective was to expose how the novel evolved in time as a relatively younger literary genre and what kind of breaking points came to pass throughout its history until today, as well as the novelties the movement in question wished to apply.

Our primary intention was to analyze *Nouveau Roman* generally, and then, by means of the first published novel by one of the most important, even maybe the most important representative of the movement, to depict how the peculiarities of *Nouveau Roman* are shaped in practice.

Accordingly, the first part of our study was dedicated to introduce the rise, characteristics and representatives of *Nouveau Roman*, before laying stress on new realism. At the end of this chapter, we finally examined the evolution of novel after *Nouveau Roman*, in order to find out the effects of this latter on the genre.

Second part of the thesis treats technical analysis of *Nouveau Roman*, namely, we handled character, narrator, time and space, description, style and thematic elements of the novel one by one. Throughout this part, we primarily adopted a comparative approach; and tried to determine in terms of which aspects the *Nouveau Roman* is similar or separate with respect to previous novels.

As for third part, our purpose was to transform a theoretical analysis to a practical one. *The Erasers* by Alain Robbe-Grillet became the subject of our case study. Alain Robbe-Grillet is considered as one of the founders and of the most important representatives of *Nouveau Roman*. For our aim is to determine the place of *Nouveau Roman* in the history of novel, we wanted to choose a novel highly representative. Hence we preferred to take one of the best works to reflect the *Nouveau Roman*, a work which is written by one of the most important authors of the movement. In this sense, we concluded that both Alain Robbe-Grillet and *The Erasers* present as the clearest samples in order to examine the characteristics of *Nouveau Roman*.

In the third chapter, we tried to make an extensive analysis of the novel, after a brief introduction about the author and the work. In this analysis, we tried to demonstrate the formation of general elements such as characters, description and narrator, as well as its most striking peculiarities like suspicion, similarity with play, Oedipus myth, erasers and repetitions.

Beginning from 1950s, some novelists inclined to radical changes in novel. The elements such as characters and intrigue, which were estimated to be indispensable before, began to shake to their foundations. This change was heavily subjected to criticisms; on the other hand, though, it did signalize a new epoch for novel.

Certain French writers such as Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute, Claude Simon, Robert Pinget, Michel Butor, Claude Ollier and Jean Ricardou steered for an evident change concerning the conception of novel, though in different ways. The term *nouveau roman*, which was used by Emile Henriot for *The Jealousy* of Robbe-Grillet and *Tropisms* of Sarraute in a *Le Monde* article in 1957, later became a definition to depict a group under which some other authors were to participate.

There are notable differences, however, among the writers who are called new-novelists. That is why it is difficult to introduce *Nouveau Roman* as a real movement or school. Moreover, the new-novelists themselves often affirmed that they had no common point but to refuse certain traditions in novel, and that each of them adopted a different style.

For there are not too many common points among the new-novelists, defining this tendency gets even harder. However, we can certainly remark that new-novelists claim that the traditional novel, in which all characters are certain, which is narrated by an omniscient and omnipresent narrator, which proceeds in a regular fictional order, and which has precisely distinguished time and place, can no more response to the needs of the day and that it should thus pass an evolution.

The new-novelists rather mean the realist novel of nineteenth century by the term traditional novel. The criticisms about these realist works began, indeed, even before the end of nineteenth century, and at the beginning of the twentieth century, the novel came to a point of no return. Joyce, Woolf, Proust and Kafka are the most important names with respect to this step. New-novelists, as they also indicate, wrote the novel of their own age following the footsteps of the above-mentioned authors; hence, they are inclined neither to refuse them, nor to deny the novelties they brought about. As seen in our technical observation, especially Kafka has set an important ground for the constitution of *Nouveau Roman*.

The new-novelists, as it were, kill the traditional novel character and substitute this latter with characters without neither name nor such attributes; they diversify the narrators and use rich narration techniques; they obey not to time in calendars, but to perceived time; throughout the descriptions, they focus on the description itself instead of the described object; they often write in a plain language, avoid social, psychological and political themes totally, and affirm that they have no purpose but writing a novel. Because of all these, they are subjected to heavy criticisms of the defenders of traditional novel. Accordingly, many new-novelists wrote articles on *Nouveau Roman*, as well as their own literary works, in order to precise their ambition and to share their thoughts on novel. By these articles, they generally indicated that the traditional novel was far from responding to present circumstances, that the novel also had to evolve as world changed, and that, their objective was not to exclude man from novel, rather to put man into it, that they wrote “novel for novel” and thus aimed at giving an active role to reader.

As emphasized throughout this thesis, we see the similar objectives as far as the writers during early twentieth century are concerned. Consequently, it should not be wrong to say that the new-novelists reconstituted the novelty, rather than to name them as its inventors. It can also be remarked that the *Nouveau Roman* put these novelties in practice in a more radical manner.

One of the most important departure points of *Nouveau Roman* is new realism. Due to changes with respect to individuals and society, the mimetic aesthetic, which grounds on content, gave way to a formalist approach. The twentieth century novel does not feature what novel tells, but rather, it lays stress on how it tells. As for *Nouveau Roman*, it is based on this new realism, which was precedent to it, and adopts an experimental formalism.

Like in every other literary movement, we observe that it is hard to determine precisely the beginning or ending date, and the names of the representatives of *Nouveau Roman*. Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute, Robert Pinget, Claude Simon, Claude Ollier, Michel Butor and Jean Ricardou are noted as new-novelists by almost every researcher; whereas Marguerite Duras, George Perec and Samuel Beckett are excluded or included in the list of new-novelists according to preferences of researchers. One of the reasons for this uncertainty can be related to great differences among new-novelists and to the fact that, their only common point is refusal of tradition. As we look upon the generally accepted new-novelists, we see that they mainly consist of French authors. There have been, however, writers from different parts of the world, to adopt the peculiarities of *Nouveau Roman*. As for Turkey, it is possible to say that Yusuf Atılgan is one of the most nearer writers to this movement, and especially his novel *Aylak Adam (The Tramp)* can be given as an example. On the other hand, we observe a certain influence of Editions de Minuit on *Nouveau Roman*, since Jérôme Lindon of this publishing house supported new-novelists, who were rejected by many others, and since he accepted to publish their works. Beginning from 1970s, *Nouveau Roman* experienced a new change and the novel began to shift its ground. This fact also signifies the end of *Nouveau Roman*. Certain facts, such as the May 1968, technological developments concerning communication instruments, social and sexual revolution aimed at ending the taboos with respect to sexuality and homosexuality, the change regarding position of women in social life, and the migration problem through globalization, did rebound on novel too, and put it into a different way. Hence, the *Nouveau Roman*, which was born due to a need of change, ended because of the same need.

In the second part of our study, we treat technical characteristics of *Nouveau Roman* and observe how the fundamental elements of novel are operated within the movement in question.

One of the most important breakthroughs of *Nouveau Roman* was to abolish the traditional novel character. The protagonists, whose name, title, profession, family, possessions, personality, appearance are clear and precise, were no more seen. The characters of *Nouveau Roman* became more uncertain and more difficult to observe. Along with neglecting the families, professions, possessions or personalities of these protagonists, sometimes even their name remains unknown. Accordingly, there is not too much psychological analysis in these works. Therefore, it is very hard to identify the protagonists with real-life persons; and we can only consider them similar to persons, whom we see on the street, but about whom we know nothing and thus who are not different from objects in our eyes. Moreover, in some examples of *Nouveau Roman*, we see that protagonists are not even humans.

As for the problematic of narrator in *Nouveau Roman*, new-novelists avoid the omniscient and omnipresent all-knowing narrator (“voice of God”), and prefer the

ones with human weaknesses. The capacities of sight and of knowledge of these narrators are limited. Such limitations on narrators diversify them and thus enrich the narrative techniques.

The authors of early twentieth century preferred to use the perceived time in novel, rather than the time that can be measured objectively. The new-novelists also adopted the same approach, but further, they made present time their focal point. For new-novelists, the important time is the one during which reader reads the novel. As for places, they do not refrain from giving even the smallest details. Geometrical definitions are often used, along with positional descriptions such as under, above, right, left, etc. Thus reader finds himself in a place where he can “see” all the details, as if all happened on a theatre stage.

One of the most criticised aspects of *Nouveau Roman* is the great part dedicated to descriptions. We see that even the most unimportant objects are depicted for lines, or even for pages. These descriptions focus on the description itself, and not on the depicted object. *Nouveau Roman* describes objects just like a camera objective, through the eyes of a person. We can frequently observe that separate protagonists describe same objects differently, through different points of view. The *Nouveau Roman* abolishes the opinion that the depicted objects should give an idea of the persons they belong, and should serve for them. According to new-novelists, object exists and the existence of a conscience to see the object suffices. It is not enough to say that an object exists, but it must also be described how it seems.

Each new-novelist has adopted a separate style and technique. In general, however, they prefer a plain language, do not refrain from repetitions and conversations, and give a great place to descriptions. New-novelists aim at making the writing process the theme of novel. Thus, they have played an important role regarding the progress of “novel within novel” concept. One of the most important intentions of *Nouveau Roman* is to render the reader active. The novel is considered to be completed, only if it is read and comprehended by the reader. Therefore, the novelist makes the reader an element of the novel through some little tricks.

The most preferred themes in *Nouveau Roman* are passion, murder, jealousy, thrill and eroticism. The daily events and instant thrills are especially emphasized. It is clearly indicated that *Nouveau Roman* refrains from serving to any social and political matters.

After the general observation on *Nouveau Roman*, our aim in the third part was to analyze *The Erasers* by Alain Robbe-Grillet in details. *The Erasers*, which was published by Editions de Minuit in 1953, was the first published novel of the author, even though it was actually his second (the first was *A Regicide*). *The Erasers*, which at first sight seems to be a simple detective novel comprising of murderer, victim and detective, possesses actually a complex constitution squeezed in twenty-four hours, beginning from the moment the bullet leaves the gun, until the death of the victim, at the end of which the detective transforms into the murderer.

One of the most notable themes in *The Erasers* is suspicion. Suspicion, which is a fact of the modern world, is often treated in *Nouveau Roman*, and it finds place

in *The Erasers* too. Beginning from first pages, the novel signals a feeling of suspicion for the reader. Moreover, the difference between the real time and perceived time is constantly emphasized.

Another eye-catching feature of the novel is its similarity with a theatrical play, rather than a traditional novel. *The Erasers* contains prologue and epilogue chapters, which we are used to see in Greek tragedies; and it frequently refers to theatre stage. As the places are depicted to smallest details, the reader becomes a spectator in a theatre. Accordingly, the frequently used conversations transform *The Erasers* and the other samples of *Nouveau Roman*, as it were, to a theatrical piece.

Maybe the most genuine part of the novel is its fictional structure, which proceeds in parallel with the Oedipus myth. The author often refers to this latter, and expects the reader to interpret and resolve the novel according to Oedipus myth. We can conclude that the protagonist is parricide only by means of references to Oedipus myth.

As for the erasers, which give the name of the novel, they are objects of a continuous search. There are different comments on the eraser metaphor; since we are not used to come across the metaphorical narratives in *Nouveau Roman*. Hence, one can defend that no metaphorical meaning should be searched in this first novel by Robbe-Grillet. At the end of our study, however, we are nearer to interpret the erasers as the objects to be used by the protagonist in order to erase his past.

New-novelists, and especially Robbe-Grillet, do not refrain from frequent repetitions in their texts. Accordingly, in *The Erasers*, objects, events, personal descriptions and memories are repeated and they are sometimes presented through different points of view. Such repetitions can render the novel boring; their artful and purposive formation, however, plays an important role with respect to make the reader participate the novel. An event told by different narrators, leads the reader to his or her own interpretation.

As we look upon the characters, there is not so much information about the characters, or even on the protagonist. We know almost nothing about their family, appearance, social position, areas of interest and personality. Author focuses directly on the instant thrills of the characters. In real life too, indeed, the modern world transforms individuals into "silhouettes." In this sense, the characters in *Nouveau Roman* are by no means different from the silhouettes in real life.

Robbe-Grillet adopts a composite narrative technique in *The Erasers*. While the different persons in novel become narrators one by one, on the other hand, an "off-voice" like narrator occasionally appears and narrates the story through his own eyes. According to certain critics, this third person resembles to the "Chorus" in Greek tragedies. As we consider the constitution of the novel, which is in parallel with Oedipus myth, this interpretation seems quite acceptable. As for the parts wherein the characters become narrators, we can observe certain inner monologue techniques such as stream of consciousness, chronological deviations, flashbacks and free indirect speeches, which we have first seen in the early twentieth century.

In conclusion, throughout this study, our purpose is to analyse the *Nouveau Roman* concerning its techniques and objectives, to interpret them over *The Erasers* by Alain Robbe-Grillet, and thus to determine the place of *Nouveau Roman* in the history of novel. We hope that our study will contribute to ones who would like to study on *Nouveau Roman*, new-novelists or novel history in the future, and to translations of *Nouveau Roman* examples in our country.

## ÖZET

“Alain Robbe-Grillet’in *Silgiler* adlı romanı ışığında Yeni Romana bakış” adını taşıyan bu tez çalışmamızda, Yeni Romanın getirdiği ya da devam ettirdiği yenilikleri incelemeyi ve böylece roman tarihindeki yerini belirlemeyi hedefledik. Bu çalışmayı yaparken, yeni romancıların uygulamaya koymak istediği yeniliklerle birlikte, edebi bir tür olarak nispeten genç bir tür olan romanın genel olarak nasıl evrildiğini ve günümüz romanına gelen çizgide ne gibi kırılma noktaları yaşandığını göz önüne çıkarmayı amaçladık.

Çalışmamızda öncelikli olarak Yeni Romanın genel bir analizini yapıp, daha sonra en önemli temsilcilerinden birinin, belki de en önemlisinin, yayınlanan ilk romanı üzerinden Yeni Romanın özelliklerinin uygulamada nasıl şekillendiğini göstermek istedik.

Bu amaçla, üç bölümden oluşan çalışmamızın ilk bölümünde Yeni Romanın doğuşunu, genel özelliklerini ve temsilcilerini tanıttıktan sonra, yeni gerçekçilik üzerinde durduk. Bu bölümün bitiminde son olarak da, Yeni Romanın roman türü üzerinde bıraktığı etkileri görmek amacıyla, romanın Yeni Romandan sonraki gelişimini inceledik.

Çalışmamızın ikinci bölümünü ise Yeni Romanın teknik analizine ayırdık. Bu bölümde romanın karakter, anlatıcı, zaman ve mekan, betimleme, üslup ve teknik ile tema unsurlarını birer birer ele aldık. Bu bölümde esas olarak karşılaştırmacı bir yaklaşım benimsedik. Böylece Yeni Romanın, teknik açıdan kendisinden önceki romanlara hangi açılardan benzediğini ve bu romanlardan hangi açılardan ayrıldığını belirlemeye çalıştık.

Üçüncü bölümde ise teorik incelemeyi pratik bir incelemeye dönüştürmeyi hedefledik. Çalışmamızda vaka incelemesi olarak Alain Robbe-Grillet’in *Silgiler* adlı romanı seçilmiştir. Alain Robbe-Grillet, Yeni Roman akımının kurucuları ve en önemli temsilcileri arasında gösterilmektedir. Yeni Romanın roman tarihindeki yerini belirlemeyi hedeflediğimizden, seçeceğimiz romanın en üst derecede temsilci olmasını arzuladık. Bu nedenle de Yeni Romanın en önemli yazarlarından birinin, bu akımı en iyi yansıtan eserlerinden birini seçmek istedik. Bu bağlamda, Alain Robbe-Grillet ve *Silgiler* romanının, Yeni Romanın özelliklerini inceleyebilmemiz için bize en açık örnekleri sunduğuna karar verdik.

Üçüncü bölümümüzde, öncelikle yazarı ve romanı kısaca tanıttıktan sonra, romanın analizini yapmaya çalıştık. Bu incelemede, kuşku, oyuna olan benzerliği, Oidipus miti, silgiler ve tekrarlar gibi romanın en çarpıcı özelliklerinin yanı sıra, karakter, betimleme ve anlatıcı gibi genel roman unsurlarının bu romandaki şekillenişini de göstermeyi hedefledik.

1950’li yıllarla birlikte, bazı yazarlar romanda radikal değişikliklere yöneldiler. Daha önce romanın vazgeçilmezi olarak düşünülen kişi ve kurgu unsurları, temelden sarsılmaya başladı. Bu değişim, bir yandan bir eleştiri

yağmuruna tutulurken, bir yandan da romanda yeni bir dönemin sinyallerini vermeye başladı.

Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute, Claude Simon, Robert Pinget, Michel Butor, Claude Ollier ve Jean Ricardou gibi bazı Fransız yazarlar, farklı yönlerde de olsa roman anlayışında bariz bir değişime yöneldi. Emile Henriot'un 1957'de *Le Monde* gazetesinde yayınlanan bir makalesinde, Robbe-Grillet'nin *Kıskançlık* ile Sarraute'un *Yönelişler* romanları için kullandığı *Yeni Roman* tanımı, daha sonra diğer yazarların da altında toplanacağı bir grubu betimlemek için kullanılmaya başlandı.

Ancak yeni romancı olarak gösterilen yazarların kendi aralarında da büyük farklılıklar bulunmaktadır. Bu nedenle de Yeni Romanı bir akım ya da ekol olarak göstermek zorlaşıyor. Yeni romancıların kendileri de, aralarındaki tek ortak noktanın romandaki bazı gelenekleri reddetmek olduğunu, bunun dışında herkesin farklı bir üslup benimsediğini sık sık tekrarlamışlardır.

Yeni romancılar arasında çok fazla ortak nokta bulunmaması, bu eğilimi tanımlamayı güçleştiriyor. Ancak kesin olarak şu söylenebilir ki yeni romancılar, kişilerin belli olduğu, her şeyi bilen ve gören bir anlatıcı tarafından aktarılan, belirli bir kurgu düzeninde ilerleyen ve zaman ve mekanı kesin çizgilerle ayrılmış olan geleneksel romanın artık ihtiyacı karşılayamaz hale geldiğine ve değişimden geçmesi gerektiğine karar vermişlerdir.

Yeni romancılar, geleneksel roman derken çoğunlukla on dokuzuncu yüzyılın gerçekçi romanlarını kastetmektedirler. Aslında bu gerçekçi romanların eleştirisi daha on dokuzuncu yüzyıl bitmeden başlamış ve yirminci yüzyılın başında roman geri dönülemez bir değişikliklere adım atmıştır. Joyce, Woolf, Proust ve Kafka gibi yazarlar bu adımın en önemli temsilcileridir. Yeni romancılar, kendilerinin de vurguladığı gibi, bu yazarların açtığı yolda ilerleyerek kendi çağlarının romanını yazmışlardır; bu romancıları reddetmek ya da yaptıkları değişiklikleri inkar etmek gibi bir tutum sergilememektedirler. Yaptığımız teknik incelemede de gördüğümüz üzere, bu romancıardan özellikle Kafka, Yeni Romanın doğuşu için çok önemli bir zemin hazırlamıştır.

Yeni romancılar, geleneksel roman kişilerini öldürüp yerine adı sanı belli olmayan karakterler getirir, anlatıcıları çeşitlendirir ve zengin anlatım teknikleri kullanır, takvim saatine değil algılanan saate itaat eder, betimlemelerde betimlenen nesneye değil betimlemenin kendisine odaklanır, genellikle yalın bir dil kullanır ve toplumsal, psikolojik ve politik temalardan kesinlikle kaçınarak, roman yazmanın dışında hiçbir hedef gütmediklerini vurgularlar. Bu da, geleneksel romanın savunucuları tarafından ağır eleştirilere maruz kalmalarına yol açmıştır. Bu sebeple birçok yeni romancı, yazdığı eserlerin yanı sıra roman üzerine kaleme aldıkları makalelerle de ne yapmak istediğini ve roman hakkındaki düşüncelerini dile getirmiştir. Yeni romancılar bu yazılarında genel olarak, geleneksel romanın bugünün koşullarını karşılamadığını, değişen dünyayla birlikte romanın da değişmesi gerektiğini, eleştirilerin aksine insanı romandan çıkarmayı değil, bilhassa romanın içine sokmayı hedeflediklerini, "roman için roman" yazdıklarını ve okuyucuyu da aktif hale getirmeye çalıştıklarını belirtmişlerdir.

Çalışmamız süresince de vurguladığımız gibi, bu hedefleri yirminci yüzyılın başındaki yazarlarda da görüyoruz. Bu nedenle yeni romancıların, yenilik getirmekten çok yeniliği yeniden kurduklarını öne sürmenin yanlış olmayacağı görüşündeyiz. Yeni Roman için, bu yenilikleri daha radikal bir şekilde uygulamaya koyduğu da söylenebilir.

Yeni Romanın en önemli çıkış noktalarından biri yeni gerçekçiliktir. Birey ve toplumda meydana gelen değişikliklere paralel olarak, içeriği temel alan mimetik estetik, yerini biçimci bir yaklaşıma bırakmıştır. Yirminci yüzyıl romanında, artık romanın ne anlattığı değil, nasıl anlatıldığı ön plana çıkmaktadır. Yeni roman da, kendinden daha önce başlamış olan bu yeni gerçekçiliği temel alır ve deneysel bir biçimciliği benimser.

Her edebi akımda olduğu gibi, Yeni Romanın da başlangıç ve bitiş tarihlerini ve temsilcilerini kesin olarak belirlemenin güç olduğunu gözlemliyoruz. Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute, Robert Pinget, Claude Simon, Claude Ollier, Michel Butor ve Jean Ricardou hemen hemen tüm araştırmacılar tarafından yeni romancılar arasında gösterilirken, Marguerite Duras, George Perec ve Samuel Beckett gibi isimler bazı araştırmacılar tarafından Yeni Roman listesine alınmış, bazı araştırmacılar tarafından bu listenin dışında bırakılmıştır. Yeni romancıların kendi aralarında da büyük farklılıklar göstermeleri ve tek ortak nokta olarak geleneğin reddini belirtmeleri de bu karmaşanın nedenleri arasında sayılabilir. Genel kabul gören yeni romancılara baktığımızda, bunların Fransız yazarlardan oluştuğunu görebiliriz. Dünyanın farklı bölgelerinden de Yeni Romanın getirdiği özellikleri benimseyen yazarlar olmuştur. Ama bunlar bir grup altında toplanmamışlardır. Ülkemizden de Yeni Romana en yakın yazarlar arasında Yusuf Atılgan'ı sayabilir ve özellikle *Aylak Adam* romanını örnek gösterebiliriz. Öte yandan Edition de Minuit yayınlarının Yeni Romanda bir ağırlığının olduğu gözlemleniyor. Bunun nedeni, birçok yayınevi tarafından reddedilen yeni romancılara, Edition de Minuit'den Jérôme Lindon'un destek vermesi ve eserlerini yayınlamayı kabul etmesidir. Yeni Romanın 1970'lerden itibaren yeniden değişmeye başladığı ve romanın farklı bir yöne saptığı gözlemleniyor. Bu da Yeni Romanın bitişine işaret ediyor. Mayıs 68 olayları, iletişim araçlarındaki teknolojik gelişmeler, cinsellik ve homoseksüellik gibi kavramları tabu olmaktan çıkarmaya çalışan sosyal ve cinsel devrim, kadının toplum hayatındaki yerinin değişmesi, globalleşmenin getirdiği göçmenlik sorunu gibi gelişmeler romana da yansdı ve romanı yeni bir yola soktu. Böylece bir değişim ihtiyacı ile doğan Yeni Roman, yine aynı ihtiyaçtan ötürü sona ermiştir.

Çalışmamızın ikinci bölümünde Yeni Romanın teknik özelliklerine değindik ve romanın temel unsurlarının Yeni Romanda nasıl işlendiğini inceledik.

Yeni Romanın roman türünde yaptığı en önemli atılımlardan biri, geleneksel roman kişilerinin ortadan kalkmasıdır. Adı, sanı, mesleği, ailesi, varlığı, karakteri, dış görünümü vs. kesin olarak belirtilmiş roman kişilerini Yeni Romanda göremiyoruz. Yeni romanın kişilerinin daha belirsiz ve incelenmesi daha zor bir hale geldiklerini gözlemliyoruz. Bu kişilerin aile, meslek, varlık, karakter gibi kişisel özelliklerine değinilmediği gibi, kimi zaman isimlerine bile yer verilmemiştir. Yeni Romanda psikolojik analizlere de pek fazla rastlanmaz. Bu nedenle, Yeni Roman kişilerini tanıdığımız kişilerle bağdaştırmak zordur; bu kurgusal kişileri ancak

yoldan geçerken gördüğümüz, ama hiç tanımadığımız, bizim için nesneden farksız olan kişilere benzetebiliriz. Yeni Romanın bazı örneklerinde, ana kişilerin insanlardan bile oluşmadığını gözlemliyoruz.

Yeni Romanda anlatıcı sorununa geldiğimizde, yeni romancılar her şeyi bilen ve gören ve Tanrı-anlatıcı olarak tanımlayabileceğimiz anlatıcı türünden kaçınmakta, bunun yerine insani zaafı bulunan anlatıcıları seçmektedirler. Bu anlatıcıların görme ve bilme kapasiteleri sınırlıdır. Anlatıcılara bu sınırların getirilmesi, anlatıcıları çeşitlendirmekte ve böylece anlatım tekniklerini zenginleştirmektedir.

Yirminci yüzyılın başındaki yazarlar, romanda takvim zamanını değil, algılanan zamanı izlemeyi hedeflemişlerdir. Yeni romancılar da aynı anlayışı benimsemiş, fakat odak noktaya “şimdiki zamanı” getirmişlerdir. Yeni romancılar için önemli olan okuyucunun romanı okuduğu zamandır. Yeni romancılar, mekan konusunda da en ufak ayrıntıları vermekten kaçınmıyorlar. Geometrik tanımlamalar ile alt, üst, sağ, sol gibi konum betimlemeleri sık sık kullanılıyor. Böylece okuyucu, kendini bir tiyatro sahnesindeymişçesine tüm ayrıntılarını “gördüğü” bir mekanın içerisinde buluyor.

Yeni Romanın en çok eleştirilerin yönlerinden biri, betimlemelere çok fazla yer vermesidir. En önemsiz nesnelere bile Yeni Romanda satırlarca ve hatta sayfalarca betimlendiğini görüyoruz. Bu betimlemelerde odak nokta, betimlenen nesne değil, betimlemenin kendi devinimidir. Yeni Roman, nesnelere tıpkı bir kamera objektifi gibi bir kişinin gözünden betimler. Aynı nesnelere farklı karakterler tarafından farklı bakış açılarıyla birden çok kez betimlendiğine de sık sık rastlanabilir. Betimlenen nesnelere, ait oldukları karakterler hakkında fikir vermesi ve bu karakterlere hizmet etmesi görüşü Yeni Romanda ortadan kalkmıştır. Yeni romancılar göre, nesne vardır ve onu gören bir bilincin varlığı yeterlidir. Bir nesnenin var olduğunu söylemek yetmez, onun nasıl görüldüğünü betimlemek gerekir.

Her yeni romancı farklı bir üslup ve teknik benimsemiştir. Ancak genel olarak bakıldığında, yalın bir dil tercih edildiği, tekrarlardan ve diyaloglardan kaçınılmadığı, betimlemelerin büyük bir yer kapladığı gözlenir. Yeni romancılar, yazma sürecini romanın konusu haline getirmeyi hedeflerler. Böylece “roman içinde roman” kavramının gelişiminde yeni romancılar önemli bir rol oynamışlardır. Yeni Romanın, en önemli hedeflerinden biri de okuyucuyu aktif hale getirmektir. Roman, ancak okuyucu tarafından okunduktan ve anlaşıldıktan sonra tamamlanmış sayılır. Bu nedenle romancı, oynadığı oyunlarla okuyucuyu romanın bir unsuru haline getirmektedir.

Yeni Romanda tercih edilen konulara baktığımızda ise, tutku, cinayet, kıskançlık, gerilim ve erotizm gibi konuların ağırlıkta olduğunu gözlemliyoruz. Özellikle günlük gelişmeler ve hatta anlık gerilimler vurgulanıyor. Yeni Romanın, sosyal ve politik konulara hizmet vermektense kaçındığı açık bir şekilde ifade ediliyor.

Yeni Romanın genel bir incelemesinin ardından, üçüncü bölümümüzde Alain Robbe-Grillet’in *Silgiler* romanını ayrıntılarıyla analiz etmeye çalıştık. 1953’te Editions de Minuit tarafından yayımlanan *Silgiler*, yazarın ikinci romanı (ilki *Kral*

*Katili*) olmasına karşın, yayınlanan ilk romanıdır. İlk bakışta katil, kurban ve detektif üçlüsünden oluşan basit bir polisiye roman görünümü veren *Silgiler*, aslında kurşunun silahtan çıkmasıyla kurbanın ölümü arasına yirmi dört saate sıkıştırmış olan ve detektifin sonunda katile dönüştüğü karmaşık bir yapıya sahiptir.

*Silgiler* romanında ilk göze çarpan temalardan biri kuşkudur. Yeni romancıların sık sık göstermeye çalıştığı modern dünyanın kuşku gerçeği, *Silgiler*'de de vücut bulmaktadır. Roman daha ilk sayfalardan okuyucuya kuşku duyması gerektiğinin sinyallerini verir. Ayrıca takvim zamanı ile algılanan zaman arasındaki kuşku da sürekli vurgulanmaktadır.

Romanda bir diğer dikkatimizi çeken özellik, bir romandan çok bir tiyatro oyununa benzemesidir. Yunan trajedilerinde alışık olduğumuz öndeyiş ve sondeyış bölümlerini kapsayan *Silgiler*, kendi içerisinde de sık sık tiyatro sahnesine atıflarda bulunuyor. Mekanların en ufak ayrıntılarla betimlenmesi de okuyucuyu, tiyatrodaki oturan bir seyirci haline getiriyor. Aynı şekilde diyalogların sık kullanımı da hem *Silgiler*'i hem de diğer yeni romanları bir tiyatro oyununa dönüştürmektedir.

Romanın belki de en özgün yanı, Oidipus mitine paralel ilerleyen kurgusal yapısıdır. Yazar sık sık bu mite göndermelerde bulunur ve okuyucudan, romanı Oidipus mitine göre yorumlayarak çözmesini bekler. Romanın baş karakterinin baba katili olduğunu, ancak Oidipus mitine yapılan göndermeler sayesinde çözebiliriz.

Romana adını da veren silgiler ise, sürekli bir arayışın nesnesi konumundadır. Romandaki silgi metaforuna karşı farklı farklı yorumlar yapılır; çünkü aslında metaforik anlatımlar Yeni Romanda çok sık rastlanan bir teknik değildir. Bu nedenle Robbe-Grillet'nin bu ilk romanındaki silgilerde de metaforik bir anlam aranmaması gerektiği savunulabilir. Ancak çalışmamız sonucunda, silgilerin karakterin geçmişini silmek için aradığı nesnelere yorumlanmasına yakın duruyoruz.

Yeni romancılar ve özellikle Robbe-Grillet, metinlerinde sık sık tekrarlara başvurmadan kaçınmıyor. *Silgiler* romanında da nesnelere, olaylar, kişi tasvirleri ve hatıralar birden çok kez tekrarlanıyor ve kimi zaman farklı bakış açılarıyla sunuluyor. Bu tekrarlar romanın sıkıcı bir hale gelmesine neden olabilir; ancak bunların ustalıkla ve amaçlı bir şekilde düzenlenmesi, okuyucuyu romanın içine sokmakta önemli bir rol oynuyor. Farklı ağızlardan anlatılan bir olay, okuyucunun kendi yorumunu yapmasına imkan veriyor.

Romanın kişilerine baktığımızda, baş kişi de dahil olmak üzere, karakterler hakkında okuyucuya pek bir bilgi verilmiyor. Kişilerin aileleri, dış görünüşleri, sosyal konumları, ilgi alanları ve karakterleri hakkında neredeyse hiçbir şey bilmiyoruz. Yazar, doğrudan kişilerinin anlık gerilimlerine odaklanmaktadır. Aslında gerçek hayatta da, modern dünya bireyleri “siluet” haline dönüştürmektedir. Bu bağlamda Yeni Romanın kişileri de, gerçek hayatın siluetlerinden farksızdır.

Robbe-Grillet, *Silgiler* romanında karma bir anlatım tekniği benimsemektedir. Bir yandan romanın farklı farklı karakterleri anlatıcı konumuna geçerken, bir yandan da sinemadaki “dış sese” benzer bir anlatıcının araya girerek, romanı kendi gözünden aktardığını gözlemliyoruz. Bazı araştırmacılar, bu üçüncü kişiyi Yunan trajedilerindeki “koroya” benzetmektedir. Romanın Oidipus mitine paralel giden

yapısı göz önüne alındığında, bu yorumun kabul edilebilir bir görüş olduğunu düşünüyoruz. Roman kişilerinin anlatıcıya dönüştüğü kısımlarda ise, yirminci yüzyılın başlarında tanıştığımız bilinç akışı, kronolojik sapmalar, geçmişe dönüş, serbest dolaylı anlatımlar gibi iç monolog tekniklerinin kullanıldığı gözlemlenmektedir.

Sonuç olarak, bu çalışmamızda Yeni Romanı kullandığı teknikler ve hedefleri doğrultusunda inceleyerek ve bunları Alain Robbe-Grillet'nin *Silgiler* romanı üzerinde yorumlamayı ve böylece Yeni Romanın roman tarihindeki yerini saptamayı hedefledik. Çalışmamızın bundan sonra Yeni Roman/Romancılar ya da roman tarihi üzerinde çalışmak isteyenlere yardımcı olmasını ve ülkemizde Yeni Roman çevirilerini teşvik etmesini umut ediyoruz.

## INTRODUCTION

Le mémoire intitulé « Un regard sur le nouveau roman au miroir de d'Alain Robbe-Grillet : Les Gommages », concerne les caractéristiques et la place du Nouveau Roman dans l'histoire romanesque. Nous allons tenter de montrer que le roman, en tant que genre littéraire, change sans cesse, suivant les mouvements sociaux et que chaque romancier écrit selon l'époque dans laquelle il vit. Partant de ce constat, nous allons essayer de préciser ce que les nouveaux romanciers désirent changer dans le genre romanesque.

A partir du début du XX<sup>ème</sup> siècle les dynamiques fondamentales du roman entrent dans une période de rapide changement. Les romanciers commencent à briser les tabous et à reconstruire le roman selon leur propre perception mondiale. Les éléments essentiels du roman tels que les personnages, les narrateurs, le temps, l'espace, la description, le style, la technique et les thèmes sont réinterrogés et subissent des modifications.

Au milieu du XX<sup>ème</sup> siècle, les romanciers commencent à s'interroger radicalement sur la structure du roman et déclarent que le roman n'est plus dominé par le personnage et l'intrigue. Ces romanciers-là donnent de l'importance au roman en tant que tel. Les autres domaines hors littérature comme la sociologie, la psychologie, la politique sont négligés dans les romans de cette époque. Après avoir subi plusieurs critiques négatives et le rejet par la majorité des maisons d'édition, ces romanciers se sont regroupés sous le nom de « Nouveau Roman ».

Les nouveaux romanciers soutiennent que leur but n'est pas d'inventer une tendance, une théorie, ou de créer. Ils veulent renverser les théories existantes. Ils soulignent qu'ils ne proposent aucune règle; au contraire ils désirent modifier les règles préexistantes, en parallèle aux changements du monde réel.

Les éléments du roman ont déjà commencé à changer avec le pré-nouveau roman et ces changements continuent aujourd'hui encore. Mais le Nouveau Roman

applique ce changement de manière plus explicite et met en pratique des théories plus radicale. Ainsi les nouveaux romanciers démontrent un autre roman, c'est-à-dire un roman qui ne ressemble en aucun point aux romans « traditionnels ». Par conséquent, ils ont exercé une grande influence sur les romans contemporains. C'est la raison pour laquelle nous avons choisi le Nouveau Roman comme centre de notre étude. Nous désirons que ce travail contribue à la lecture de Nouveau Roman ainsi qu'à celle de roman contemporain.

Dans cette étude nous allons essayer d'analyser les dynamiques que les nouveaux romanciers cherchent à modifier. Premièrement nous allons faire une analyse générale sur le Nouveau Roman. Dans cette partie nous allons parler de la naissance de ce mouvement, et de ces représentants ainsi que du nouveau réalisme et du post-nouveau roman. Le but de cette partie est de montrer les raisons qui ont déclenché l'apparition du Nouveau Roman et ses effets sur le genre romanesque.

Dans la deuxième partie, nous allons faire une analyse technique sur les nouveaux romans. Nous allons examiner les éléments fondamentaux du roman un par un. Nous montrerons la fonction du personnage, du narrateur, du temps et de l'espace, des descriptions, des figures stylistiques et finalement des thèmes dans les nouveaux romans.

Dans la troisième et la dernière partie, nous allons analyser *Les Gattes* d'Alain Robbe-Grillet en s'appuyant sur des points théoriques que nous aurons expliqués dans la deuxième partie. Robbe-Grillet est l'un des plus importants romanciers et théoriciens du Nouveau Roman. Nous cherchons à préciser la place de ce mouvement dans la littérature romanesque, et en ce sens nous avons choisi un auteur qui est non seulement romancier, mais aussi théoricien. Grâce aux articles de Robbe-Grillet, nous avons eu la chance de comprendre l'objectif de ce mouvement à travers ses propres mots, ses propres idées. De plus il est considéré comme le chef de file du Nouveau Roman. Cela nous donne l'opportunité d'analyser le mouvement à travers un auteur extrêmement représentatif.

Nous allons prendre *Les Gattes* comme référence pour notre étude. Cet ouvrage est le premier roman publié par Robbe-Grillet et il est considéré en général

comme le premier exemple du Nouveau Roman. De plus, il est possible de voir les innovations que les nouveaux romanciers cherchent à adapter au roman de manière explicite dans *Les Gommès*. C'est la raison pour laquelle nous avons choisi *Les Gommès* comme objet de notre étude.

Enfin, nous allons chercher à analyser les relations entre les changements du monde réel et leurs échos dans le roman. Pour cela, nous allons essayer de préciser tous les facteurs issus du Nouveau Roman.

## I. LE NOUVEAU ROMAN

À partir des années 1950, apparaît l'expression Nouveau Roman, généralement employée pour des écrivains qui désirent changer les dynamiques traditionnelles du roman. Le roman réaliste du XIX<sup>ème</sup> siècle ne peut répondre aux questions de l'homme moderne. En effet les changements dans le roman ont commencé à s'amorcer juste au début du XX<sup>ème</sup> siècle. Les romanciers de la première moitié du siècle dernier commencent à s'interroger sur les principes fondamentaux du roman « traditionnel ». Parallèlement aux changements dans la perception de la réalité, l'intrigue et le personnage, qui étaient vus auparavant comme des éléments indispensables du roman, perdent de l'importance. Depuis les années 1950, certains romanciers essayent de faire des changements plus radicaux et créent une nouveauté relative. Bien que chaque romancier adopte des techniques différentes, le rejet des conventions traditionnelles rassemble ces romanciers sous une même éthique, et donne naissance au genre du Nouveau Roman.

Dans cette première partie, nous allons essayer de définir le Nouveau Roman, en examinant sa naissance, ses caractéristiques, ses représentants, ensuite nous allons interroger le nouveau réalisme afin de mieux comprendre les motivations du changement dans la littérature romanesque. Enfin nous allons examiner le post-nouveau roman pour analyser les effets permanents du Nouveau Roman.

### A. La naissance du Nouveau Roman

Dans les années 1950, quelques œuvres publiées en France ont attiré l'attention du monde littéraire car elles ne présentaient pas les caractéristiques du roman « traditionnel ». Un groupe d'écrivains Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute, Claude Simon, Robert Pinget, Michel Butor, Claude Ollier et Jean Ricardou etc. a changé la forme du roman conventionnel afin de l'adapter à la réalité de leur époque. Ils rejettent volontairement et strictement l'importance de l'intrigue et même du personnage considérée jusqu'alors comme élément indispensable du roman. La forme réaliste des romans a aussi été modifiée. Ces changements radicaux

sont devenus le cœur des débats critiques, et ces bouleversements ont été considérés comme le début d'une nouvelle ère dans l'histoire de la littérature française et même mondiale.

L'expression « Nouveau Roman » est due à Émile Henriot qui l'a utilisé dans un article du *Monde*, le 22 mai 1957, pour juger sévèrement *La Jalousie* d'Alain Robbe-Grillet et *Tropismes* de Nathalie Sarraute.<sup>1</sup> Plusieurs critiques ont proposé d'autres termes, dont certains reflètent plus précisément les tendances des romans individuels comme roman blanc, anti-roman, anté-roman, pré-roman, roman expérimental, jeune roman, nouveau réalisme, école du regard, école de l'objet, école objectale, école de refus, chosisme, mouvement chosiste, alittérature, école de minuit.<sup>2</sup> En raison de différences importantes entre les nouveaux romanciers, il n'est pas vraiment facile de dire si le Nouveau Roman est un courant ou bien plutôt une école. « *Les nouveaux romanciers, contrairement à certains groupes précédents des écrivains en France, n'ont jamais publié conjointement des proclamations d'intention.* »<sup>3</sup> Claude Simon fait remarquer que le seul point commun entre les nouveaux romanciers est le refus de certaine convention acceptée par le roman « traditionnel » : « *Je crois que ce que l'on peut dire c'est que nous nous trouvons spontanément d'accord pour rejeter un certain nombre de conventions qui régissent le roman traditionnel. Mais à partir de là, chacun de nous œuvre selon son tempérament.* »<sup>4</sup> Alain Robbe-Grillet remarque aussi sur la nomination de ce group d'écrivains : « *Si j'emploi volontiers, dans bien des pages, le terme de Nouveau Roman, ce n'est pas pour désigner une école, ni même un groupe défini et constitué d'écrivains qui travailleraient dans le même sens ; il n'y a là qu'une appellation commode englobant tous ceux qui cherchent de nouvelles formes romanesques, capables d'exprimer (ou de créer) de nouvelles relations entre l'homme et le monde, tous ceux qui sont décidé à inventer le roman, c'est-à-dire inventer l'homme.* »<sup>5</sup>

---

<sup>1</sup> [http://www.ed4web.collegeem.qc.ca/prof/rthomas/textes/n\\_roman.htm](http://www.ed4web.collegeem.qc.ca/prof/rthomas/textes/n_roman.htm)

<sup>2</sup> William Thompson, **The contemporary novel in France**, University Press of Florida, Décembre 1995, p. 9

<sup>3</sup> John Sturrock, **The French New Novel: Claude Simon, Michel Butor, Alain Robbe-Grillet**, Grande-Bretagne, Oxford University Press, 1969, p. 2

<sup>4</sup> Thomson, **op. cit.**, p. 8-9

<sup>5</sup> Alain Robbe-Grillet, **Pour un nouveau roman**, Paris, Les Editions de Minuit, 1961, p. 9

Michel Butor définit les nouveaux romanciers auxquels il appartient ainsi : « *Je crois que nous sommes réunis par un sentiment générale qu'on peut être tout à fait sûr de rien et qu'on se trouve constamment sur du stable mouvant* ». <sup>6</sup> Alors il met en évidence que l'incertitude a un rôle essentiel dans la construction du Nouveau Roman.

Selon John Sturrock, les nouveaux romanciers se plaignent des critiques qui négligent les différences qui peuvent exister entre eux. Certains critiques ont utilisé et utilisent encore, le terme « nouveau romancier » comme un jugement de valeur sur l'oeuvre, impliquant que ce terme se suffit à lui-même pour commenter une oeuvre. Selon Sturrock, si un écrivain passe trop de temps sur la description d'un objet trivial, il est immédiatement perçu comme un supporteur stérile de Robbe-Grillet. D'après lui, ces jugements sont généralement injustes et superficiels.

Faute de caractéristique commune parmi les nouveaux romanciers, le Nouveau Roman devient difficile à définir. Leur seul point commun est le refus des conventions et de la création dans le roman. C'est pourquoi il faut premièrement examiner le pré-Nouveau Roman et la théorie générale du roman afin de noter ses nouveautés.

Les développements philosophiques, politiques, sociologiques, psychologiques et techniques déclenchent des changements radicaux dans le mode de penser, et notamment dans la littérature. On voit que les courants littéraires dépendent strictement des changements sociaux. Pour décrire les nouveautés du Nouveau Roman, on peut faire un résumé de l'histoire du roman, un genre littéraire relativement jeune.

Avec la naissance de l'humanisme, tous les arts - de la peinture à la littérature - mettent l'homme au centre des oeuvres artistiques. Les premiers humanistes dans la littérature, Francesco Petrarca (1304 – 1365), Boccaccio (1313 – 1365) Macchiavelli (1464 – 1517) et Montaigne (1533 – 1592) ont été à la recherche de l'homme et de sa place dans le monde à travers leurs ouvrages. Montaigne met

---

<sup>6</sup> <http://ujdigispace.uj.ac.za:8080/dspace/bitstream/10210/1943/4/Hoofteks.pdf>

l'accent sur la recherche de lui-même : « *Je m'étudie plus qu'autre sujet. C'est ma métaphysique, c'est ma physique* ». <sup>7</sup> Les écrivains humanistes ont aussi ressuscité la culture de l'Antiquité, et se sont inspirés de cet héritage pour le réactualiser. L'humanisme est une attitude philosophique qui interroge l'homme et les valeurs humaines. Depuis Montaigne l'humanisme pratique ou morale consiste à s'imposer des devoirs et des interdits éthiques : le meurtre, l'humiliation, en résumé respecter les droits fondamentaux de l'homme. Or, parallèlement au développement de l'idée d'un monde instable, au XVII<sup>ème</sup> siècle l'humanisme cède la place à la littérature baroque dans laquelle les métaphores, l'allégorie, les artifices et l'exagération gagnent de l'importance. On peut admettre que Pierre Corneille (1606 – 1684) et Molière (1622 – 1673) sont les représentants de la littérature baroque et en ce sens une voie de transition entre l'humanisme de la Renaissance et la philosophie des Lumières.

La naissance du roman correspond à cette époque de transition. Mais la question du premier roman reste posé car chaque théoricien décrit le roman différemment. Selon Murat Belge, « *La naissance du roman dans la tradition narrative correspond à l'apparition des philosophes, tels que Descartes et Locke et des scientifiques comme Newton. Tous les trois remarquent et examinent la réalité d'une manière plus compréhensive et discipliné que les précédents* ». <sup>8</sup> Belge définit Defoe comme le premier romancier, et Robinson Crusoé comme le premier roman. Ian Watt, dans son article intitulé *Réalisme et forme romanesque*, argumente que le roman commence avec Defoe, Richardson et Fielding. <sup>9</sup>

D'autre part Cervantès (1547 – 1616) et Rabelais (1493 ou 1494 – 1553) sont généralement considérés comme les fondateurs du roman moderne. Ces romanciers, ont été influencés par des romans de chevalerie médiévale, des nouvelles [notamment le Décaméron (1349 – 1353) de Boccace] et même la littérature chrétienne. Ils ont traité pour la première fois le roman comme une problématique. Dans les ouvrages de ces écrivains et plus particulièrement dans *Don Quichotte*, la

---

<sup>7</sup> Montaigne, **Œuvres complètes de Montaigne**, textes établis par Albert Thibaudet et Maurice Rat, Bruges, Editions Gallimard, 1967, Livre III, Chapitre XIII, p. 1050

<sup>8</sup> Murat Belge, **Edebiyat Üstüne Yazılar**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2006, p. 59

<sup>9</sup> Roland Barthes, L. Bersani, Ph. Hamon, M. Riffaterre, I. Watt, **Littérature et réalité**, Sous la direction de Gérard Genette et Tzvetan Todorov, Editions du Seuil, 1982, p. 11

question principale n'est plus ce que le roman dit, mais plutôt comment il est écrit. Ainsi en critiquant le roman moderne, on ne peut plus seulement juger du contenu, il faut aussi examiner le style. Selon Milan Kundera, l'homme souhaite un monde dans lequel le bien et le mal puissent être séparé explicitement, car les gens désirent juger avant de comprendre, et il affirme que les religions et les idéologies sont fondées sur ce désir.<sup>10</sup> Kundera illustre son propos par ces exemples :

*« Elles exigent que quelqu'un ait raison ; ou Anna Karénine est victime d'une femme immorale ; ou bien K., innocent, est écrasé par le tribunal injuste, ou bien derrière le tribunal se cache la justice divine et K. est coupable ».*<sup>11</sup>

Bien que le roman soit une forme littéraire plus récente par rapport à la poésie et au théâtre, il témoigne des ruptures fortes. En Europe postcartésienne, la raison était dans le point fondamental des œuvres littéraires. Le classicisme du XVII<sup>ème</sup> siècle cherche l'homme idéal pour créer un équilibre entre la raison et les passions. A cette époque-là on voit une prépondérance des poèmes et tragédies sur le roman. Mais le XVIII<sup>ème</sup> siècle est l'âge d'or du roman et le romantisme est une réaction des sentiments contre la raison. L'individualisme et le lyrisme gagnent de l'importance. Victor Hugo (1802 – 1885) est un des meilleurs exemples de cette époque-là.

Le XIX<sup>ème</sup> siècle connaît une autre rupture forte : le réalisme. Ce dernier est fondé sur la réalité de la perception des sens, contrairement à l'idéalisme. Un groupe d'écrivains réalistes assez important se composant d'écrivains français : Gustave Flaubert (1821 – 1880), Stendhal (1783 – 1842) Honoré de Balzac (1799 – 1850), britanniques : Charles Dickens (1812 – 1870), D.H. Lawrence (1885 – 1930), Henry Fielding (1707 – 1754), russes : Ivan Tourgueniev (1818 – 1883), Fiodor Mikhaïlovitch Dostoïevski (1821 – 1881), Léon Tolstoï (1828 – 1910) et américains : Herman Melville (1819 – 1891), Nathaniel Hawthorne (1804 – 1864) etc...ceci n'est pas une liste exhaustive. Par ce biais, nous constatons que le roman réaliste est un courant très répandu. Dans les romans réalistes les descriptions sont bien loin d'être idéales et artificielles. Nous allons commenter les caractéristiques du

---

<sup>10</sup> Milan Kundera, **L'art du roman**, Editions Gallimard, 1986, p. 17

<sup>11</sup> **Ibid.**, p. 18

roman réaliste de manière explicite dans les parties où nous expliquerons la structure du Nouveau Roman.

Pendant la dernière décennie du XIX<sup>ème</sup> siècle un autre courant littéraire reposant sur le réalisme apparaît : Le Naturalisme. Il utilise tous les principes fondamentaux et les thématiques du réalisme, mais ne traite pas de la nature d'une manière poétique, il la reflète telle qu'elle est. Selon Émile Zola (1840 – 1902), le meilleur exemple du roman naturaliste, est l'écrivain qui applique une méthode strictement scientifique qui se rapproche de la méthode mise en œuvre par les sciences naturelles. Le romancier est un observateur et un expérimentateur. Le rôle d'observateur de l'écrivain dans le roman naturaliste est transféré aux personnages des nouveaux romans.

Pour le roman la recherche de la nouveauté commence juste au début du XX<sup>ème</sup> siècle, car la classe bourgeoise, lectorat le plus important des romans XIX<sup>ème</sup> siècle perd de son importance. Même à la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle les romanciers tels que Gustave Flaubert (1821 – 1880), Thomas Hardy (1840 – 1928) et Samuel Butler (1835 – 1902) s'engagent dans une lutte contre les valeurs et les théories intrinsèques de la bourgeoisie.<sup>12</sup>

Les progrès scientifiques à la fois dans les sciences sociales et sciences naturelles ont aussi une influence cruciale sur le roman de l'époque. D'une part Sigmund Freud (1856 – 1939) invente la psychanalyse ; et d'autre part Albert Einstein (1879 – 1955) introduit la théorie de la relativité aussi bien que les autres théories. Les guerres mondiales sont les autres événements importants du XX<sup>ème</sup> siècle.

Le Nouveau Roman qui est le point de notre étude court sur la période de ces guerres et en porte strictement ses effets. La première guerre mondiale nous rappelle que malgré les pseudo-développements positifs, la race humaine n'a pas changé. L'humanisme qu'on connaît avec la Renaissance est gravement mis à mal par ces guerres ayant eu lieu au centre de l'Europe. L'individu était désespéré et tiraillé

---

<sup>12</sup> Jale Parla, **Don Kişot'tan Bugüne Roman**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2005, p. 169

entre les valeurs humaines et la nouvelle réalité de la société moderne. Murat Belge a tout à fait raison de poser cette question : « *Qu'est-ce que c'est le réalisme dans un monde d'Hiroshima et d'Auschwitz ?* »<sup>13</sup> Le roman est influencé, comme tous les arts, par le changement inévitable dans la société. « *L'œuvre du dix-neuvième siècle poursuit une réalité orientée sur la société. Pendant que l'œuvre du vingtième siècle s'est orienté sur les mondes intérieurs des individus parallèlement au changement conceptuel de la réalité* ». <sup>14</sup> Grâce à la technique du « courant de conscience » qui est fondé sur les monologues intérieurs, les lecteurs ont la chance de connaître directement les pensées des personnages. Selon Butor : « *Même dans le journal, entre l'acte et son récit on avait eu le temps de repasser cent fois les choses dans la tête. Ici l'on prétend nous donner la réalité toute chaude, le vif absolu, avec le merveilleux avantage de pouvoir suivre toutes les aventures de l'événement dans la mémoire du narrateur, toutes les transformations qu'il aura subies, toutes ses interprétations successives, les progrès de sa localisation, depuis le moment où il s'est produit jusqu'à celui où il serait noté dans le journal.* »<sup>15</sup> James Joyce (1882 – 1941), Marcel Proust (1871 – 1922), Franz Kafka (1883 – 1924), Virginia Woolf (1882 – 1941) sont les plus connus pour user de cette technique. Selon Milan Kundera le chemin de la nouvelle tendance romanesque dans l'histoire littéraire est ouvert par Franz Kafka : « *On parle souvent de la trinité sacrée du roman moderne : Proust, Joyce, Kafka. Or, selon moi, cette trinité n'existe pas. Dans mon histoire personnelle du roman, c'est Kafka qui ouvre la nouvelle orientation : orientation post-proustienne. La manière dont il conçoit le moi est tout à fait inattendue. Par quoi K. est-il défini comme être unique ? Ni par son apparence physique (on n'en sait rien), ni par sa biographie (on ne la connaît pas), ni par son nom (il n'en a pas), ni par ses souvenirs, ses penchants, ses complexes. Par son comportement ? Le champ libre de ses actions est lamentablement limité. Par sa pensée intérieure ? Oui, Kafka suit sans cesse la réflexion de K., mais celles-ci sont exclusivement tournées vers la situation présente : qu'est-ce qu'il faut faire là, dans l'immédiat ?...* »<sup>16</sup> Ces observations sur Kafka sont très proche des idées des nouveaux romanciers : il n'y a ni de personnages précis, ni d'histoire, ni de psychanalyse etc.

---

<sup>13</sup> Belge, **op. cit.**, p. 47

<sup>14</sup> Parla, **op. cit.**, p. 169

<sup>15</sup> Michel Butor, **Essais sur le roman**, Gallimard, p. 78

<sup>16</sup> Kundera, **L'art du roman**, p. 38

On peut constater que tout ces romanciers, leur technique, leur point de vue, leurs tentatives pour la nouveauté ont constitué une base très solide pour la naissance du Nouveau Roman.

Les nouvelles conditions de l'époque actuelle forcent aussi le roman à changer. Parallèlement au développement du capitalisme et de ses effets sur la société, les objets gagnent de l'importance à la fois dans la vie quotidienne et dans le roman. Goldmann explique ce changement dans son livre intitulé *Pour une sociologie du roman* : « *Sur le plan immédiat des consciences individuelles, la vie économique prend l'aspect de l'égoïsme rationnel de l'homme economicus, de la recherche exclusive du profit maximum sans aucun souci des problèmes de la relation humaine avec autrui et surtout sans aucune considération pour l'ensemble. Dans cette perspective, les autres hommes deviendront pour le vendeur ou l'acheteur des objets semblables aux autres objets, se simples moyens lui permettent de réaliser ses intérêts et dont la seule qualité humaine importante sera leur capacité à conclure des et engendrer des obligations contraignants.* »<sup>17</sup> C'est pourquoi les nouveaux romanciers ont pour but de mettre les objets au centre de leurs œuvres. Alain Robbe-Grillet explique la raison de cette volonté, en mettant en place ainsi la philosophie centrale du Nouveau Roman : « *Or le monde n'est ni signifiant ni absurde. Il est, tout simplement. C'est là, en tous cas, ce qu'il a de plus remarquable.* »<sup>18</sup> Il explique que les objets sont tellement présents qu'on ne peut les négliger. Alors les nouveaux romanciers cherchent à montrer les objets tels qu'ils sont et évitent de montrer l'aspect des objets qui ne seraient qu'une partie ou le symbole d'un personnage.

Selon John Sturrock, quiconque lit les séries d'explications de texte dans *Mimesis* d' Erich Auerbach est prêt à admettre que les formes esthétiques n'évoluent pas consciemment, ou que leur histoire vraie ne peut pas être écrite : « *Le sous-titre d'Auerbach pour ce livre, 'La représentation de la réalité dans la littérature occidentale', indique à quel point les formes esthétiques sont liés aux nouvelles idées sur la philosophie, la cosmologie, la psychologie, etc. De la même façon, la critique marxiste, et notamment George Lucács, n'a jamais cessé d'expliquer les*

---

<sup>17</sup> Lucien Goldmann, **Pour une sociologie du roman**, Editions Gallimard, p. 293

<sup>18</sup> Robbe-Grillet, **Pour un nouveau roman**, p. 18

*liens entre les formes de représentation et les fondements économiques. Le Nouveau Roman voit ce mode de pensée qui argue qu'il existe des formes de représentation absolues comme une absurdité, et insiste sur le fait que le romancier doit questionner toutes les tentatives de faire croire qu'il ne l'est pas. »<sup>19</sup>*

Jean-Paul Sartre, dans le préface qu'il a écrit pour *Portrait d'un inconnu* de Nathalie Sarraute, dit que : « *Ces œuvres étranges et difficilement classables ne témoignent pas de la faiblesse du genre romanesque, elles marquent seulement que nous vivons à une époque de réflexion et que le roman est en train de réfléchir sur lui-même. »<sup>20</sup>*

John Sturrock explique la problématique de la réflexivité ainsi : « *Pourquoi réflexive, donc, pourquoi le romancier doit maintenant être conscient de soi-même et doit exposer le processus de composition? Personne, sans doute, ne peut nier que l'intérêt sur les techniques de la production de toutes sortes, soit mécanique, plus généralement, soit culturelle, a augmenté significativement au cours des dernières années. »* Selon Sturrock, ce nouvel intérêt peut être une raison de l'augmentation des loisirs, de la mobilité sociale (qui peut être souvent un avantage pour des compétences techniques), ou de l'augmentation du scepticisme à l'égard de toutes les formes imaginables de l'imposition, qu'elles soient technologiques ou idéologiques. Le résultat, en tout cas, est un phénomène très répandu: les réponses n'ont plus le pouvoir qu'elles avaient à moins qu'elles ne montrent le processus de travail.<sup>21</sup>

Finalement les changements économiques, sociaux et philosophiques modifient toujours le mode de penser des individus et cette modification se reflète toujours dans l'art, plus particulièrement dans la littérature et donc dans le roman.

Ce qui a donné naissance au Nouveau Roman ce sont les nouvelles conditions de la société et de l'individu, en particulier la nouvelle donne des relations entre la société et l'individu. L'ère post-guerres mondiales est une période où les termes de

---

<sup>19</sup> Sturrock, *op. cit.*, p. 5

<sup>20</sup> Jean-Paul Sartre, *Situations, IV*, Editions Gallimard, 1964, p. 9-10

<sup>21</sup> Sturrock, *op. cit.*, p. 12-13

réalité et de réflexion sont interrogés. Les nouveaux romanciers cherchent alors d'une part à atteindre ces nouvelles réalités et réflexions et d'autre part à définir l'individu de l'époque.

Après avoir examiné la naissance du Nouveau Roman, nous allons essayer de le définir dans le chapitre suivant.

## **B. Qu'est-ce que c'est le Nouveau Roman ?**

Le Nouveau Roman, comme nous avons expliqué ci-dessus, est fondé sur la destruction des anciennes conventions et l'adaptation des nouvelles conditions. Ses représentants n'imposent aucune règle stricte, au contraire ils déterminent ce qui doit changer dans le roman. C'est pourquoi chaque représentant de cette tendance construit sa propre forme, ce qui crée une richesse mais rend fragile l'union des nouveaux romanciers. Nous allons montrer les changements que le Nouveau Roman apporte au récit romanesque.

Les objectifs et le style des nouveaux romanciers sont devenus l'objet de plusieurs critiques négatives. Alain Robbe-Grillet leur répond à travers quelques affirmations explicites dans son ouvrage *Pour un Nouveau Roman*, un des plus importants manifestes de cette tendance. Premièrement il dit que le Nouveau Roman n'est pas une théorie, mais une recherche. C'est pourquoi, selon lui, le Nouveau Roman ne met en place aucune loi. Par contre, il dit : « *Ainsi, loin d'édicter des règles, des théories, des lois, ni pour les autres ni pour nous-mêmes, c'est au contraire dans la lutte contre des lois trop rigides que nous nous sommes rencontrés.* »<sup>22</sup> Cette réplique de Robbe-Grillet est essentielle parce qu'elle souligne ce que les nouveaux romanciers ne souhaitent pas faire. Leur but n'est pas de créer une tendance ni une théorie, mais de renverser les théories existantes.

La seconde affirmation de Robbe-Grillet est : « *Le Nouveau Roman ne fait que poursuivre une évolution constante du genre romanesque* ». <sup>23</sup> Il considère les nouveaux romanciers comme faisant partie de la chaîne de l'évolution du roman et

---

<sup>22</sup> Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, p. 114

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 115

ne nie pas que le roman traditionnel a déjà commencé à être modifié avant le Nouveau Roman. D'après lui le changement du roman est inévitable et il dénonce que tout ce qui l'entoure est en train de changer : « *Flaubert écrivait le nouveau roman de 1860, Proust le nouveau roman de 1910* ». <sup>24</sup> Selon Robbe-Grillet, « le roman réaliste » a même commencé son évolution du vivant de Balzac et les romanciers tels que Flaubert, Dostoïevski, Proust, Kafka, Joyce, Faulkner, Beckett etc. ont accéléré cette évolution. Robbe-Grillet dit que ces romanciers ont déjà commencé à détruire les éléments du roman traditionnel tel que le personnage, la chronologie, les analyses sociologiques etc. Cependant il met l'accent sur le fait que les nouveaux romanciers cherchent seulement à poursuivre l'évolution du roman : « *Non pas de faire mieux, ce qui n'a aucun sens, mais de nous placer à leur suite, maintenant, à notre heure.* » <sup>25</sup> Milan Kundera souligne aussi le fait que la nouveauté ne dévalue pas l'ancien, il le modifie seulement: « *La poétique de Flaubert ne déconsidère pas celle de Balzac, de même que la découverte du pôle Nord ne rend pas caduque celle de l'Amérique* ». <sup>26</sup>

Quant à la troisième affirmation d'Alain Robbe-Grillet, il défend que « *le nouveau roman ne s'intéresse qu'à l'homme et à sa situation dans le monde* ». <sup>27</sup> Une des critiques les plus répandues contre le Nouveau Roman est que le Nouveau Roman manque d'homme. Mais Robbe-Grillet explique que le manque de personnage, au sens traditionnel du terme, ne veut pas dire que le Nouveau Roman néglige l'homme. Les objets minutieusement décrits sont toujours objectivement vus à travers les yeux d'une personne. C'est pourquoi, il dit que l'homme est partout dans les nouveaux romans. L'un des plus grands changements chez les nouveaux romanciers est la position des personnages dans le roman. Les romanciers du XIXème siècle tels que Balzac, Stendhal et D.H. Lawrence et les nouveaux romanciers, ne donnent pas d'importance à l'origine, au milieu social, la famille, la profession, la psychanalyse etc. de ses personnages. D'après Goldmann, c'est un changement inévitable : « *Si l'histoire et la psychologie du personnage deviennent de plus en plus difficile à décrire sans tomber dans l'anecdote et le fait divers, ce n'est pas seulement parce que Balzac, Stendhal ou Flaubert l'ont déjà décrite, mais*

---

<sup>24</sup> **Ibid.**, p. 10

<sup>25</sup> **Ibid.**, p. 116

<sup>26</sup> Milan Kundera, **Le rideau**, Editions Gallimard, 2005, p. 29

<sup>27</sup> Robbe-Grillet, **Pour un nouveau roman**, p. 116

*parce que nous vivons dans une société différente de celle dans laquelle ils vivaient, une société dans laquelle l'individu comme tel, et, implicitement, sa biographie et sa psychologie ont perdu toute importance vraiment primordiale et sont passées au niveau de l'anecdote et du fait divers. »*<sup>28</sup>

De plus, selon Robbe-Grillet, le seul but du Nouveau Roman est d'arriver à une subjectivité totale. Chez Balzac par exemple, le narrateur qui peut tout voir, qui est partout, qui peut raconter à la fois le présent, le passé, l'avenir ne peut être que Dieu. C'est pourquoi Robbe-Grillet souligne que les nouveaux romanciers sont plus subjectifs que Balzac. Il explique que : « *C'est Dieu seul qui peut prétendre être objectif. Tandis que dans nos livres, au contraire, c'est un homme qui voit, qui sent, qui imagine, un homme situé dans l'espace et le temps, conditionné par ses passions, un homme comme vous et moi. Et le livre ne rapporte rien d'autre que son expérience, limitée, incertaine. C'est un homme d'ici, un homme de maintenant, qui est son propre narrateur, enfin. »*<sup>29</sup>

Le Nouveau Roman est aussi critiqué à cause de sa lecture hermétique. Mais Alain Robbe-Grillet n'est pas d'accord avec la difficulté de la lecture de ses romans. Selon lui, « *le Nouveau Roman s'adresse à tous les hommes de bonne foi* ». <sup>30</sup> Le Nouveau Roman ne se conforme pas au temps " de la montre " et prête attention au temps humain comme notre mémoire. De plus, le fait que quelques personnages n'ont pas de nom n'est pas si loin de notre vie quotidienne car dans la vie réelle nous rencontrons plusieurs personnes dont les noms demeurent inconnus. Mais ces caractéristiques des œuvres des nouveaux romanciers, plus particulièrement celles de Robbe-Grillet, sont considérées comme des obstacles qui empêchent d'en faire une lecture facile.

Alain Robbe-Grillet critique aussi les significations figées de l'ordre divin et puis de l'ordre rationaliste du XIXème siècle données à l'homme. Il affirme que « *Le Nouveau Roman ne propose pas de signification toute faite* ». <sup>31</sup> Il explique que : « *Les significations du monde, autour de nous, ne sont plus que partielles,*

---

<sup>28</sup> Goldmann, **op. cit.**, p. 286

<sup>29</sup> Robbe-Grillet, **Pour un nouveau roman**, p. 118

<sup>30</sup> **Ibid.**, p. 118

<sup>31</sup> **Ibid.**, p. 119

*provisaires, contradictoires même, et tous contestées. Comment l'œuvre d'art pourrait-elle prétendre illustrer une signification connue d'avance, quelle qu'elle soit ? Le roman moderne, comme nous le disions en commençant, est une recherche, mais une recherche qui crée elle-même ses propres significations, au fur et à mesure. La réalité a-t-elle un sens ? L'artiste contemporain ne peut répondre à cette question : il n'en sait rien. Tout ce qu'il peut dire, c'est que cette réalité aura peut-être un sens après son passage, c'est-à-dire l'œuvre une fois menée à son terme. »<sup>32</sup>*

Et dernièrement selon Alain Robbe-Grillet, « *le seul engagement possible, pour l'écrivain, c'est la littérature.* »<sup>33</sup> Il souligne que les nouveaux romanciers ne servent aucun idéal politique dans leurs romans. Ainsi dans le Nouveau Roman, on parle d'une littérature pure, séparée de toutes ses fonctions didactiques, politiques, morales, historiques et sociologiques. On peut dire que cette affirmation réitère l'approche de « *L'art pour l'art* » de Théophile Gautier (1811 – 1872). Michel Butor, dans son essai *Critique et Invention*, compare les nouvelles formes du roman avec ce que l'on peut voir dans le cinéma et le théâtre : « *Cette réflexion est une des caractéristiques fondamentales de l'art contemporain : roman du roman, théâtre du théâtre, cinéma du cinéma... ; elle l'apparente étroitement à celui de certaines époques antérieures, l'art baroque en particulier ; dans les deux cas ce repli interrogatif sur soi est une réponse à un changement de l'image du monde.* »<sup>34</sup> Nathalie Sarraute souligne aussi le désir d'arriver à une littérature « pure ». Elle écrit, dans son roman *Les Fruits d'Or* : « *Pure œuvre d'art – cet objet refermé sur lui-même, plein, lisse et rond. Pas une fissure, pas une éraflure par où un corps étranger pût s'infiltrer. Rien ne rompt l'unité des surfaces parfaitement polies dont toutes les parcelles scintillent, éclairées par les faisceaux lumineux de la Beauté.* »<sup>35</sup>

Robbe-Grillet donne à l'œuvre une place privilégiée. Selon lui, « *Avant l'œuvre, il n'y a rien, pas de certitude, pas de thèse, pas de message. Croire que le romancier a « quelque chose à dire », et qu'il cherche ensuite comment le dire, représente le plus grave des contresens. Car c'est précisément ce « comment », cette manière de dire, qui constitue son projet d'écrivain, projet obscur entre tous, et qui*

---

<sup>32</sup> **Ibid.**, p. 120

<sup>33</sup> **Ibid.**

<sup>34</sup> Sturrock, **op. cit.**, p. 12

<sup>35</sup> Nathalie Sarraute, **Les fruits d'or**, Gallimard, 1963, p. 32

*sera plus tard le contenu douteux de son livre. »<sup>36</sup> Butor touche aussi le même point et l'orienté vers le roman : « Alors que le récit véridique a toujours l'appui, la ressource d'une évidence extérieure, le roman doit suffire à susciter ce dont il nous entretient. C'est pourquoi il est domaine phénoménologique par excellence, le lieu par excellence où étudier de quelle façon la réalité nous apparaît ou peut nous apparaître ; c'est pourquoi le roman est le laboratoire du récit. »<sup>37</sup>*

Ces affirmations de Robbe-Grillet attirent notre attention sur les objectifs du Nouveau Roman, et une manière de répondre aux critiques. Ce sont les critiques importantes contre le Nouveau Roman qui ont obligé Robbe-Grillet, et même les autres romanciers tel que Butor et Sarraute, à expliquer ce qu'ils ont fait et ce qu'est le Nouveau Roman.

Le Nouveau Roman, comme nous l'avons déjà indiqué, est né du refus des conventions traditionnelles. A partir de cela, chaque nouveau romancier se crée son propre style. Maintenant nous allons examiner les représentants de ce mouvement à travers une perspective chronologique.

### **C. Les représentants du Nouveau Roman**

A cause des divergences immenses parmi les nouveaux romans, et donc les nouveaux romanciers, il est très difficile de construire une histoire de ses représentants. C'est pourquoi il existe différentes listes de nouveaux romanciers dont certaines contiennent tels écrivains, tandis que les autres ne les mentionnent pas. Mais on ne peut pas nier que certains romanciers sont largement acceptés partout comme les représentants du Nouveau Roman.

Jean Ricardou, écrivain et théoricien français du nouveau roman, se confronte à la tâche difficile d'établir d'une liste complète et de fonder une base de travail pour le Nouveau Roman. Il fait référence à deux listes différentes, celle de la revue

---

<sup>36</sup> Robbe-Grillet, **Pour un nouveau roman**, p. 121

<sup>37</sup> Butor, **Essais sur le roman**, p.9

*Esprit* et celle de Françoise Baqué.<sup>38</sup> La première liste publiée dans le numéro 7-8 d'*Esprit* en 1958, est composé de Samuel Beckett, Michel Butor, Jean Cayrol, Marguerite Duras, Jean Lagrolet, Robert Pinget, Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute, Claude Simon, Kateb Yacine. Quant à la liste de Françoise Baqué, tiré du livre *Le Nouveau Roman* publié en 1972, se compose de Samuel Beckett, Michel Butor, Jean Cayrol, Claude Ollier, Robert Pinget, Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute, Claude Simon. Mais quels sont les critères de ces deux listes ? *Esprit* explique son critère de choix ainsi : « *Tout d'abord pourquoi ces dix romanciers ? Il ressort des pages suivantes que chacun d'eux rompt, dans une mesure d'ailleurs variable, avec les formes traditionnelles du roman, cherche à renouveler le contenu et les moyens de la littérature romanesque* ». Ce critère est imprécis, selon Ricardou, car il y a de nombreux romanciers, comme par exemple Maurice Blanchot, qui ne figure pas dans cette liste. Tandis que, le critère de Baqué se construit ainsi: « *Ce n'est pourtant pas tout à fait par hasard que les "nouveaux romanciers" proprement dits : Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute, Michel Butor, Claude Simon, Robert Pinget, Claude Ollier, précédent de Samuel Beckett, ont été – et pour plusieurs, sont encore – publiés chez le même éditeur (les Éditions de Minuit) et que, malgré toutes leurs divergences, leurs noms restent associés dans l'esprit du public* ». Ricardou dit que c'est un critère précis car il recourt clairement à un catalogue d'éditeur. Cependant Ricardou critique Françoise Baqué pour ne pas se conformer à son propre critère et explique que la liste de Baqué ignore Marguerite Duras qui a publié divers livres aux *Éditions de Minuit*, mais toutefois comporte Jean Cayrol, qui en a publié aucun.<sup>39</sup>

Ricardou, vers 1973, essaie aussi de constituer une liste de romanciers comprenant le roman contemporain par rapport aux nouveautés mais il arrive à une liste trop vaste et, comme il l'admet, impossible à étudier. Finalement, il décide de prendre le célèbre colloque *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui* en juillet 1971 à Cerisy-la-Salle comme critère et base son étude autour de Michel Butor, Claude

---

<sup>38</sup> Jean Ricardou, **Le Nouveau Roman : Les raisons de l'ensemble**, Editions du Seuil, 1990, p. 20-21

<sup>39</sup> **Ibid.**, p. 22 - 23

Ollier, Robert Pinget, Jean Ricardou, Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute, Claude Simon.<sup>40</sup>

Outre les romanciers comme Alain-Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute, Robert Pinget, Claude Simon, Claude Ollier, Michel Buttor, Jean Ricardou, connus par la plupart ; Samuel Beckett (écrivain, poète et dramaturge irlandais, 1906-1989), Gerard Bessette (romancier, poète, critique littéraire canadien, 1920-2005), Jean Cayrol (poète, romancier, essayiste et éditeur français, 1919-2005), Marguerite Duras (écrivain et dramaturge française, 1914-1996), Tony Duvert (écrivain français, 1945-2008), Kateb Yacine (écrivain algérien, 1929-1989) , George Perec (écrivain français, 1936-1982) et J.M.G. Le Clézio (écrivain de langue française, de nationalité française et mauricienne, 1940 - ) sont les quelques autres romanciers considérés comme les représentants du Nouveau Roman mais seulement par certains critiques. Le fait que quelques ouvrages de ce dernier groupe ne contient que peu de similitude avec les membres du premier groupe, est peut être la raison pour laquelle ils ne sont pas mentionnés dans les listes des nouveaux romanciers de certains critiques. Par exemple, Le Clézio, Prix Nobel de littérature 2008, dont le travail d'écriture reflète les recherches formalistes de Perec, Butor et Sarraute, et qui par la suite abandonnera ses explorations stylistiques pour s'intéresser aux thèmes des minorités, indiennes et africaines, pour s'emparer du thème de l'enfance et du voyage.<sup>41</sup> C'est pourquoi certains critiques considèrent Le Clézio comme un nouveau romancier, tandis que d'autre non.

Pour obtenir une idée générale à propos de la chronologie, des représentants du Nouveau Roman et des maisons d'édition, on peut analyser le tableau de Jean Ricardou sur lequel sept romanciers figurent pour les raisons expliquées ci-dessus.

---

<sup>40</sup> **Ibid.**, pp.25-26

<sup>41</sup> Elisabeth Bouvet, « Le Clézio Prix Nobel de Littérature ou l'éloge d'une littérature-monde », **Radiofranceinternationale**, 09/10/2008, [http://www.rfi.fr/culturefr/articles/106/article\\_73312.asp](http://www.rfi.fr/culturefr/articles/106/article_73312.asp)

**Tableau 1.1 : Les Nouveaux Romanciers**

Éditeurs	Calmann-Lévy	Denoël	Gallimard	Laffont	Marin	Minuit	Sagittaire	Tour de feu
<b>Titres</b>								
<b>MICHEL BUTOR</b>								
Passage de Milan						1954		
L'emploi du temps						1956		
La Modification						1957		
Degrés			1960					
<b>CLAUDE OLLIER</b>								
La Mise en scène						1958		
Le Maintien de l'ordre			1961					
Été indien						1963		
L'Échec de Nolan			1967					
Navettes			1967					
La Vie sur Epsilon			1972					
<b>ROBERT PINGET</b>								
Entre Fantoine et Agapa						repris		1951
Mahu ou le Matériau				1952		reprise		
Le Renard et la Boussole			1953			reprise		
Graal Filbuste						1956		
Le Fiston						1959		
Clope au dossier						1961		
L'inquisitoire						1962		
Quelqu'un						1965		
Le Libera						1969		
Passacaille						1969		
Fable						1971		
<b>JEAN RICARDOU</b>								
L'observatoire de Cannes						1961		
La Prise de Constantinople						1965		
Les Lieux-dits			1969					
Révolutions minuscules			1971					
<b>A. ROBBE-GRILLET</b>								
Les Gommages						1953		
La Voyeur						1955		
La Jalousie						1957		
Dans le labyrinthe						1959		
Instantanés						1962		
La Maison de rendez-vous						1965		
Projet pour une révolution à New York						1970		
<b>N. SARRAUTE</b>								
Tropismes		1939				repris		
Portrait d'un inconnu			repris		1947			
Martereau			1953					
Le Planétarium			1959					
Les Fruits d'or			1963					
Entre la vie et la mort			1968					
Vous les entendez			1972					
<b>CLAUDE SIMON</b>								
Le Tricheur						repris	1945	
Gulliver	1952							
Le Sacre du printemps	1954							
Le Vent						1957		

L'Herbe	1958
La Route des Flandres	1960
La Palace	1962
Histoire	1967
La Bataille de Pharsale	1969
Les Corps conducteurs	1971
Triptyque	1973

\* Source : Le tableau est pris de *Le Nouveau Roman suivi de Les Raisons de l'ensemble de Jean Ricardou*<sup>42</sup>

Quand on regarde le tableau, on voit immédiatement la prédominance des *Édition de Minuit*. Les nouveaux romanciers ont subi des critiques négatives non seulement de la part des lecteurs et des critiques mais aussi des maisons d'édition. Il y avait peu d'éditeurs disposés à publier les ouvrages des ces romanciers, appelés nouveaux romanciers. Jérôme Lindon, entré aux de *Éditions de Minuit* en 1946 alors que l'entreprise souffrait de grande difficulté financière, a beaucoup oeuvré pour la publication des nouveaux romanciers. D'abord il a sauvé l'entreprise et puis l'a orienté vers les ouvrages littéraires. En 1951, il a publié *Molloy* de Samuel Beckett, écrivain irlandais inconnu mais qui plus tard gagna une réputation en tant qu'éditeur. Les *Édition de Minuit* publient, à partir de 1953, plusieurs écrivains proches du Nouveau Roman tels que Michel Butor, Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute, Robert Pinget et Claude Simon, préparant ainsi le terrain pour le mouvement du Nouveau Roman.<sup>43</sup> C'est la raison pour laquelle un des noms proposés pour ce mouvement était *l'école de Minuit*.

Suivant les dates de publication des nouveaux romans, selon le tableau de Ricardou, on peut dire que l'ère du Nouveau Roman commence dans les années 1950 et se poursuit jusqu'au début des années 1970. Comme tous les mouvements littéraires, il est difficile de donner des dates précises pour le Nouveau Roman. Les nouveaux mouvements commençant dès les années 1970, dont on va parler ultérieurement sous le nom de « post-nouveau roman », indiquent la fin du Nouveau Roman. Il faut souligner que quelques œuvres de ces romanciers nommés dans le tableau ne sont pas publiés pendant la période du Nouveau Roman. Par exemple *L'Acacia* et *Le Tramway* de Claude Simon ont été publiés respectivement en 1989 et

<sup>42</sup> Ricardou, **op. cit.**, p. 30

<sup>43</sup> <http://www.cavi.univ-paris3.fr/phalese/desslate/dico0662.htm>

2001 aux *Éditions de Minuit* encore une fois. Ces œuvres sont en dehors du Nouveau Roman à la fois chronologiquement et théoriquement.

Un autre point remarquable à déduire de ce tableau, est le fait que tous les romanciers sont français. Nathalie Sarraute est d'origine russe, mais elle a la nationalité française et écrit en français. Malgré une influence répandue dans le monde entier, le Nouveau Roman ne peut trouver de représentants en dehors de la France. William Faulkner aux Etats-Unis et Carlos Fuentes au Mexique sont les romanciers considérés comme proche du Nouveau Roman. Mais ils ne font pas parti de ce mouvement.<sup>44</sup> En Turquie Yusuf Atılgan (1921-1989) est un des romanciers se rapprochant du style du Nouveau Roman. Surtout son roman intitulé *Aylak Adam*, publié en 1959, qui recoupe les dynamiques traditionnelles du roman réaliste et construit une nouvelle plateforme pour le roman contemporain. Atılgan donne les noms de *C.* et *B.* aux personnages pour plutôt attirer l'attention du lecteur sur le roman, l'écriture et la fiction que sur les personnages. Cette technique nous rappelle le protagoniste de *A...* dans la *Jalousie* d'Alain Robbe-Grillet.<sup>45</sup>

Les représentants du Nouveau Roman cherchent à modifier le roman selon les changements sociaux et individuels. On peut constater que la plus importante motivation de ce mouvement est le changement de la perception de la réalité. La littérature romanesque se trouve elle-même dans une évolution inévitable parallèlement aux changements des relations entre l'homme et le monde. Nous allons ici travailler sur le nouveau réalisme et ses effets sur le roman.

#### **D. Le nouveau réalisme**

Les nouveaux romanciers cherchent à décrire l'homme nouveau, c'est-à-dire l'homme d'aujourd'hui, et sa place dans le monde. Alors ils mettent en place un nouveau réalisme ayant pour but de re-construire le fond du roman en suivant les changements du monde réel.

---

<sup>44</sup> Sturrock, *op. cit.*, p. 37-38

<sup>45</sup> <http://turcologie.u-strasbg.fr/dets/images/travaux/ali%20buyukaslan.%20y.%20atilgan%20aylak%20adam.pdf>

Comme Mehmet Rifat explique dans la préface *d'Essai sur le roman* de Michel Butor, avec les changements sociaux, l'individu devient rapidement passif dans la société, alors que les objets commencent à être prioritaires et supérieurs face à l'individu. Une réflexion naturelle de cette transformation en découle, la défense que le nouveau roman soit une nouvelle réalité concentrée sur les objets plutôt que sur les individus.<sup>46</sup>

Sturrock argumente qu'une telle attaque contre les conventions doit être commentée comme une attaque contre la réalité elle-même.<sup>47</sup>

Le nouveau roman est d'une part un chemin fondé sur une nouvelle réalité, et d'autre part une réponse du roman vers les changements de la perception de la réalité.

Les romans traditionnels cherchent à créer un monde quasi réel et travaillent à persuader les lecteurs que tout ce qui est raconté est réel. Mais le Nouveau Roman n'a aucun but de ce genre au contraire il souligne que tout est fictionnel.

Alain Robbe-Grillet décrit cette transformation comme une transition du réalisme à la réalité. Le nouveau roman cherche à atteindre la réalité instantanée. Selon Robbe-Grillet, « ...le roman n'est pas un outil du tout. Il n'est pas conçu en vue d'un travail défini à l'avance. Il ne sert pas à exposer, à traduire, des choses existant avant lui, en dehors de lui. Il n'exprime pas, il recherche. Et ce qu'il recherche, c'est lui-même ».<sup>48</sup> C'est pourquoi il souligne que « je ne transcris pas, je construis ».<sup>49</sup> Le but du nouveau roman n'est pas d'imiter le monde réel, mais de créer sa propre réalité.

Les discussions sur l'imitation de la nature par les œuvres d'art remontent à l'Antiquité. Aristote emploie le concept de mimesis pour désigner la représentation du réel par l'art. Selon Aristote, il y a trois différences entre les Arts : La première

---

<sup>46</sup> Michel Butor, **Roman Üstüne Denemeler**, Traducteurs: Mehmet Rifat, Sema Rifat, İstanbul, Düzlem Yayınları, 1991, p. 8

<sup>47</sup> Sturrock, **op. cit.**, p. 10

<sup>48</sup> Robbe-Grillet, **Pour un nouveau roman**, p. 137

<sup>49</sup> **İbid.**, p. 139

s'intéresse au moyen, la seconde au sujet et la troisième à la manière.<sup>50</sup> La manière pour faire des imitations, dit-il, avec les mêmes choses on peut imiter les mêmes sujets et les rendre pourtant différents par la manière.<sup>51</sup> Il y a trois façons d'imiter : telle que les choses sont, telles qu'on les dit et telle qu'elle devrait être. Aristote soutient que ce n'est pas le propre du poète de dire les choses, comment elles sont arrivées, mais de les dire, comme elles ont pu ou dû arriver, nécessairement ou vraisemblablement.<sup>52</sup> Mais les nouveaux romanciers rejettent le concept de mimésis, et donc la fonction représentative des œuvres d'art, et plus particulièrement du roman.

Selon Yıldız Ecevit, l'esthétique mimétique est l'esthétique du contenu. L'esthétique mimétique traditionnelle, reflète le monde tel qu'il est et elle présente une réalité très précise. Mais cette esthétique mimétique cède sa place à l'esthétique formaliste au XX<sup>ème</sup> siècle.<sup>53</sup>

Le nouveau roman suggère que l'imitation et la réflexion du monde réel ne sont plus suffisantes au XX<sup>ème</sup> siècle. L'homme moderne ne se satisfait plus des réponses, il désire tout comprendre. C'est parce que nous devenons plus sceptique face au monde.

Le développement du mode de penser, motivé par les changements sociaux, philosophiques, technologiques, culturels et économiques, fait de l'homme moderne un être excessivement soupçonneux. Friedrich Wilhelm Nietzsche, philosophe et philologue allemand, s'interroge sur l'existence du « vrai » dans *Vérité et mensonge au sens extra-moral*, rédigé en 1873, il dit que « *les vérités sont les illusions dont on a oublié qu'elles le sont...* »<sup>54</sup>

Le questionnement de la vérité est aussi affecté par le structuralisme. La langue était considérée comme un outil pour raconter les choses qui existent et refléter le monde ; mais après Saussure on a accepté que la langue existe avant le

---

<sup>50</sup> Aristote, **La Poétique**, Amsterdam, Covens & Mortiers, 1733, p. 1-2

<sup>51</sup> **Ibid.**, p. 20

<sup>52</sup> **Ibid.**, p. 134

<sup>53</sup> Yıldız Ecevit, **Türk Romanında Postmodernist Açılımlar**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2008, p. 29-34

<sup>54</sup> <http://www.webnietzsche.fr/essai.zip>

concept. Avant la langue, le monde extérieur était une immense masse, mais la langue assemble le monde qu'il soit intelligible. Alors la langue ne raconte pas la réalité, elle la crée.<sup>55</sup>

En résumé, le Nouveau Roman cherche à construire le réalisme de l'époque en re-structurant les éléments du roman comme le temps, l'espace, l'intrigue, la fiction etc.

Le changement de la conception du réalisme provoque des conséquences immuables dans la littérature romanesque. Le roman, qui est dans une évolution sans cesse depuis sa naissance, continue à changer après le Nouveau Roman. Comme les nouveaux romanciers eux-mêmes l'acceptent, le Nouveau Roman essaye de créer son propre réalisme et les romanciers de l'époque, post-nouveau réaliste, cherchent aussi à définir leur propre réalisme.

### **E. Le Post-Nouveau Roman**

Les périodes des mouvements littéraires sont difficiles à définir parce qu'il n'y a ni de dates ni d'événements précis pour spécifier le début et la fin. Les premières œuvres des représentants du Nouveau Roman sont considérées comme le début de ce mouvement. Cependant il faut souligner que la dénomination de Nouveau Roman vient après les premiers nouveaux romans.

William Thompson attire l'attention sur quelques dates importantes du Nouveau Roman afin de mieux définir l'histoire de ce mouvement : 1955 les premiers articles de Roland Barthes sur Robbe-Grillet et Sarraute sont publiés ; 1958 l'émission spéciale d'*Esprit* consacrée aux nouveaux romanciers est publiée (cette émission est la première série d'analyse des nouveaux romanciers en tant que groupe); 1963 le premier livre de critiques sur le Nouveau Roman et ses auteurs est publiés ; 1971, décade de Cerisy qui est l'analyse la plus approfondie à ce jour sur le Nouveau Roman par ses critiques et ses auteurs. En 1971, Thomson énonce que le Nouveau Roman fait partie intégrante de la littérature française.<sup>56</sup>

---

<sup>55</sup> <http://www.karakutu.com/modules.php?name=Forums&file=viewtopic&t=9368>

<sup>56</sup> Thompson, **op. cit.**, p. 15

Mais la nécessité du changement dans le roman continue. Autrement le Nouveau Roman risque de devenir lui-même une convention. C'est pourquoi Alain Robbe-Grillet souligne que le changement dans la littérature va continuer: « ...dès que le Nouveau Roman commencera à 'servir à quelque chose', que ce soit analyse psychologique, au roman catholique ou au réalisme socialiste, ce sera le signal pour les inventeurs qu'un Nouveau Roman demande à voir le jour, dont on ne saurait pas encore à quoi il pourrait servir – sinon à la littérature. »<sup>57</sup>

Depuis la deuxième moitié des années 1970, la nécessité du changement qui a fait naître le Nouveau Roman, cette fois force ce mouvement à s'effondrer. Il est évident que les nouveautés qu'il a apportées continuent d'affecter l'écriture du dernier quart du XXème siècle et même les premières années du XXIème siècle. Le roman est entré ainsi dans une nouvelle ère. Les événements de mai 68 font partie des facteurs les plus importants qui ont changé la direction du roman. Le roman loin des thèmes politiques, idéologiques et sociaux commence à représenter des idées des romanciers sur les développements politiques et idéologiques dans le monde. Autrement dit, le roman se trouve une fois de plus au service de la politique après les événements de 68. Jacques Bersani, dans *La Littérature en France depuis 1945*, souligne quatre mouvements principaux dans le roman issue de Mai 1968 : une augmentation des autobiographies, un retour aux préoccupations historiques, les inquiétudes des événements de 68 et la réflexion sur le statut des femmes.<sup>58</sup>

Les développements immenses, dans la communication et la transportation enrichissent les thèmes des romanciers. Après la seconde guerre mondiale, les tabous sur la sexualité, l'homosexualité et la promiscuité sont devenues plus acceptables après la révolution sociale et sexuelle. Les discussions sur la femme et sa place dans la société deviennent l'objet principal de la littérature et par la suite une littérature féminine se développe et prend de l'ampleur. En plus, l'accroissement de la mobilité des gens provoque des problèmes d'immigrations qui créent inévitablement une littérature d'immigration. Le genre de la science-fiction est un autre mouvement important de ces dernières décennies.

---

<sup>57</sup> Alain Robbe-Grillet, **Pour un nouveau roman**, p. 144

<sup>58</sup> Thompson, **op. cit.**, p. 24

Jean-Philippe Domecq établit un lien entre le Nouveau Roman et le Pop Art. Il explique ainsi : « *Pour les années soixante, on n'a pas manqué de relever le parallèle entre le Pop Art et le 'retour à l'objet' inauguré par le Nouveau Roman canonique. Robbe-Grillet ayant été tôt prisé par les universitaires américains, et ayant tôt transité outre-Atlantique, il est clair historiquement que sa conception de la description n'a pu que renforcer la mise en série de l'objet consommé 'brut' par les pop artistes américains* ». <sup>59</sup>

Selon Michael Tilby, l'éditeur de *Beyond the Nouveau Roman*, après le Nouveau Roman « *on voit un nouvel empressement à exploiter et explorer les traditions culturelles qui dépassent des frontières nationales et à ré-ouvrir la question de relation entre le présent et le passé. Avec les termes professionnels, c'est associé avec une fuite encore plus répandue de la représentation mimétique des personnages et leur monde. C'est un accord implicite que ce n'est pas possible de retourner à l'ambition de capturer la réflexion du monde.* » <sup>60</sup> Pour la re-exploitation de la relation entre le présent et le passé, on peut tirer des exemples du *Roman de Conquérant* de Nedim Gürsel et *Le Pays des Eaux* de Graham Swift. Le premier publié en 1995, raconte l'histoire de la conquête d'Istanbul et l'histoire d'un écrivain turc témoin du coup d'Etat du 12 Septembre 1980. Dans ce même livre s'entrecoupe le présent et le passé. Quant au deuxième, publié en 1983, un professeur d'histoire rapproche l'histoire de sa famille à l'histoire de son pays en les combinant avec le temps actuel.

Le Nouveau Roman préfère attirer l'attention du lecteur sur la richesse de la narration, devenant plus fascinante que des événements. Mais dès 1970, le *Storytelling*, l'art de raconter des histoires, est devenu un acte plus répandu chez les romanciers modernes, même les nouveaux romanciers utilisent cette technique dans leurs derniers ouvrages, par exemple Claude Simon l'utilise dans *Le Tramway*. Parmi les plus importants *storytellers* on peut citer Le Clézio et Tournier. Cette technique a aussi revivifié l'utilisation des mythes comme on l'a vu dans *Ulysse* de James Joyce. La construction d'*Ulysse*, publié en 1922, fait référence à *L'Odyssée*

---

<sup>59</sup> Jean-Philippe Domecq, *Alain Robbe-Grillet?*, Paris, L'Esprit des péninsules, 2005, p. 89

<sup>60</sup> Michael Tilby sous la direction de. *Beyond the Nouveau Roman: Essays on the Contemporary French Novel*, Grande-Bretagne, BERG, 1990, p. 4

d'Homère. *Vendredi ou les Limbes du Pacifique* et *Vendredi ou la Vie sauvage* de Tournier sont connus pour l'usage des mythes dans la période du post-nouveau roman. Dans ces œuvres Tournier réactualise le mythe de Robinson Crusoé et l'écrit d'un point de vue moderne. Tournier décrit le mythe comme « *une histoire que tout le monde connaît déjà* »<sup>61</sup> et il préfère récrire des histoires préexistantes.

Murat Belge attire l'attention sur une autre tendance contemporaine : « *Les écrivains qui ne font partie des narrations semi-allégoriques écrivent aujourd'hui des livres appelés « romans du milieu ». Kingsley Amis raconte bien le milieu universitaire. Evelyn Waugh connaît le mode de vie et la culture des communautés catholiques en Angleterre. C.P Snow est le romancier des sciences modernes. Aux Etats-Unis les écrivains comme Malamud reflètent les sensibilités des individus des communautés Juives dans les métropoles orientales. En résumé, la plus part des romanciers modernes racontent les groupes de minorités professionnelle, ethnique ou bien religieux qui se disjoint de plus en plus dans le monde moderne* ».<sup>62</sup>

Pour examiner l'ère du post-nouveau roman, il est nécessaire de parler du mouvement de *Tel Quel*. *Tel Quel*, de son apparition en 1960 à sa dissolution en 1983, était indiscutablement l'une des revues théoriques parisiennes les plus influentes intellectuellement.<sup>63</sup> *Tel Quel* et sa maison d'édition du *Seuil* ont publié les livres et articles des théoriciens tels que Roland Barthes, Gérard Genet, Julia Kristeva et Jacques Derrida. Le groupe *Tel Quel* s'est concentré sur l'analyse structurale des textes littéraires et ont créé un nouveau concept « d'écriture ». Leslie Hill décrit le terme d'écriture, utilisé pour la première fois par Roland Barthes dans *Le Degré zéro de l'écriture*, comme « *le rejet de la séparation traditionnelle entre la forme et le contenu dans le texte littéraire et les unifier comme les parts d'une seule entité* ».<sup>64</sup> Mais *Tel Quel*, qui a eu une durée de vie de vingt trois ans, a vécu une chute dans la « faute » de l'engagement politique dont il voulait se démarquer, en adoptant une voie marxiste.<sup>65</sup>

---

<sup>61</sup> Michel Tournier, *Le vent Paraquet*, Editions Gallimard, 1977, p. 189

<sup>62</sup> Belge, *op. cit.*, p. 49

<sup>63</sup> Tilby, *op. cit.*, p. 100

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 101

<sup>65</sup> Peter Dytrt, « *Tel Quel et Nouveau Roman* », *Métaphores*, 23 Mars 2007, <http://www.sens-public.org/spip.php?article410>

Le roman continue à changer sans cesse, mais dans quelle direction ? Selon quelques théoriciens le roman perd peu à peu de l'importance. Par exemple Patrick Modiano explique que : « *En 1933, je suppose que tous les étudiants du Quartier Latin avaient fait de la Condition humaine leur livre de chevet. Il est exclu qu'un roman puisse être aujourd'hui le livre de chevet des jeunes lecteurs. [...] Faute d'audience, faute de pouvoir s'adapter au rythme du monde moderne, il y a simplement le fait que le roman ne peut plus, à mon sens, déterminer ou orienter la sensibilité commune, comme il pouvait encore le faire au début de ce siècle. Bousculé par le cinéma et les moyens d'expression modernes, l'influence du roman est plus sournoise et réduite qu'au temps où il était interdit dans les pensionnats* ». <sup>66</sup>

Dans cette partie nous avons défini le Nouveau Roman selon ses buts, ses motivations et ses effets sur le genre romanesque. Dans la partie suivante nous allons examiner les caractéristiques du Nouveau Roman afin d'éclaircir l'application pratique des objectifs des nouveaux romanciers.

---

<sup>66</sup> Tilby, *op. cit.*, p. 6

## II. LES CARACTERISTIQUES DU NOUVEAU ROMAN

Les nouveaux romanciers cherchent à changer les dynamiques du roman traditionnel pour les raisons que l'on a expliquées ci-dessus. Mais c'est cette recherche du changement qui regroupe les nouveaux romanciers ; ces derniers nous empêchent de mettre en place des règles précises pour le Nouveau Roman en ce qui concerne ses caractéristiques. Il est bien évident que les dynamiques du genre romanesque tel que le personnage, le narrateur, le temps et l'espace, les descriptions, le style et la technique et les thèmes sont modifiés conformément aux objectifs principaux du Nouveau Roman. Cependant chaque nouveau romancier adopte sa propre forme dans le changement. Ce qui se traduit d'une part, par la difficulté de décrire le Nouveau Roman, et d'autre part, par une diversité très riche.

Nous allons maintenant essayer d'expliquer les nouveautés dans le roman selon les éléments fondamentaux. Nous allons analyser les personnages, le narrateur, le temps et l'espace, les descriptions, le style et la technique et enfin les thèmes dans les nouveaux romans.

### A. Les personnages

Les personnages constituent un des éléments les plus importants du roman et nous donnent une idée assez particulière sur le roman qu'on lit. Le monde fictionnel est composé de personnages. Mais comment faut-il décrire les personnages dans le roman ? Et quelle est l'importance des personnages dans l'art romanesques ? Ce sont des questions poser.

Alain Robbe-Grillet définit les personnages du roman traditionnel de manière précise : *« Un personnage, tout le monde sait que le mot signifie. Ce n'est pas un il quelconque, anonyme et translucide, simple sujet de l'action exprimée par le verbe. Un personnage doit avoir un nom propre, double si possible : nom de famille et prénom. Il doit avoir des parents, une hérédité. Il doit avoir une profession. S'il a des biens, cela n'en vaudra que mieux. Enfin il doit posséder un caractère, un*

*visage qui le reflète, un passé qui a modelé celui-ci est celui-là. Son caractère dicte ses actions, le fait réagir de façon déterminée à chaque événement. Son caractère permet au lecteur de juger, de l'aimer, de le haïr. C'est grâce à ce caractère qu'il léguera un jour son nom à un type humain, qui attendait, dirait-on, la consécration de ce baptême.* »<sup>67</sup> Mais le Nouveau Roman rejette ce type de personnage. Les éléments qui construisent le personnage chez les romanciers traditionnels sont considérés comme des éléments limitant leur liberté.

Selon Jean-Philippe Miraux, « *Cette fin du règne du personnage traditionnel s'accompagne du refus d'un traitement et d'une perception anthropomorphique du monde* ». <sup>68</sup> Alors le Nouveau Roman réaffirme que le monde n'est plus sous l'hégémonie de l'homme.

Dans les nouveaux romans on voit que les personnages sont devenus plus flous et plus difficile à analyser. Les personnages du roman traditionnel ont un prénom très souvent un nom de famille, des parents, une famille, une profession, un caractère précis, une apparence, un visage qui se trouve être au centre du roman. Ils deviennent souvent le symbole d'un personnage précis par ses actions, sa famille, ses paroles, son niveau social. Par exemple quand on dit « être Père Goriot », on comprend immédiatement de quel genre de personne on parle. On sait tout sur Père Goriot : son histoire, sa famille, sa profession, sa physionomie, ses réactions etc. Mais dans les nouveaux romans il est impossible de trouver un tel personnage. Les héros des romans actuels sont des personnes ordinaires. Alain Robbe-Grillet explique ce changement par le changement d'époque. Selon lui, les protagonistes des romans traditionnels reflètent « *une époque qui marqua l'apogée de l'individu* », mais quant à l'époque actuelle, « *elle est plutôt celle du numéro de matricule* ». <sup>69</sup>

Les personnages des nouveaux romans de temps en temps ne portent même pas de nom. Par exemple le protagoniste de *La Jalousie* d'Alain Robbe-Grillet s'appelle « A... ». Robbe-Grillet nous présente son caractère par une phrase simple et élémentaire : « *Maintenant, A... est entrée dans la chambre, par la porte intérieur*

---

<sup>67</sup> Robbe-Grillet, **Pour un nouveau roman**, p. 27

<sup>68</sup> Jean-Philippe Miraux, **Le Personnage de roman: genèse, continuité, rupture**, Paris, Editions Nathan, 1997, p. 105

<sup>69</sup> Robbe-Grillet, **Pour un nouveau roman**, p. 28

*qui donne sur le couloir central* ». <sup>70</sup> Comme nous l'avons déjà mentionné les nouveaux romanciers ne sont pas tellement différents des romanciers de la première moitié du XX<sup>ème</sup> siècle. Il faut ici rappeler que le héros de *Château* de Franz Kafka s'appelle aussi K. A... est la première lettre de Alain – prénom de l'écrivain – alors que K est la première lettre de Kafka – nom de famille de l'écrivain. On peut commenter l'attitude d'Alain Robbe-Grillet comme un effort délibéré pour poursuivre l'approche du roman moderne en faisant un renvoi à Kafka. L'usage des mêmes noms pour deux ou plusieurs personnes dans un même roman, comme Robbe-Grillet le fait dans *Les Gommés*, est une autre manifestation qui démontre une insignifiance pour les noms à notre époque.

Les nouveaux romanciers ne racontent guère sur leurs personnages, ils sont comme les objets autour de nous. Avec le Nouveau Roman le concept de personnage commence à être une conscience absolue ou bien une image parmi celle des autres. <sup>71</sup>

Il n'y a guère d'analyse psychologique des personnages dans les nouveaux romans. Les romanciers traditionnels cherchent à dessiner le caractère de leurs personnages en racontant leur histoire personnelle, leurs réactions face à des événements à grand renfort d'adjectifs qualificatifs. Par exemple Balzac fait une description de ses personnages juste au début du roman *Le Père Goriot* et consacre des pages à les décrire en détail. Mais le Nouveau Roman ne donne aucune place à la psychanalyse. Roland Barthes explique dans son article intitulé *Littérature Littéraire* que, « la technique de Robbe-Grillet est une protestation radicale contre l'ineffable », et continue : « Ce refus de la psychanalyse, on peut d'ailleurs l'exprimer d'une autre façon en disant que chez Robbe-Grillet, l'événement n'est jamais focalisé. » <sup>72</sup>

Les nouveaux romanciers cherchent à décrire les émotions spontanées des personnages au lieu de créer un caractère général. Selon John Sturrock, un sentiment comme la peur pouvait auparavant être présentée comme un nom abstrait et un romancier poursuivant un courant traditionnel pouvait écrire "X a peur". Mais un

---

<sup>70</sup> Alain Robbe-Grillet, *La jalousie*, Paris, Editions de Minuit, 1957, p. 10

<sup>71</sup> Galip Baldiran, *Alain Robbe-Grillet ve Yeni Roman*, Konya, Çizgi Kitabevi, Décembre 2002, p. 108

<sup>72</sup> Roland Barthes, *Essais Critiques*, Editions du Seuil, 1964, p. 70

romancier qui est de l'école de Husserl ne peut pas être satisfait de cela, car il faut essayer de montrer les états successifs de la conscience d'une personne qui a peur. Le nom abstrait, ou l'émotion qui a été absorbée, n'est qu'une superstructure érigée au-dessus de la preuve matérielle. Claude Simon, en effet, a été trop prompt à revendiquer que *La Jalousie* de Robbe-Grillet a été le « *premier roman véritablement matérialiste* ». <sup>73</sup>

On voit aussi des altérations soudaines dans l'attitude des personnages des nouveaux romanciers. Elles reflètent les différentes dispositions d'esprits. L'un des exemples les plus explicites de cette disposition d'esprit chez les romanciers pré-Nouveau Roman est *Orlando* (1928) de Virginia Woolf. Dans ce roman, on voit Orlando à la fois comme un homme et une femme.

Dans quelques exemples du Nouveau Roman on voit que les personnages sont tout à fait effacés ; ils ne sont mêmes plus des hommes. Les personnages de *Ouvrez* (1997) de Nathalie Sarraute sont des « mots » et elle déclare au début de son livre :

« *Des mots, des êtres vivants parfaitement autonomes, sont les protagonistes de chacun de ces drames.* » <sup>74</sup>

Ce principe, la création de personnage « non-humain », est aussi utilisé dans *Flush* (1933) de Virginia Woolf et dans *La ferme des animaux* (1945) de George Orwell. Mais dans ces deux cas, les protagonistes sont des animaux, faisant partie du monde des vivants, au sens biologique. Il n'est pas tellement intéressant qu'un chien ait des sentiments. Dans le roman de Virginia Woolf, le récit est raconté par un « non-humain ». Orwell utilise cette technique pour mieux décrire les gens en utilisant l'allégorie. Les protagonistes de *La ferme des animaux* sont des animaux en soit, mais ils incarnent tous un personnage réel. Cependant dans *Ouvrez* de Nathalie Sarraute, on peut dire que la romancière détruit réellement le concept de personnage dans le roman.

---

<sup>73</sup> Sturrock, *op. cit.*, p. 28-29

<sup>74</sup> Nathalie Sarraute, *Ouvrez*, Editions Gallimard, 1997, p. 9

## B. Le narrateur

La narration devient un des éléments les plus importants du roman à partir de la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle. On voit quelques exemples des nouvelles techniques narratives chez Dostoïevski, surtout dans *Les Carnets du Sous-sol* et *Crime et Châtiment*, mais aussi chez Woolf, Proust, Joyce et Kafka, les techniques narratives deviennent au centre du roman. Le Nouveau Roman rejette les techniques des romans traditionnels et crée son propre mode de narration en adéquation avec la réalité de l'époque.

Le Nouveau Roman ne considère pas le narrateur comme un Dieu. Seulement un Dieu-narrateur, comme dans les romans traditionnels, peut tout savoir.

Le narrateur du Nouveau Roman se caractérise par l'aspect ordinaire de l'homme par ses connaissances, ses limites, ses faiblesses et ses capacités. Les personnages deviennent aussi le narrateur.

Butor, dans son article intitulé *L'usage des pronoms personnels dans le roman*, explique que : « *Dans le récit à la première personne, le narrateur raconte ce qu'il sait de lui-même, et uniquement ce qu'il en sait. Dans le monologue intérieur, cela se rétrécit encore puisqu'il ne peut raconter que ce qu'il en sait au moment même. On se trouve par conséquent devant une conscience fermée. La lecture se présente alors comme le rêve d'un 'viol', à quoi la réalité se refuserait constamment* ». <sup>75</sup>

Butor continue aussi: « *A l'intérieur de l'univers romanesque, le troisième personne 'représente' cet univers en tant qu'il est différent de l'auteur et du lecteur ; la première 'représente' l'auteur, la seconde le lecteur ; mais toutes ces personnes communiquent entre elles, il se produit des déplacements incessants.* » <sup>76</sup>

---

<sup>75</sup> Butor, *Essais sur le roman*, p. 79

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 81

Le Nouveau Roman anéantit le Dieu-narrateur en faveur de narrateur humain, ce qui enrichit les techniques de narration. Les romanciers modernes donnent beaucoup d'importance à la structure narrative de leurs ouvrages.

### C. Le temps et l'espace

Le nouveau roman met le temps présent « maintenant » au centre du récit. Proust cherche à attraper le temps du passé. Quant à Robbe-Grillet, il cherche à supprimer le temps en le réduisant au présent. Robbe-Grillet explique que :

*« On a beaucoup répété, ces derniers années, que le temps était le personnage principal du roman contemporain. Depuis Proust, depuis Faulkner, les retours dans le passé, les ruptures de chronologie, semblent en effet à la base de l'organisation même du récit, de son architecture, Il en serait de même évidemment du cinéma : toute œuvre cinématographique moderne serait une réflexion sur la mémoire humaine, ses incertitudes, son entêtement, ses drames etc.*

*Tout cela est un peu vite dire. Ou plutôt, si le temps qui passe est bien le personnage essentiel de beaucoup d'œuvres du début du siècle et de leurs séquelles, comme il était déjà d'ailleurs d'œuvres du siècles dernier, les recherches actuelles semblent au contraire mettre en scène, le plus souvent, des structures mentales privées de temps ».*<sup>77</sup>

Pour lui, il n'y a rien de plus important que le temps présent. Par exemple dans son film avec Alain Resnais *L'année dernière à Marienbad*, il n'est pas vraiment important que l'homme et la femme se soient vraiment rencontrés à Marienbad l'année dernière. Cette attitude rend impossible de retourner au passé. Pour lui, l'existence de l'homme et de la femme ne dure que le temps du film et c'est ce temps là qui est important. Et le seul personnage important au final est le spectateur. Il explique que : *« C'est dans sa tête [la spectateur] que se déroule toute l'histoire, qui est exactement imaginée par lui ».*<sup>78</sup>

---

<sup>77</sup> Robbe-Grillet, **Pour un nouveau roman**, p. 130

<sup>78</sup> **Ibid.**, p. 132

Comme Roland Bourneuf et Réal Ouellet le soulignent dans leur œuvre intitulé *L'Univers du Roman*, contrairement aux arts tels que la peinture ou la sculpture, le roman est un art temporel, au même titre que la musique et le cinéma. Le roman implique succession et mouvement.<sup>79</sup> Le lecteur a besoin du temps pour lire le roman et le temps qui intéresse le plus les nouveaux romanciers est le temps de la lecture.

Nathalie Sarraute, dans la préface de son livre intitulé *L'ère du Soupçon*, explique que le texte de son premier livre *Tropismes*, est l'expression spontanée d'impressions très vives, et leur forme est aussi spontanée et naturelle que les impressions auxquelles elle donnait une vie. Sarraute continue ainsi :

*« Je me suis aperçue en travaillant que ces impressions étaient produites par certains mouvements, certaines actions intérieures sur lesquelles mon attention s'était fixée depuis longtemps. En fait, me semble-t-il, depuis mon enfance.*

*Ce sont des mouvements indéfinissables, qui glissent très rapidement aux limites de notre conscience ; ils sont à l'origine de nos gestes, de nos paroles, des sentiments que nous manifestons, que nous croyons éprouver et qu'il est possible de définir. Ils me paraissaient et me paraissent encore constituer la source secrète de notre existence ».*<sup>80</sup>

Selon Sarraute, il n'est possible de les communiquer au lecteur que par des images similaires et où il faut décomposer les mouvements et les déployer dans la conscience du lecteur à la manière d'un film au ralenti. C'est pourquoi elle dit que : *« Le temps n'était plus celui de la vie réelle, mais celui d'un présent démesurément agrandi. »*<sup>81</sup>

Edmund Husserl, le fondateur de la phénoménologie transcendantale, fait aussi une distinction entre « le temps cosmique » et « le temps phénoménologique ». Il explique que le premier est le temps de la science, de la

---

<sup>79</sup> Roland Bourneuf, Réal Ouellet, **L'univers du roman**, Paris, Presses Universitaires de France, 1972, p. 128

<sup>80</sup> Nathalie Sarraute, **L'ère du soupçon**, Editions Gallimard, 1956, p. 8

<sup>81</sup> **Ibid.**, p. 9

référence publique, et le second est le temps de l'expérience individuelle du monde. Selon Husserl, le temps phénoménologique ne peut pas être mesuré. Le temps phénoménologique, comme le temps cosmique, a différentes phases (avant, maintenant, après), mais le temps phénoménologique est essentiellement caractérisé par l'unité du durée.<sup>82</sup>

Le concept du « *temps dans la conscience de l'homme* », présenté par Bergson et clairement présent chez Proust, perd aussi sa réalité. Le temps est réduit à « maintenant ». Le temps conventionnel, c'est à dire les horaires et le temps de l'expérience ne sont plus suffisants ; il faut ajouter « le temps présent » dans la récit. Butor explique que : « *Dans la situation la plus simple, celle du conteur, il y a déjà superposition de deux temps, celui du récit étant la contraction de l'autre. Mais dès que l'on peut parler d'un 'travail' littéraire, et donc dès que nous abordons la région du roman, il faut superposer au moins trois temps : celui de l'aventure, celui de l'écriture, celui de lecture. Ce temps de l'écriture va souvent se réfléchir dans l'aventure par l'intermédiaire d'un narrateur. On suppose d'habitude entre ces différents écoulements une progression de vitesses : ainsi l'auteur nous donne un résumé que nous lisons en deux minutes (qu'il a pu mettre deux heures à écrire), d'une récit que tel personnage aurait fait en deux jours, d'événements s'étalant sur deux ans. Nous avons ainsi des organisations de vitesses différentes du récit. On sent toute l'importance que pourront avoir à cet égard les passages où il se produit une coïncidence entre la durée de la lecture et la durée de ce qu'on lit, par exemple dans tous les dialogues, à partir desquels on pourra mettre en évidence précisément des ralentissements ou des accélérations* ». <sup>83</sup>

Sartre souligne aussi la problématique du temps dans le roman et dans l'article « *À propos de Le Bruit et la fureur, la temporalité chez Faulkner* » il argumente qu'il n'y a rien au-delà du temps présent, car le futur n'est pas encore constitué.<sup>84</sup>

---

<sup>82</sup> Edmund Husserl, **Ideas: General Introduction to Pure Phenomenology**, Londres, Allen and Unwin, 1972, p. 234, citée par Robyn Horner, **Jean-Luc Marion : a theo-logical introduction**, Farnham, Ashgate Publishing, 2005, p. 30

<sup>83</sup> Butor, **Essais sur le roman**, p. 117-118

<sup>84</sup> Jean-Paul Sartre, **Yazinsal Denemeler**, Traducteur : Bertan Onaran, Istanbul, Payel Yayinevi, Février 1984, p. 51-52

Quant à la question d'espace chez les nouveaux romanciers, Alain-Robbe Grillet parle des lieux tels qu'ils sont vus par des hommes ordinaires. On voit aussi des espaces clos tel que le « Café des Alliers » dans *Les Gommès*. Les rues sont généralement décrites sous la forme de plan. Dans les descriptions d'espace, que ça soit l'intérieur ou l'extérieur, le spleen est dominant.

Le Nouveau Roman essaie de donner des détails précis pour décrire un lieu afin de montrer cet endroit tel qu'il est. C'est pourquoi on voit beaucoup de chiffres et de descriptions géométriques dans ses œuvres. Si on analyse un petit extrait de Robbe-Grillet, on voit immédiatement la richesse des chiffres et la géométrisation d'espace :

*« Sur le second rang, en partant de l'extrême gauche, il y aurait vingt-deux plants (à cause de la disposition en quinconce) dans le cas d'une pièce rectangulaire. Il y en aurait aussi vingt-deux pour une pièce exactement trapézoïdale, le raccourcissement restant à peine sensible à une si faible distance de la base. Et, en fait, c'est vingt-deux plants qu'il y a.*

*Mais la troisième rangée n'a, elle encore, que vingt-deux plants, au lieu des vingt-trois que comporterait de nouveau le rectangle. Aucune différence supplémentaire n'est introduite, à ce niveau, par l'incurvation du bord. In en va de même pour la quatrième, qui comprend vingt-et-un pieds, soit un de moins qu'une ligne d'ordre pair du rectangle fictif. »<sup>85</sup>*

Le narrateur nous raconte tous les détails sur le décor avec les chiffres et les descriptions géométriques, ce qui permet une précise, une spatialisation.

Butor donne un autre exemple : « *Lieu magnifique, dites-vous, mais quel style de magnificence ?* ». Il explique que nous aurons besoin de détails, qu'on nous présente un échantillon de ce décor, objet, meuble, et il continue :

---

<sup>85</sup> Robbe-Grillet, *La jalousie*, p. 35

*« La présence ou l'absence d'un objet ; celle-ci peut prendre valeur de signe. 'Dans la chambre on voyait une chaise, un mauvais lit, une armoire bancale, et c'était tout ; donc il n'y avait pas de table.*

*Jusqu'au présent, cette chambre qui se précise sous nos yeux reste un contenant amorphe, une sorte de sac, où les objets son pêle-mêle, et d'où le narrateur les extrait un à un, au hasard. Bientôt nous voudrions leurs situations : meubles serrés, meubles distants, entre lesquels on peut passer, auxquels on se heurte, que l'on voit bien, qui se cachent les uns les autres, ce qui est à droite, au-dessus, ce qui forme un coin isolé. »<sup>86</sup>*

Selon Butor, il faut faire intervenir les détails, ou les objets, dont on ne parle pas d'habitude, de façon à constituer dans l'espace imaginé des figures précises et stables. Et il explique que : *« Un des moyens les plus efficaces est l'intervention d'un observateur, d'un œil, qui pourra être immobile et passif, auquel cas on aura des passages qui seront des équivalents de photographies, ou en mouvement et activité, nous aurons film ou bien peinture. »<sup>87</sup>*

Alors les nouveaux romans nous présentent l'espace comme il est, et nous fait ressentir que le seul temps important est le temps que nous, lecteur vivons pendant la lecture.

#### **D. La description**

Dans le roman traditionnel, la description sert à créer un univers solide et stable. La description n'est pas seulement une base sur laquelle le romancier peut ensuite se référer, mais aussi un gage que les événements, paroles et gestes que le romancier raconte sont authentiques.<sup>88</sup> Cela est dû à la similarité des descriptions au monde réel. La description d'un meuble par sa matière par exemple peut démontrer de sa solidité ou bien représente une classe social ou un goût.

---

<sup>86</sup> Butor, **Essais sur le roman**, p. 52, 53

<sup>87</sup> **Ibid.**

<sup>88</sup> Robbe-Grillet, **Pour un nouveau roman**, p. 125

Quant au Nouveau Roman, la description soit topographie, soit des personnages, cherche à créer sa propre réalité. Selon Robbe-Grillet : « *Tout l'intérêt des pages descriptives – c'est-à-dire la place de l'homme dans ces pages – ne donc plus dans la chose décrite, mais dans le mouvement même de la description* ». <sup>89</sup>

Le Nouveau Roman est souvent critiqué parce qu'il est chosiste, cela veut dire trop préoccupé par des choses insignifiantes et inanimés. Mais ces critiques sont vaines pour deux raisons: tout d'abord parce que la présence d'une chose est la preuve que la conscience est là pour la soutenir et d'autre part parce que les choses qui sont devenues la propriété d'une conscience sont importantes pour cette conscience. <sup>90</sup>

Il a été découvert il y a longtemps que le comportement des particules est affecté par la présence de l'observateur, ou du moins par la lumière, condition nécessaire pour l'observation. On découvre aussi que la prévision précise de la physique est impossible, qu'il est seulement possible de déterminer les limites entre lesquelles des particules sont déplacées. Avec Einstein, il est apparu la croyance commune qu'il n'y avait plus de modèles dans l'univers physique, en terme de mouvement ou de position, pour le point de vue absolu. <sup>91</sup>

Les descriptions du Nouveau Roman reflètent le soupçon du monde en racontant les choses dans un monde flou. Pour Robbe-Grillet, la description s'est accomplie dans un double mouvement de création et de gommage. <sup>92</sup>

Pour les descriptions du Nouveau Roman, ce n'est pas suffisant de montrer qu'une chose existe, il faut aussi raconter comment elle est vue. C'est pourquoi les descriptions occupent une grande partie, au regard de la quantité et même de l'importance.

---

<sup>89</sup> **Ibid.**, p. 127,128

<sup>90</sup> Sturrock, **op. cit.**, p. 26

<sup>91</sup> **Ibid.**, p. 14

<sup>92</sup> Robbe-Grillet, **Pour un nouveau roman**, p. 127

Les nouveaux romanciers préfèrent utiliser des descriptions géométriques et explicatives afin de présenter un regard explicite. C'est pourquoi ils utilisent très souvent des chiffres :

*« Dans le triangle de lumière, le creux de la chaussée était à sec. A la limite inférieure de la rampe, le flot, en s'élevant, renversait les algues vers le haut. Quatre ou cinq mètres plus à gauche, Mathias aperçu le signe gravé en forme de huit.*

*C'était un huit couché : deux cercle égaux, d'un peu moins de dix centimètres de diamètre, tangents par le côté. Au centre du huit, on voyait une excroissance rougeâtre qui semblait être le pivot, rongé par la rouille, d'un ancien piton de fer. Les deux ronds, de part et d'autre, pouvaient avoir été creusés à la longue, dans la pierre, par un anneau tenu vertical contre la muraille, au moyen du piton, et ballant librement de droite et de gauche dans les remous de la marrée basse. Sans doute cet anneau servait-il autrefois à passer une corde, pour amarrer les bateaux en avant du débarcadère ».*<sup>93</sup>

Cet extrait de *Le Voyeur* d'Alain Robbe-Grillet, est un bon exemple pour les descriptions quasi-scientifiques des nouveaux romans.

Barthes argue que le rôle des objets, et des descriptions est changé par le Nouveau Roman ; il explique dans son article écrit sur *Les Gommages* : *« Il faut ici prendre garde que chez Robbe-Grillet, la minutie de la description n'a rien de commun avec l'application artisanale du romancier vériste. Le réalisme traditionnel additionne des qualités en fonction d'un jugement implicite : ses objets ont des formes, mais aussi des odeurs, des propriétés tactiles, des souvenirs, des analogies, bref ils fourmillent de significations; ils ont mille modes d'être perçus, et jamais impunément, puisqu'ils entraînent un mouvement humain de dégoût ou d'appétit. En face de ce syncrétisme sensoriel, à la fois anarchique et orienté, Robbe-Grillet impose un ordre unique de saisie : la vue. L'objet n'est plus ici un foyer de correspondances, un foisonnement de sensations et de symboles : il est seulement*

---

<sup>93</sup> Alain Robbe-Grillet, *Le Voyeur*, Paris, Editions de Minuit, 1955, p. 17

*une résistance optique.* »<sup>94</sup> Ainsi que Barthes l'explique, dans le Nouveau Roman, les objets ont le rôle d'être vu au lieu d'être utilisé.

Les descriptions « trop » détaillées des objets, des espaces et même des événements, fréquemment critiqués, sont très répandues chez les nouveaux romanciers. Samuel Beckett attire l'attention sur ce point par la réplique d'un personnage sur les descriptions détaillées. Monsieur Kelly se lasse des détails sur comment Célia rencontre Murphy :

« - *Miséricorde, dit Monsieur Kelly. Est-ce que je suis chargé d'enquête ? La jonction par exemple d'Edith Grove, de Cremorne Road et de Stadium Street, m'est parfaitement indifférente. Aborde ton homme* ». <sup>95</sup> Monsieur Kelly veut en venir immédiatement au résultat et apprendre qu'est-ce qui s'est passé, comme ceux qui critiquent les nouveaux romans en raison de leurs détails trop importants. Mais Célia sait que ce qui est important dans cette scène de rencontre ce sont les détails. En fin à cause d'ambiguïté créée par ces détails Monsieur Kelly dit : « *Quelle putain d'histoire* », et continue « *Je ne la retiendrai jamais* »<sup>96</sup>. On peut considérer Monsieur Kelly comme le lecteur du Nouveau Roman. Le lecteur peut remarquer qu'il ne se rappelle plus rien après avoir lu ce(s) roman(s). Alain Robbe-Grillet avance que les lecteurs qui ne lisent pas les descriptions seront considérés comme si ils ne lisaient rien. On peut dire qu'il ne reste rien si les détails sont négligés. Donc, ce qui est important dans le nouveau roman est le temps où le texte est lu.

Une autre remarque importante sur le Nouveau Roman est le fait que les événements et les descriptions ne sont plus séparés. Ils coexistent. Les descriptions ne jouent plus le rôle complémentaire à côté des événements. Elles ont leur propre rôle, existence.

---

<sup>94</sup> Barthes, *Essais Critiques*, p. 33

<sup>95</sup> Samuel Beckett, *Murphy*, Paris, Les Editions de Minuit, 1951, p. 16

<sup>96</sup> *Ibid.*, p.17

## E. Le style et la technique

Les nouveaux romanciers ont seulement en commun le rejet des conventions traditionnelles. Chaque nouveau romancier cherche son propre style, alors le Nouveau Roman a ouvert la voie à de nouvelles techniques littéraires et crée une richesse admirable parmi ses représentants. Nous allons ici examiner quelques techniques utilisées par les nouveaux romanciers.

D'abord, les nouveaux romanciers utilisent un langage extrêmement simple et sobre, les textes ressemblent beaucoup plus aux fait-divers qu'aux romans.

On souligne aussi très souvent la répétition des mêmes actions, gestes, et même des phrases. Comme nous - dans la vie quotidienne - pensons, voyons, racontons et faisons les mêmes choses plusieurs fois par jour, les personnages du Nouveau Roman sont aussi soumis à ces répétitions. Le nouveau romancier n'hésite pas à utiliser la répétition, en dépit du risque de créer un texte « ennuyeux », dans le but de protéger le vrai qu'il défend. Par exemple dans *La plage*, une histoire de la collection d'*Instantanées* de Robbe-Grillet, on peut lire presque deux fois la même phase :

« *Ils sont habillés tous les trois de la même façon, culotte courte et chemisette, l'une et l'autre en grosse toile d'un bleu délavé* »<sup>97</sup>

« *Mais le costume est tout à fait la même: culotte courte et chemisette, l'une et l'autre en grosse toile d'un bleu délavé* ». <sup>98</sup>

La première phrase est répétée seulement deux pages après et dans une histoire très courte, de seulement quatre pages environ.

Les textes du Nouveau Roman sont complexes car ce qui est raconté le narrateur co-existe et sont difficilement séparable. La compréhension des textes dépend de la perception pure.

---

<sup>97</sup> Alain Robbe-Grillet, *Instantanés*, Paris, Les Editions de Minuit, 1962, p. 65

<sup>98</sup> *Ibid.*, p. 69

L'usage irrégulier des signes de ponctuation est l'une des autres techniques que les nouveaux romanciers utilisent. Mais on peut clarifier que cette technique n'est pas propre aux nouveaux romanciers car elle est déjà utilisée par James Joyce. Surtout dans la technique du courant de conscience, les signes de ponctuations sont utilisés parallèlement aux pensées sans suivre les règles grammaticales.

Dans les nouveaux romans il n'y a guère de points traditionnels comme une intrigue, une chronologie, une relation cause/conséquence ou une analyse psychologique.

Une autre technique répandue chez les nouveaux romanciers est la présence de dialogues. *Les Fruits d'Or* et *L'Ouvrez* de Nathalie Sarraute sont principalement fondés sur la forme dialoguée. Selon Henry Green, « *le centre de gravité du roman se déplace et le dialogue y occupe une place chaque jour plus grande* ». Green attribue cette transition au fait que les gens d'aujourd'hui n'écrivent plus de lettres, mais utilisent le téléphone, et communiquent même quand ils ne sont pas ensemble.<sup>99</sup> C'est pourquoi il montre les dialogues comme « le meilleur moyen de fournir de la vie au lecteur ».<sup>100</sup> Mais de nos jours il faut remarquer qu'il y a un changement dans le mode d'expression et de contact avec l'expansion d'Internet. Il y a un retour à l'écrit comme moyen de communication. D'une part il y a une communication basée sur les dialogues à travers le « chat » ; et d'autre part une communication sur le mode de question-réponse avec les forums et sites similaires.

L'un des buts les plus importants du Nouveau Roman est de transformer le lecteur passif en un élément actif du roman. Selon Sturrock, « *le roman ne peut pas être considéré comme complet jusqu'à ce qu'il est lu, et plus important, est compris ... sans lecteur attentif, les romans sont des créations rabougri* ».<sup>101</sup> C'est pourquoi les nouveaux romanciers utilisent ces techniques pour introduire le lecteur dans le roman. Butor dit que le romancier est lui-même son propre lecteur, mais un lecteur

---

<sup>99</sup> Sarraute *L'ère du soupçon*, p. 92

<sup>100</sup> Amancio Tenaguillo y Cortázar, « Sujet de la conversation, le sujet (à propos du roman contemporain), *Revue de langue et littérature françaises*, n° 14, "La Conversation", Textes réunis et présentés par Richard Crescenzo, Gérard Lahouati, Amancio Tenaguillo y Cortázar, Presses Universitaires de Pau, Juin 2000, p. 111-119, Marincazaou - Le Jardin Marin, <http://pagesperso-orange.fr/marincazaou/conversation/sujetconversation.html>

<sup>101</sup> Sturrock, *op. cit.*, p. 33

insuffisant, qui gémit de son insuffisance et qui désire infiniment la compléter d'un autrui et même d'un autrui inconnu.<sup>102</sup>

Les romanciers modernes désirent transposer le processus d'écriture au thème du roman. Alors la technique de mise en abîme gagne de l'importance et même devient très répandue. Ce ne sont pas seulement les nouveaux romanciers qui l'utilisent, mais aussi les auteurs à la fois pré et post-Nouveau Roman et adaptent cette technique de différentes manières ; cette technique n'est pas seulement limitée à la littérature, elle est aussi adaptée à la peinture, au théâtre, au cinéma etc. Cette technique raconte une histoire dans une histoire. Par exemple, parler du roman dans le roman, de peindre un peintre qui peint sur un tableau, de filmer une histoire de la réalisation d'un film, d'écrire le roman d'un auteur qui écrit un roman etc. ce sont quelques exemples de cette technique. *Les Fruits d'Or* de Nathalie Sarraute est un roman de discussion sur un roman intitulé *Les Fruits d'Or* ; on ne sait rien sur ce roman, le thème du roman de Sarraute est seulement le processus de discours sur cet autre roman. Un autre exemple signifiant est *La Ville dont la cape est rouge* d'Aslı Erdoğan qui raconte l'histoire d'une fille qui écrit un roman intitulé *La Ville dont la cape est rouge*. Dans ce roman l'écriture devient même un thème du roman.

Les techniques utilisées par les nouveaux romanciers peuvent être multipliées car chaque représentant de ce courant adopte une manière différente d'écrire.

## F. Les thèmes

Les nouveaux romanciers souvent choisissent les thèmes de la passion, l'assassinat, la jalousie, le roman policier et érotique. Le but principal est d'expliquer la tension quotidienne.

Les thèmes sociaux et politiques sont souvent négligés dans les nouveaux romans. Le Nouveau Roman refuse donc d'être un documentaire sur les faits du monde réel, d'abroger la fonction d'autres types d'écriture, ou d'autres médias.<sup>103</sup> Il y a une autre dimension de cet argument, pourquoi inventer des histoires « réelles »

---

<sup>102</sup> Butor, *Essais sur le roman*, p. 17

<sup>103</sup> Sturrock, *op. cit.*, p. 16

dans les livres alors que nous sommes entourés de journaux et chaînes de télévision dont le rôle est de relater l'actualité.<sup>104</sup>

Selon les nouveaux romanciers, après l'invention des médias de masse, il n'est pas nécessaire d'écrire un poème ou un roman pour dépeindre une action sociale ou politique.

Dans cette deuxième partie nous allons essayer d'expliquer comment les nouveaux romanciers traitent les éléments fondamentaux du roman et quelles sont les nouveautés apportées par le Nouveau Roman.

Jusqu'ici nous avons fait une analyse générale sur le Nouveau Roman. Maintenant nous allons nous focaliser sur *Les Gattes* d'Alain Robbe-Grillet et examiner les caractéristiques du Nouveau Roman à partir de cette référence.

---

<sup>104</sup> **Ibid.**, p. 17

### III. LES GOMMES

Après avoir fait une analyse sur le Nouveau Roman, l'étude plus précise sur *Les Gomme*s nous permettra de montrer comment les caractéristiques du Nouveau Roman sont mises en pratique.

Cet ouvrage est l'un des plus importants romans d'Alain Robbe-Grillet et même du Nouveau Roman. Pour analyser ce roman, nous allons d'abord étudier la biographie de Robbe-Grillet, et nous allons chercher des indices dans ses ouvrages. Et puis nous nous focaliserons sur le roman afin d'examiner les points importants concernant le Nouveau Roman et plus généralement le genre romanesque.

#### A. L'auteur

Alain Robbe-Grillet, ingénieur agronome, cinéaste et romancier, est né à Brest le 18 août 1922. De parents bien marqués, libres-penseurs, insoumis, anarcho-monarchistes, portant une même condamnation sans appel contre l'armée, la religion et la démocratie parlementaire.<sup>105</sup>

Après des études classiques sur les civilisations gréco-latines, il se spécialise dans les mathématiques et la biologie, pour entrer à l'Institut nationale agronomique dont il est diplômé en 1945. Il occupe alors pendant sept ans, « *avec intérêt mais sans réel enthousiasme* », diverses fonctions au sein d'organismes officiels de recherche, dans les domaines, entre autres, de la prévision statistique et de la pathologie végétale, et « *brusquement, il se met à la construction d'un récit, hors normes, dont le héros se débat au sein d'un espace et d'un temps détraqués* ». <sup>106</sup>

Bien que son premier roman, *Un Régicide*, soit refusé par plusieurs éditeurs parisiens, il continue ses études sur la littérature. Son second roman, *Les Gomme*s, paraît aux *Editions de Minuit* en 1953 avec le soutien de Jérôme Lindon, le

---

<sup>105</sup> <http://www.lesimpressionsnouvelles.com/biographie.html>

<sup>106</sup> <http://www.lesimpressionsnouvelles.com/biographie.html>

troisième, *Le Voyeur*, est publié en 1955. Puis il devient conseiller littéraire aux *Editions de Minuit* et y reste pendant vingt-cinq ans.

Il dit de ses propres mots, « *Avec Lindon, il réunit sous l'étoile bleue quelques romancières et romanciers dont il se sent frère, tous fort jaloux de leur indépendance, souvent plus âgés que lui mais aussi peu orthodoxes, imposant ainsi l'idée d'un mouvement littéraire : le Nouveau Roman. Comme il publie en même temps dans la presse de brefs articles sur la littérature, qui font scandale, on lui attribuera même, à tort sans aucun doute, les titres plus ou moins malveillants de chef d'école et de pape* ». <sup>107</sup>

*La Jalousie*, publié en 1957, est un remarquable échec commercial, mais en revanche traduit dans une trentaine de langues, puis en 1959 *Dans le labyrinthe* est publié chez Editions de Minuit.

Ses premiers romans regroupés sous le nom du Nouveau Roman, deviennent l'objet de plusieurs critiques particulièrement négatives. C'est pourquoi en 1963 Robbe-Grillet recueille ses articles publiés notamment dans *L'Express* sous le nom *Pour un Nouveau Roman* en réponse à ces critiques.

A partir des années 60, Robbe-Grillet se consacre au cinéma. *L'Année dernière à Marienbad*, 1961, réalisé par Alain Resnais, est sa première contribution, dialogues et scénario. En 1963 il réalise son premier film *L'Immortelle* à Istanbul. *L'immortelle*, raconte l'histoire d'un jeune professeur français, sa rencontre avec une femme, et de la disparition de cette femme. Mais le film connu un échec commercial. Malgré cet échec, il n'a pas quitté le cinéma et réalise *Trans-Europ-Express* (1966), *L'Homme qui ment* (1968), *L'Eden et après* (1971), *Glissements progressifs du plaisir* (1974), *Le Jeu avec le feu* (1975), *La Belle Captive* (1983), *Un bruit qui rend fou* (1995, co-réalisé avec Dimitri de Clerq) et finalement *C'est Gradiva qui vous appelle* (2007).

---

<sup>107</sup> <http://www.lesimpressionsnouvelles.com/biographie.html>

Les romans de Robbe-Grillet publiés au milieu des années 60 et à la fin des années 70, sont généralement considérés comme une nouvelle ère dans sa vie littéraire et même comme la fin du Nouveau Roman. Dans cette période paraît *La Maison de rendez-vous* (1965), *Projet pour une révolution à New York* (1970), *Topologie d'une cité fantôme* (1976) et *Souvenirs du Triangle d'Or* (1978).

Robbe-Grillet décrit les années 80 comme une expériences nouvelles, avec *Djinn* (1981) et les *Romanesques* qui compose des fictions autobiographiques de *Le Miroir qui revient* (1985), *Angélique ou l'enchantement* (1988) et *Les Derniers Jours de Corinthe* (1994), « où l'auteur mêle son univers de fantasmes à transformations, de labyrinthes sans issue, à des éléments ouvertement donnés comme autobiographiques ». <sup>108</sup> Ces romans sont suivis par *Le Reprise* (2001) et *Un roman sentimental* (2007).

Il a participé également au Haut Comité pour la Défense et l'Expansion de la Langue Française entre 1966 et 1968.

De 1972 à 1997, Alain Robbe-Grillet enseigne aux États-Unis, à l'université de New York (NYU) et à la Washington University de Saint-Louis (Missouri), et dirige le Centre de sociologie de la littérature à l'université de Bruxelles entre 1980 et 1988.

Robbe-Grillet, installé au Mesnil-au-Grain (Calvados) dès 1963, y écrit la plupart de ses livres et consacre sa formation d'agronome aux parcs des châteaux du XVIIe siècle. Plus tard, il travaille avec l'Institut des mémoires de l'édition contemporaine, ouvert en 2003 à Caen, où il dépose ses archives et fait du directeur son légataire universel. Alain Robbe-Grillet est décédé à Caen dans la nuit du 17 au 18 février 2008 à la suite d'une crise cardiaque.

La liste des ouvrages de Robbe-Grillet est donnée dans l'annexe No : 1.

---

<sup>108</sup> <http://www.lesimpressionsnouvelles.com/biographie.html>

## B. Le texte

*Les Gommès*, le deuxième roman de Robbe-Grillet mais le premier publié, est paru en 1953 aux *Editions de Minuit*. Au premier abord cet ouvrage ressemble à un roman policier avec un assassin, un détective et un cadavre. L'assassin décharge le fusil, la victime meurt et le détective résout l'homicide. Mais le déroulement de ces événements n'est pas aussi simple qu'il en a l'air. Le livre se passe en vingt-quatre heures, entre le déchargement du fusil et la mort de la victime. Le livre se compose de cinq chapitres auxquels vient s'ajouter un prologue et un épilogue.

Le nom du roman vient « *des gommès* » que le protagoniste cherche inlassablement pendant ces déambulations dans la ville. Il cherche une gomme dont l'originalité est bien définie.

Le roman nous raconte l'assassinat de Daniel Dupont, professeur d'économie à l'université, et de l'agent spécial, Wallas, envoyé de la capitale pour enquêter sur cet assassinat. La chose la plus intéressante est que la victime n'est pas encore morte quand Wallas arrive en ville. L'homicide de Dupont est le neuvième assassinat perpétré entre sept et huit heures du soir et dont les cibles sont toutes des personnages importants. Alors le gouvernement est presque sûr que cette série d'assassinats est le complot d'une organisation politique dont le but est de prendre au piège des politiques importants.

Wallas vient en ville vers minuit par le train et trouve une chambre au Café des Alliés qui n'a qu'une seule chambre, et il se réveille au petit matin pour se plonger dans ses enquêtes d'assassinats. Mais son affaire n'est pas facile à cause des témoins très limités et de leurs déclarations suspicieuses. De plus, il ne peut voir le cadavre de Dupont car il était, d'après des déclarations, immédiatement enlevé par les hautes autorités. Or en réalité, Daniel Dupont n'est pas mort, au moins à ce moment-là.

Dupont vit avec une vieille femme de ménage, Anna (Madame Smite), le seul témoin présent à la maison au moment du pseudo-assassinat. Selon la déclaration d'Anna, Dupont est retourné dans sa chambre après le dîner vers sept heures et

demie, comme d'habitude. L'assassin l'attendait. Dès qu'il l'a aperçu, il a déclenché son fusil mais n'a pu tuer Monsieur Dupont. Il s'est juste fait légèrement blessé. Dupont lui demande de téléphoner au Docteur Juard. Mais le téléphone de la maison était en hors service depuis quelques jours. La vieille Anna va au Café des Alliés et téléphone au Docteur Juard pour demander de l'aide. Quand Juard arrive, Dupont est capable d'aller à pied jusqu'à l'ambulance. Or plus tard Anna entend dire que Dupont est mort. Elle affirme rageusement que celui qui a tué Monsieur Dupont est le Docteur Juard. La vieille Anna est tellement choquée qu'elle ne peut témoigner de ce qui c'est passé pour l'enquête de Wallas.

Docteur Juard, dans sa déclaration à Monsieur Laurent, commissaire général, corrobore l'histoire de Madame Smite. Selon lui, quand il est arrivé, le blessé l'attendait, et il a été transporté sans civière. Le Docteur affirme qu'il n'a pu comprendre la gravité de la blessure de Dupont seulement lors du trajet en voiture. Il dit qu'il l'a immédiatement opéré et sorti la balle de la paroi du ventricule, mais le cœur de Dupont s'est arrêté pendant l'opération et il n'a pu le sauver malgré tous ses efforts. Juard confirme que le cadavre de Dupont a été pris par les autorités et il a donne la balle, « *la seule pièce à conviction qu'il lui reste* »<sup>109</sup>, à Laurent.

Mais le Docteur Juard ne dit pas la vérité. En réalité Dupont est blessé au bras, il n'est pas mort et se cache dans la clinique du docteur. Il préfère faire le mort afin de faire croire à ses ennemis qu'il est mort. Avec le soutien du Ministre de l'Intérieur, Roy-Douzet, le cadavre, qui n'existe pas, est immédiatement dissimulé.

Le tueur à gages, Garinati, surpris de la mort de la victime suite une légère blessure, cherche Wallas, suivant l'ordre donné par son supérieur de l'organisation clandestine. Et quant à Wallas, il cherche le tueur d'un assassinat qui n'a jamais été commis.

Au cours de ses sorties dans la ville, Wallas se rappelle qu'il est déjà venu dans cette ville pendant son enfance avec sa mère. Ses souvenirs changent successivement et enfin se recourent et il retrouve pourquoi : il est venu ici avec sa

---

<sup>109</sup> Alain Robbe-Grillet, **Les gommes**, Paris, Editions de Minuit, 1953, p. 82

mère pour voir son père. L'histoire du roman se développe en parallèle du mythe *Œdipe Roi* de Sophocle et vers la fin du roman on constate bien que Daniel Dupont est bel et bien le père de Wallas. Comme dans la tragédie grecque, Dupont est tué par son propre fils, Wallas. Daniel Dupont, sauvé du premier assassinat avec une blessure légère, retourne chez lui pour prendre quelques documents importants avant de quitter la ville. Wallas présent à ce moment là pour ces enquêtes, avec un scénario similaire à celui de Garinati, il déclanche le fusil et tue Daniel Dupont, cette fois-ci bel et bien mort. Il est juste sept heures et demie, comme prévu par Garinati et son équipe. La montre de Wallas, arrêtée à sept heures et demie le jour précédant, commence à fonctionner vingt-quatre heures après. Alors le roman se passe en vingt-quatre heures soit entre le déclanchement du fusil et la mort de la victime. Non seulement la montre de Wallas ne fonctionne pas le jour où l'action du roman se déroule, mais « *la pendule de bronze* »<sup>110</sup> dans la chambre de Dupont s'est également arrêtée.

Nous pouvons donc dire que cet ouvrage n'est pas un roman policier ordinaire car il y a des points inhabituels qui ne correspondent pas aux règles du roman policier traditionnel. Avec une intrigue complexe et floue, des personnages qui ne sont pas définis précisément et des descriptions lourdes et trop détaillées, tous les événements sont fondés sur un soupçon et le narrateur change continuellement dans le processus de narration ; de plus il y a souvent des répétitions.

Dans le chapitre suivant nous allons expliquer les points importants des *Gommes*, en les comparant avec les autres *nouveaux romans* et les romans pré et post-nouveau Roman.

### **C. L'analyse du roman**

Après avoir fait un résumé des *Gommes*, nous pouvons maintenant citer des points inhabituels dans ce roman afin de les analyser plus particulièrement.

---

<sup>110</sup> **Ibid.**, p. 96

Nous allons tout d'abord examiner le soupçon dans *Les Gommès* et plus généralement dans les nouveaux romans, et démontrer par la suite les similarités entre ce roman et les pièces de théâtre. Dans le troisième argumentaire, nous allons déchiffrer les points parallèles entre *Les Gommès* et le mythe d'Œdipe et discuter de la renaissance des mythes chez les romans modernes. Et puis nous allons essayer de trouver la signification des gommès qui donnent le nom au roman, et tenter de définir le rôle des répétitions dans ce roman. Finalement nous allons examiner les éléments fondamentaux du roman – le personnage, la description et la narration pour les comparer au roman traditionnel.

### 1. Le soupçon

*Les Gommès* introduit le soupçon dans le monde réel du roman en montrant que le réel peut être tout à fait différent de notre imagination. Il y a un assassinat, mais il n'y a pas un cadavre ; l'agent spécial responsable d'enquêter sur l'assassinat devient enfin l'assassin de cette homicide ; ce que les témoins racontent semblent vrai, mais en réalité est faux, et vice versa ; le protagoniste se rappelle qu'il est venu dans cette ville, mais nous n'en sommes pas vraiment sûr. Pourquoi est-il venu ici, le protagoniste lui-même ne semble pas le savoir. Dans toutes les lignes, en filigrane, on sent le soupçon se poser sur le narrateur et les personnages. Personne n'est sûr de ce qui s'est passé en réalité.

Juste au début du roman, l'auteur prévient que les événements changeront et seront reconstruits sur des soupçons autour d'eux et de nous. Le patron du Café des Alliés pense que : « *Bientôt malheureusement le temps ne sera plus le maître. Enveloppés de leur cerne d'erreur et de doute, les événements de cette journée, si minimes qu'ils puissent être, vont dans quelques instants commencer leur besogne, entamer progressivement l'ordonnance idéale, introduire çà et là, sournoisement, une inversion, un décalage, une confusion, une courbure, pour accomplir peu à peu leur œuvre : un jour, au début de l'hiver, sans plan, sans direction, incompréhensible et monstrueux.* »<sup>111</sup>

---

<sup>111</sup> **Ibid.**, p. 11

Ce paragraphe est une remarque de Robbe-Grillet pour les lecteurs : ce que vous allez lire peut être un mensonge, ne croyez ni en mon livre, ni en mes personnages et ni en moi. Cependant il faut bien préciser que ce n'est pas un doute artificiel que l'auteur désire construire chez le lecteur, au contraire c'est un doute pré-existant chez le lecteur moderne qui n'est plus satisfait d'apprendre les résultats et qui cherche des raisons derrière des événements.

Le soupçon sur le temps devient explicite par le fait que les vingt-quatre heures entre les deux tentatives d'homicide similaires n'induit aucune différence. Les jours dans le roman, comme ceux dans la vie réelle sont immuables. L'ordre des jours se mélange en raison de cette monotonie comme expliquée dans le roman :

*« Promeneur insolite, Wallas s'avance à travers cette intervalle fragile. (Ainsi celui qui s'est attardé trop avant dans la nuit, souvent ne sait plus à quelle date appartient ce temps douteux où son existence se prolonge ; son cerveau, fatigué par le travail et la vielle, essaye en vain de reconstituer la suite des jours ; il doit avoir terminé pour demain cet ouvrage commencé hier soir, entre hier et demain il n'y a plus la place du présent. Épuisé tout à fait il se jette enfin sur son lit et s'endort. Plus tard, lorsqu'il s'éveillera, il se retrouvera dans son aujourd'hui naturel.) Wallas marche. »<sup>112</sup>*

Wallas ici souligne la relation entre le temps et l'existence des individus et met l'accent sur le soupçon crée entre le temps « de la montre » et le temps « psychologique ». De nos jours le soupçon est l'une des caractéristiques de l'homme moderne vivant dans une inlassable monotonie.

## **2. Un roman ou une pièce de théâtre**

La construction des *Gommes* nous rappelle celle d'une pièce de théâtre. Les descriptions sont tellement détaillées que le lecteur peut facilement imaginer le « décor ». On pourrait dire que l'auteur raconte la scène d'une pièce à un spectateur

---

<sup>112</sup> **Ibid.**, p.50-51

aveugle. Les ressemblances du roman avec une pièce de théâtre deviennent flagrantes, car l'auteur le souligne dans les moindres occasions.

La première séquence du roman s'ouvre sur une salle de café, il est six heures du matin, le patron prépare la salle pour la journée. Après avoir décrit le décor en détail, l'auteur ouvre le rideau :

*« Mais il est encore trop tôt, la porte de la rue vient à peine d'être déverrouillée, l'unique personnage présent en scène n'a pas encore recouvré son existence propre. Il est l'heure où les douze chaises descendent doucement des tables de faux marbre où elles viennent de passer la nuit. Rien de plus. Un bras machinal remet en place le décor.*

*Quand tout est prêt, la lumière s'allume. »*<sup>113</sup>

Avec ce paragraphe, le lecteur devient spectateur ; le lecteur ne lit plus, mais regarde. Pour cette raison, comme nous l'avons déjà indiqué, un des noms proposés pour le Nouveau Roman était *l'école du regard*.

A la fin du livre, autrement dit vingt-quatre heures se sont écoulés, l'auteur reprend le même décor : le patron prépare la salle du café pour la journée. Le même décor reflète la monotonie du quotidien : le matin, le rideau rouge du monde réel se lève sur un décor déterminé et la nuit le rideau descend, et cela se répète tous les jours.

Nous pouvons considérer l'usage fréquent des dialogues pour une autre raison que celle du rapprochement avec une pièce de théâtre. Les scènes sont fréquemment construites sous la forme de dialogues. Comme on l'a déjà indiqué ci-dessus, l'usage fréquent dans quelques cas des dialogues est une technique commune chez les nouveaux romanciers. *Ouvrez* de Nathalie Sarraute, par exemple, est seulement composé de dialogue. Ce qui diffère *Ouvrez* des pièces ordinaires est le manque de

---

<sup>113</sup> **Ibid.**, p. 11

rapporteurs et que les protagonistes sont des mots vivants, autonomes, presque humains.

Notons que l'intrigue des *Gommes* se développe parallèlement à la tragédie, *Œdipe Roi*, de Sophocle, cela est encore une référence théâtrale dans la littérature pour l'auteur.

### 3. Le mythe d'Œdipe

Il y a sans doute plusieurs références au mythe d'Œdipe dans *Les Gommes*. Si le lecteur peut voir ses références, il comprend beaucoup plus facilement la déconstruction du roman.

Tout d'abord, le roman commence par une épigraphe de Sophocle : « *Le temps, qui veille à tout a donné la solution malgré toi* »<sup>114</sup> Cette épigraphe empruntée à l'*Œdipe-Rio* de Sophocle, selon Morrissette, annonce le thème du récit.<sup>115</sup> De plus la structure du roman composée d'un prologue, de cinq chapitres et d'un épilogue est aussi une référence au mythe d'Œdipe et surtout aux tragédies anciennes.

L'intrigue des *Gommes* recrée le mythe d'Œdipe en sous entendu. Dans le texte explicite, on lit un roman policier avec un assassin, une victime et un détective. Mais dans le roman il y a des dimensions et des indices qui se réfèrent à l'Œdipe. Il faut savoir lire entre les lignes pour faire une analyse approfondie des *Gommes*.

Selon le mythe d'Œdipe, Laïos et Jocaste, le roi et la reine de Thèbes, décident de se séparer de leur fils à cause d'une prédiction : il tuera son père et épousera sa mère. Un berger de Corinthe trouve le bébé et l'élève comme son propre fils et lui donne le nom d'Œdipe, ce qui signifie celui qui a les pieds enflés. Un jour Œdipe quitte Corinthe et sur la route il voit Laïos, sans savoir qui il est, il le tue après une dispute. La prédiction se réalise, Œdipe tue son propre père. Quand il arrive à Thèbes, il rencontre le Sphinx, le monstre sanguinaire qui assiège la ville.

---

<sup>114</sup> **Ibid.**, p. 7

<sup>115</sup> Bruce Morrissette, **Les romans de Robbe-Grillet**, Paris, Les Editions de Minuit, 1963, p. 53

Le Sphinx lui propose une énigme : « *Quel est l'animal qui le matin marche sur quatre pieds, à midi sur deux et le soir sur trois ?* »<sup>116</sup> Œdipe trouve la réponse - l'homme - et sauve la ville du Sphinx, et le peuple de Thèbes fait de lui leur Roi. Alors Œdipe épouse Jocaste « sa mère biologique ». Ainsi, Œdipe accomplit la prophétie sans le vouloir. Quand la vérité est dévoilée, Jocaste se suicide, et Œdipe se crève les yeux avec les broches de Jocaste et renonce au trône.

La premier signe d'Œdipe dans *Les Gommès* émerge dans le prologue : Antoine, qui boit toujours et ennuie les autres, commence à poser une énigme : « *Quel est l'animal qui, le matin...* »<sup>117</sup> Antoine répète son énigme plusieurs fois tout au long du roman, et il l'a soumet même à Wallas. On voit aussi que l'ivrogne change l'énoncé de son énigme en le rendant plus compréhensible : « *Quel est l'animal qui est parricide le matin, inceste à midi et aveugle le soir ?* »<sup>118</sup>, et puis il la mélange : « *...parricide le matin, aveugle à midi... Non... Aveugle le matin, inceste à midi, parricide le soir...* »<sup>119</sup>. Alors la réponse de cette énigme est Œdipe ou son équivalent Wallas. L'ordre des événements est flou dans le livre. C'est la raison pour laquelle l'ivrogne mélange l'ordre de l'énigme. Wallas devient aveugle le matin parce qu'il ne peut voir la vérité ; inceste le midi à cause de sa relation avec Evelyne, l'ex-femme de Dupont, et finalement parricide le soir parce qu'il finit par tuer son propre père. Ici on doit souligner que la relation incestueuse est moins dévoilée que les autres ; il y a seulement quelques indications. Morrissette attire aussi l'attention sur ce point et actuellement accepte que : « *Evelyne, d'après certain indices peu claires, serait peut-être aussi sa sœur.* »<sup>120</sup> Selon lui, la photo de la maison de Dupont dans la papeterie d'Evelyne « *peut aussi bien représenter la mère de Wallas que celle d'Evelyne* »<sup>121</sup> ; c'est l'indice sur lequel Morrissette fonde la théorie qu'Evelyne est la sœur de Wallas. Cela reste encore une lacune à combler par le lecteur, un élément actif du roman.

---

<sup>116</sup> [http://mael.monnier.free.fr/bac\\_francais/antigone/mytheoedipe.htm](http://mael.monnier.free.fr/bac_francais/antigone/mytheoedipe.htm)

<sup>117</sup> Robbe-Grillet, *Les Gommès*, p. 17

<sup>118</sup> *Ibid.*, p. 236

<sup>119</sup> *Ibid.*

<sup>120</sup> Morrissette, *op. cit.*, p. 56

<sup>121</sup> *Ibid.*, p. 62

L'adresse de Docteur Juard insiste encore sur le mythe d'Œdipe : « *Clinique Juard, onze rue de Corinthe.* »<sup>122</sup> Le nom de la rue, Corinthe, est le nom de ville où Œdipe a grandi.

Les autres pistes sur le mythe d'Œdipe émergent de la papeterie de l'ex-femme de Dupont. Dans la vitrine de la boutique il y a un artiste qui peint les ruines de Thèbes en regardant une photographie de la maison de Dupont. Il y a une analogie entre Thèbes, le pays du père d'Œdipe, et la maison de père de Wallas. Et puis Wallas dit que la gomme qu'il cherche a un nom dont les deux lettres centrales sont « di », comme Œdipe.

Vers la fin du roman on apprend que les pieds de Wallas sont enflés à force de marcher toute la journée : « *Il a retiré ses chaussures qui lui faisaient mal ; ses pieds sont enflés à force de marcher.* »<sup>123</sup> Comme on l'a déjà noté, Œdipe signifie celui qui a les pieds enflés. Ainsi Wallas est sans doute l'Œdipe moderne des *Gommes*.

Conformément à ces indications on peut commenter que Wallas est le reflet d'Œdipe et par conséquent, il doit avoir le même destin : commettre un parricide. Comme Morrissette le souligne, Wallas « *ne connaît ni le vrai présent et ni le vrai futur, mais fera accomplir l'inévitable.* »<sup>124</sup>

#### 4. A la recherche des gommes

D'une part, Wallas fait une enquête sur l'assassinat de Dupont et d'autre part cherche une gomme. Dans le récit, on remarque que Wallas entre soudain dans une papeterie et demande une gomme. Toutefois la gomme qu'il demande n'est pas une gomme ordinaire ; il y a des originalités sur lesquelles Wallas insiste.

D'abord, dès qu'il réfléchit sur ses relations avec les polices locales et sa stratégie d'agent spéciale, il aperçoit, tout d'un coup, une papeterie ouverte, y entre et demande une gomme : « *Je voudrais une gomme très douce, pour le dessin... Vous*

---

<sup>122</sup> Robbe-Grillet, *Les Gommes*, p. 75

<sup>123</sup> *Ibid.*, p. 261

<sup>124</sup> Morrissette, *op. cit.*, p. 55

*n'avez pas de fournitures spéciales pour le dessin...J'aurais voulu...quelque chose de plus friable...* »<sup>125</sup> La gomme qu'il a trouvé ne lui donne pas entière satisfaction mais il en achète une et sort du magasin.

Et puis Wallace continue de rechercher de cette gomme. A chaque fois qu'il trouve une papeterie, il y entre dans l'espoir de trouver une gomme qui correspond à ses attentes : « *une gomme douce, légère, friable, que l'écrasement ne déforme pas mais réduit en poussière ; une gomme qui se sectionne avec facilité et dont la cassure est brillante et lisse, comme une coquille de nacre* ». <sup>126</sup> Mais malgré ses efforts, il ne peut trouver cette gomme spéciale.

Selon Bruce Morrissette, la gomme que Wallas cherche, fait un lien entre la structure oedipienne de l'intrigue du roman et la texture matérielle de l'univers des objets.<sup>127</sup>

Selon certains commentateurs, Wallas cherche une gomme afin d'effacer son passé. Pendant qu'il marche dans les rues de la ville, il se rappelle une série de fragments liés aux séjours qu'il a passés autrefois. Mais ces fragments n'ont pas de continuité ; au contraire chaque fragment nous montre que le fragment précédent n'est pas vrai. De plus tous les fragments sont créés par Wallas ; et le lecteur n'est jamais sûr si ce dont se souvient Wallas est vrai. Il pense d'abord que :

*« Il est arrivé tard, la nuit dernière, dans cette ville qu'il connaît à peine. Il y est venu une fois déjà, mais pour quelques heures seulement, quand il était enfant, et il n'en conserve pas un souvenir très précis. Une image lui est restée d'un bout de canal en cul-de-sac ; contre un des quais est amarré un vieux bateau hors d'usage – une carcasse de voilier ? Un pont de pierre très bas ferme l'entrée. Sans doute n'était-ce pas exactement cela : le bateau n'aurait pas pu passer sous ce pont. Wallas reprend son chemin vers l'intérieur de la cité. »*<sup>128</sup>

---

<sup>125</sup> Robbe-Grillet, **Les gommes**, p. 66

<sup>126</sup> **Ibid.**, p. 132

<sup>127</sup> Morrissette, **op. cit.**, p.67

<sup>128</sup> Robbe-Grillet, **Les gommes**, p. 46

Ce passage nous montre qu'il se rappelle difficilement son passé. C'est peut être parce qu'il n'aime pas cette partie de sa vie, et qu'à présent il veut l'effacer totalement avec la gomme qu'il cherche.

Et puis il se rappelle encore une fois son passé dans cette ville et cette fois-ci il ajoute quelques détails sur ses raisons d'être ici, liées à son enfance :

*« Il aurait été plus simple certainement de dire tout de suite à cette femme qu'il désirait parcourir les rues principales de la ville, où il venait pour la première fois ; mais n'aurait-il pas été poussé par un scrupule à parler de l'ancien voyage ? – les ruelles ensoleillées où il avait accompagné sa mère, le bout de canal entre les maisons basses, le coque de bateau abandonnée, cette parente, (une sœur de sa mère, ou une demi-sœur ?) qu'ils devaient rencontrer – il aurait eu l'air de courir après des souvenirs d'enfance. »<sup>129</sup>*

Malgré ses efforts, Wallas ne peut rassembler les différentes parties de cet ancien voyage ; mais le lecteur commence à penser que ce voyage est beaucoup plus important qu'une simple anecdote dans la vie de Wallas. Dans les pages suivantes, il est toujours à la recherche de son passé :

*« Une fois déjà il a erré au milieu de ces bifurcations imprévues et de ces impasses, où l'on se perdait encore plus sûrement quand, par hasard, on réussissait à marcher tout droit. Sa mère seule s'en inquiétait. Ils étaient arrivés enfin à ce canal en cul-de-sac ; les maisons basses, au soleil, miraient leurs vieilles façades dans l'eau verte. Cela devait être en été, pendant les vacances scolaires : ils avait fait halte (alors qu'il se rendaient comme tous les abs au bord de la mer, plus au sud) pour rendre visite à une parente. Il croit se souvenir que celle-ci était fâchée, qu'il y avait une affaire d'héritage, ou quelque chose du même genre. Mais l'a-t-il jamais su exactement ? Il ne se rappelle même plus s'ils avaient fini par rencontrer la dame, ou bien s'ils étaient repartis bredouilles (ils ne disposaient que de quelques heures entre deux trains). »<sup>130</sup>*

---

<sup>129</sup> **Ibid.**, p. 59

<sup>130</sup> **Ibid.**, p. 137

En lisant ce passage, on constate que Wallas est presque sûr des détails de cet ancien voyage comme le soleil, les maisons basses etc. Cependant il ne peut se rappeler les événements et les personnages de cette histoire ; et il n'est même pas sûr que ce sont ses propres souvenirs : « *D'ailleurs, est-ce que ce sont là de vrais souvenirs ? On a pu lui raconter souvent cette journée : 'Tu te rappelles, quand nous sommes allés...'* »<sup>131</sup> L'importance de ce voyage devient plus claire quand on comprend que le voyage mérite d'être raconté plusieurs fois.

La mémoire de Wallas sur son passé se rafraîchit vers la fin du roman : il trouve que celui qu'il désirait rencontrer ici n'était pas une femme, mais un homme, son père :

*« Wallas et sa mère étaient arrivés enfin à ce canal en cul-de-sac : les maisons basses, au soleil, miraient leurs vieilles façades dans l'eau verte. Ce n'est pas une parente qu'ils recherchaient : c'était un parent, un parent qu'il n'a pour ainsi dire pas connu. Il ne l'a pas vu – non plus – ce jour-là. C'était son père. Comment avait-il pu oublier ? »*<sup>132</sup>

Avec cette découverte de Wallas, une autre version du mythe d'Œdipe est accomplie : le père biologique de Wallas vit dans cette ville, le reflet de Thèbes. Ce qui est manqué dans cette nouvelle version est le parricide.

Certaines images sont répétées de façon importante, à plusieurs reprises dans ces souvenirs : le soleil, les maisons basses, l'eau verte. Comme on a déjà dit, ce sont tous les détails sur les scènes physiques et les conditions physiques qu'il mentionne entourant un individu qui peuvent laisser des impressions indélébiles. Robbe-Grillet n'évite jamais de répéter ces informations, parce que son but n'est pas de raconter les conditions réelles de ce jour-là, mais de nous montrer le processus de la mémoire.

---

<sup>131</sup> **Ibid.**

<sup>132</sup> **Ibid.**, p. 241

## 5. Les répétitions

Ce roman d'Alain Robbe-Grillet contient plusieurs répétitions : les descriptions des objets, des personnages, des souvenirs, les répétitions des événements et des scènes. Il y a aussi des répétitions mot à mot, ou légèrement modifiées.

Le début et la fin du roman se passent dans le même décor. Le patron prépare la salle du café pour l'ouverture ; il y a un client dans la chambre unique, on entend une nouvelle de l'homicide et la même personne que la veille vient retrouver son client. La répétition du décor du prologue dans l'épilogue est composée d'un cercle dans lequel le roman existe. Les vingt-quatre heures passées dans ces décors complètent le cercle et cela signifie le cercle vicieux de la vie ordinaire.

En fait, l'œuvre consiste en une répétition de l'homicide effectué au début du roman et puis répété une fois de plus à la fin. Les événements qui se sont passés au cours de ces vingt-quatre heures ne sont que des répétitions de ce qui c'est passé le jour précédant. Barthes explique cette structure avec la métaphore du miroir :

*« Tout se passe comme si l'histoire entière se reflétait dans un miroir qui mettrait à gauche ce qui est à droite et inversement, en sorte que la mutation de « l'intrigue » n'est rien de plus qu'un reflet de miroir étage dans un temps de vingt-quatre heures ».*<sup>133</sup>

L'autre répétition importante est la recherche de la gomme par Wallas tout au long du roman. Comme on l'a expliqué ci-dessus Wallas marche dans les rues de la ville, et cherche une gomme spéciale. Les spécificités de la gomme sont plusieurs fois répétées avec d'infimes variantes, mais les aspects principaux ne changent pas : une gomme douce, légère, friable. Cette répétition qui se poursuit en parallèle des souvenirs de Wallas donne son nom au roman.

L'auteur souhaite attirer l'attention sur les objets qui sont autour de nous et ne veut pas que les objets soient négligés. On ne peut nier l'existence des objets. C'est

---

<sup>133</sup> Barthes, *Essais Critiques*, p. 41

pourquoi quelques objets décoratifs sont vus par tous les personnages du roman et ils [les personnages] ne les négligent jamais. Par exemple tous les personnages qui entrent dans la maison de Dupont parlent des graviers dans le jardin de cette maison. Marcher dans les graviers comporte des risques de crissement par exemple, ce qui peut en faire un élément, un indice important dans une investigation policière. D'abord on lit que Garinati remarque ces graviers :

« *Il a repoussé la grille avec précaution, à fond, mais sans refermer le bec-de-cane, et contourné la maison à droit, en marchant sur le gazon pour éviter le crissement des graviers.* »<sup>134</sup> Juste après quelques pages Garinati rappelle une fois encore le rôle des graviers quand il fait une auto critique sur la nuit de l'homicide raté : « *Il marche sur le gazon, pour éviter de faire crisser les graviers de l'allée q'on distingue, plus claire, entre les deux plates-bandes.* »<sup>135</sup> Et puis Wallas va dans cette maison pour son investigation et les graviers sont une fois encore répétées : « *Et le judas se clôt d'un coup sec. Wallas, tout en descendant les marches vers l'allée de gravier, sent le regard qui continue de l'épier, dans l'obscurité du vestibule.* »<sup>136</sup>

Ici Wallas, en tant qu'agent, n'a pas de raison d'éviter de marcher sur les graviers ; mais dans les pages suivants parce qu'il devient l'assassin, il marche sur le gazon :

« *Pour éviter le crissement des graviers, Wallas marche sur le gazon – plus commode que la bordure de brique.* »<sup>137</sup>

On peut commenter que cet exemple des graviers démontre la subjectivité du roman. Les plus sérieuses critiques contre le Nouveau Roman se fondent contre cette prédominance des objets. Les critiques arguent que les nouveaux romans mettent les objets au centre et nient l'individu. Mais comme Robbe-Grillet lui-même l'explique, ceux qui voient ces objets sont les individus et cela est la preuve que les nouveaux romans sont tout à fait subjectifs. Wallas voit les graviers différemment

---

<sup>134</sup> Robbe-Grillet, **Les gommes**, p. 21

<sup>135</sup> **Ibid.**, p. 40

<sup>136</sup> **Ibid.**, p. 89

<sup>137</sup> **Ibid.**, p. 244

qu'il soit un agent ou un assassin parce que son regard change selon son rôle et Robbe-Grillet ne se préoccupe que ce regard.

Un autre répétitions sur le lieu de crime est une porte de la maison qui est « *trop difficile à manœuvrer* »<sup>138</sup>. Comme les graviers cette porte est aussi importante pour un criminel car il doit trouver une autre porte pour entrer dans la maison. Quand ces détails sont répétés, le lecteur lui-même devient « le criminel » et se trouve lui-même dans le jardin de Dupont, cherchant la manière la plus facile et la moins dangereuse d'entrer dans la maison. Alors il [le lecteur] n'est plus passif, mais actif.

Ces détails sont évidemment importants pour l'enquête criminelle. Mais ces détails futiles sont soulignés plusieurs fois pour aussi compléter le décor. Comme les graviers dans le jardin, le repas de Dupont est aussi répété pour que le lecteur puisse se sentir actif. Quand Garinati entre dans la maison, il regarde la cuisine :

« *Sur le table de la cuisine il y a trois minces tranches de jambon étalées dans un assiette blanche. Un dîner léger ; c'est bien. Pourvu qu'il ne vide pas toute sa soupière. In ne faut pas trop manger pour pouvoir dormir sans rêves* »<sup>139</sup>.

Les tranches de jambon peuvent sembler futiles pour un individu qui planifie de tuer quelqu'un dans quelques minutes ; mais voilà elles « existent » et le futur meurtrier les « voit ». Et même il fait un commentaire sur le dîner comme s'il était là pour analyser des habitudes alimentaires. Le fait que Garinati une fois encore rappelle ces détails pendant son auto critique nous montre qu'il n'a pas seulement vu le repas, mais il lui donne aussi une place dans la scène du crime : « *Trois tranches de jambon dans une assiette, par la porte entrebâillée* »<sup>140</sup>, pense-t-il. Barthes explique la fonction de ces détails dans son article intitulé « *Littérature Objective* » : « *La fonction est ici trîtreusement débordée par l'existence même de l'objet : la minceur, l'étalement, la couleur fondent beaucoup moins un aliment qu'un espace complexe; et si l'objet est ici fonction de quelque chose, ce n'est pas de sa*

---

<sup>138</sup> **Ibid.**, p. 89

<sup>139</sup> **Ibid.**, p. 23

<sup>140</sup> **Ibid.**, p. 40

*destination naturelle (être mangé), c'est d'un itinéraire visuel, celui du tueur dont la marche est passage d'objet en objet, de surface en surface »<sup>141</sup>.*

La description générale de la scène est aussi répétée pour souligner l'ambiance dans laquelle l'assassin se rapproche de sa victime. Le regard du criminel est d'abord décrit ainsi :

*« La salle à manger est à gauche, au rez-de-chaussée. Ses volets sont clos. Sur l'arrière de la maison ceux de la cuisine le sont également, mais leurs fentes laissent filtrer une vague clarté. »<sup>142</sup>*

Cette description nous donne une perspective claire sur la lumière dans la maison et la position de la cuisine et de la salle à manger. Avec la répétition de cette scène dans les pages suivantes, le lecteur se rappelle le crime en détail comme le fait Garinati : *« Les volets de la salle à manger sont clos ; ceux de la cuisine aussi, leurs fentes laissent filtrer une vague lueur »*.<sup>143</sup> La seule différence entre les descriptions, dont l'une est rapportée pendant l'action et l'autre pendant l'évocation de l'action, est les mots utilisés : la même scène est décrite par différents mots. Alors la description n'est plus un instrument informatif, mais devient un élément important du roman.

L'opération arithmétique simple est une autre répétition intéressante. Quand Wallas fait une auto critique sur son succès en tant qu'agent spécial, il parle d'un défaut qu'il a selon une formalité: sa surface frontale est de quarante neuf centimètres carrés par rapport aux cinquante centimètres carrés obligatoire. Il se souvient de la méthode de calculer de Fabius, sa supérieure :

*« - Cent quatorze... Quarante-trois.*

*Fabius prend un bout de papier pour effectuer l'opération.*

*- Voyons, Cent quatorze multiplié par quarante trois. Trois fois quatre, douze ; trois fois un, trois, et un quatre ; trois fois un, trois. Quatre fois quatre,*

---

<sup>141</sup> Barthes, *Essais Critiques*, p. 34

<sup>142</sup> Robbe-Grillet, *Les gommages*, p. 22

<sup>143</sup> *Ibid.*, p. 40

*seize, quatre fois un, quatre, et un cinq ; quatre fois un, quatre. Deux ; six et quatre, dix : zéro ; cinq et trois, huit, et un neuf ; quatre. Quatre mille neuf cent deux... Ça ne marche pas, mon garçon. »*<sup>144</sup>

Il est clair que Wallas n'a pas pu accomplir ses responsabilités en tant qu'agent spécial. C'est pourquoi il répète cette opération pas à pas à la fin du roman. Mais cette fois-ci, il change l'ordre des chiffres, mise à part le résultat tous les chiffres changent :

*« Quarante-trois multiplié par cent quatorze. Quatre fois trois, douze. Quatre fois quatre, seize. Seize et un, dix-sept. Quarante-trois. Quarante-trois. Deux. Sept et trois, dix. Quatre et trois, sept. Sept et un, huit. Huit et un, neuf. Quatre. Quatre mille neuf cent deux... »*<sup>145</sup>

Dans les deux méthodes d'opération on voit que le chiffre « quatre » et ses semblables phonétiques et arithmétiques comme « quarante » et « quatorze » sont beaucoup plus utilisés que les autres. En se rappelant que Robbe-Grillet est un auteur très à l'aise avec les chiffres, on peut suggérer que c'est une technique délibérée. Le « quatre » constitue une autre répétition interne.

Finalement il y a aussi une répétition certains dialogues dans *Les Gommès*. Le dialogue entre le Commissaire Laurent et le patron du Café des Aillés, sur la prédiction que l'assassin de Dupont pourrait être son propre fils, est répété une fois de plus à la fin du roman. Mais dans la deuxième version le patron fait quelques changements et coupures pour que ce dialogue devienne beaucoup plus défensif que l'originel. Selon Morrissette, « *la désintégration et la recombinaison des phrases trahissent une sorte d'attaque de paranoïa* ». <sup>146</sup>

Les exemples ci-dessus constituent une technique radicale pour le genre romanesque. Pour le roman traditionnel il est très choquant de répéter les détails, les décors, les événements et même les dialogues. On peut attribuer différents rôles à

---

<sup>144</sup> **Ibid.**, p.164-165

<sup>145</sup> **Ibid.**, p. 261

<sup>146</sup> Morrissette, **op. cit.**, p. 72

chaque répétition, mais on ne peut nier qu'elles portent un rôle principal dans la construction du roman. De plus elles démontrent que l'auteur est beaucoup plus concentré sur la structure du roman que sur son intrigue.

## 6. Les personnages

Le changement du concept de « personnage romanesque » est l'une des plus importantes et plus précises révolutions déclarées par le Nouveau Roman. Même si tous les représentants de ce courant poursuivent un chemin littéraire différent, à propos du personnage, ils déclarèrent tous que le personnage traditionnel, c'est-à-dire le personnage des romans réalistes, est mort. Parallèlement aux changements sociaux et individuels, le personnage du roman trouve lui-même son évolution dans l'inévitable.

Les personnages des *Gommes* illustrent un des exemples les plus précis, même s'il n'est pas le plus radical, pour montrer que les personnages du roman ne sont plus déterminés et enfermés par des dimensions sociales et individuelles. Les personnages du roman ne portent plus un caractère général comme ceux de Balzac, Zola, Hugo et même de Proust. Ce sont des gens comme tout le monde.

Si on commence par le protagoniste du roman, Wallas, le lecteur ne connaît rien sur son niveau social. On ne sait pas si il est riche ou pas, ou bien si il a une famille, une femme ou des enfants. On peut deviner son âge, mais sans être précis. Même son nom de famille est inconnu. On ne sait que sa profession : c'est un agent spécial. Mais les raisons pour lesquelles il a choisi cette profession restent inconnues : défend-il strictement les lois, se sent-il comme un ennemi des criminels, ou bien exerce-t-il cette profession seulement pour gagner sa vie, ou est-ce une profession adoptée par hasard. En effet, toutes ces informations importent peu, il y a une seule vérité : c'est un agent spécial et on n'a pas besoin de l'interroger.

Le passé de Wallas reste aussi ambigu. Il n'y a guère d'anecdote personnelle sur lui. Il y a seulement des fragments de souvenir qui se dévoilent tout au long du roman. Nous comprenons à travers ses souvenirs qu'il était déjà venu dans cette ville il y a longtemps avec sa mère pour voir son père. Mais ces informations sur

Wallas ne sont pas claires. Comme on l'a déjà expliqué ci-dessus, Wallas se rappelle cette ancienne visite lentement et fragmentairement. C'est seulement à la fin du roman, quand les liens oedipiens deviennent clairs qu'on apprend que son père et sa mère se sont séparés. Mais il est possible qu'ils ne se soient jamais mariés.

Les nouveaux romanciers généralement ne donnent pas d'importance à la psychologie des personnages et il est très difficile de trouver des analyses psychanalytiques dans leurs romans. Mais dans *Les Gommès*, la position de Wallas devient le thème, l'éducation d'un enfant sans père ou d'un enfant dont la mère et le père ont divorcés ou bien jamais mariés. Il faut se rappeler que Wallas se souvient difficilement qu'il est venu dans cette ville pour rencontrer son père. Cela peut être commenté comme une lacune psychologique chez lui, et le fait qu'il tue son propre père à la fin du roman peut être interprété comme un reflet de cette lacune. Mais il n'y pas de passage concret pour corroborer cet argument. Et quand on fait une comparaison avec le mythe d'Œdipe, il tue son père et se marie avec sa mère sans savoir que celle-ci est sa mère c'est l'inévitable destin. Alors il devient très difficile d'extrapoler sur des raisons psychologiques sur les souvenirs et l'homicide du père.

Toutefois c'est clair que l'auteur se retient de faire des analyses psychologiques précises et de donner des informations sur le passé des personnages. Si on lit un roman traditionnel sur une personne dont la mère et le père sont séparés et qui tue son père, on pourrait sûrement apprendre les procédures de divorce ; par exemple la cruauté ou l'apathie du père, les difficultés que la mère et le fils vivent, la tristesse du fils ressenti à cause de l'absence du père, les comportements agressifs du fils contre ses amis etc. Il est bien possible que ces sentiments soient alimentés par des anecdotes. Si on s'appuie sur *Les Frères Karamazov* de Dostoïevski paru en 1880 pour illustrer le thème du parricide chez les romanciers réalistes, on voit que l'apathie du père, Fiodor Pavlovitch Karamazov, envers ses fils est donnée comme un prémisses et se consolide par ses comportements désagréables. La cruauté du père est telle que tous ses fils ont raison de le tuer. Les caractères des fils, dont un est un enfant illégitime, sont décrits par de nombreux détails et ces derniers sont des clés pour trouver le fils le plus apte à commettre le parricide. Il faut souligner ici que le roman *Les Frères Karamazov* force le lecteur à réfléchir sur l'assassin inconnu du père en maintenant toujours la curiosité, ainsi le lecteur devient actif. Par ce biais on

peut établir une ressemblance avec les nouveaux romans. Mais concernant les analyses des personnages il y a de grandes différences entre *Les Frères Karamazov* et *Les Gommès* : dans *Les Frères Karamazov* le lecteur cherche l'assassin à travers les descriptions des caractères, tandis que *Les Gommès* force le lecteur à chercher l'assassin. A la fin du roman on voit que Fiodor Pavlovitch a été tué par Pavel Smerdyakov, son fils illégitime. On peut alors constater que les deux romans se rapproche par le sujet du parricide perpétré par un fils négligé.

Après cette petite comparaison entre les deux romans, écrits de différentes méthodes à propos de la description des personnages, nous revenons à Wallas, le protagoniste des *Gommès*. Le lecteur ne trouve aucune indication sur son caractère : on ne sait pas si il est nerveux ou calme, optimiste ou pessimiste, sentimental ou rationnel, patient ou impatient etc. C'est un homme du monde moderne. Il est très difficile de prévoir la réaction de Wallas dans un cas extraordinaire.

Le statut social de Wallas est aussi inconnu. Il peut être riche, bien éduqué, cultivé ou non ; on ne connaît pas le milieu social où il vie, ni ses goûts artistiques, si il s'intéresse à la lecture ou bien à la peinture etc. Sa manière de parler, son accent, sa prononciation etc., demeurent sans réponse. La conception du monde et les idées politiques chez Wallas sont aussi inconnus.

Alain Robbe-Grillet désire libérer le roman des autres domaines hors littéraire comme la politique, la sociologie et la psychologie pour atteindre le roman pur. C'est pourquoi le lecteur n'a pas besoin de savoir le statut social ou les idées politiques des personnages du roman pour le comprendre.

On ne sait rien non plus sur les caractéristiques physiques de Wallas. Est-il beau ou pas ? De quelle couleur sont les yeux ? Est-il grand ou petit ? Est-il blond ou brun ? Comment s'habille-t-il, sport ou classique ? Le lecteur ne sait rien sur lui.

Le caractère de Wallas est tellement flou qu'on ne peut rien dire sur sa personnalité. Wallas est une personne banale. Il est impossible de calquer le caractère de Wallas sur un autre personnage. On ne pourrai pas utiliser la définition « comme Wallas » pour une personne du le monde réel. Mais les personnages des

romans traditionnels sont tellement précis qu'ils deviennent des archétypes du monde réel : il est effectivement possible de décrire quelqu'un en l'identifiant à « Oblomov », ou à « Raskolnikov » ou bien au « Père Goriot ». Mais Wallas, comme les autres personnages des nouveaux romans, ne possèdent aucun caractère précis.

Dans *Les Gommès* il n'y a seulement que quelques descriptions physiques sur certains personnages, mais ce ne sont que des descriptions courtes et insignifiantes. Robbe-Grillet décrit quelques personnages comme les objets qui l'entourent. Par exemple le patron du Café des Alliés est décrit juste au début du roman comme un objet du roman parmi autres :

*« Un gros homme est là, debout, le patron, cherchant à se reconnaître au milieu des tables et des chaises. Au-dessus du bar, la longue glace où flotte une image malade, le patron, verdâtre et les traits brouillés, hépatique et gras dans son aquarium. »*<sup>147</sup>

L'auteur nous dit que le patron est gros. Mais c'est loin d'être une marque individuelle. L'auteur le dit comme si il parlait de la grandeur d'un objet. Cependant dans les romans traditionnels, les adjectifs donnent quelques indications et indices sur les personnages : par exemple le mot « gros » peut signifier que la personne marche lentement à cause d'embonpoint ou bien qu'il mange beaucoup. Mais ces indications ne fonctionnent pas chez les nouveaux romanciers. Le mot « gros » ne signifie rien autre qu'il est gros. Selon Jean-Philippe Miraux, « *Dans le nouveau roman, soit la description optique assimile le personnage au monde et ainsi le détruit ; soit le personnage en tant qu'objet de description, devient objet parmi les objets et se trouve tout bonnement assimilé aux phénomènes* »<sup>148</sup> Alors dans l'extrait ci-dessus, on voit que le patron du café, qui est l'objet de description, devient un objet parmi les objets.

Les personnages des nouveaux romans sont des objets respirants car l'individu de nos jours n'est qu'une image parmi d'autres.

---

<sup>147</sup> Robbe-Grillet, *Les gommès*, p. 11

<sup>148</sup> Miraux, *op. cit.*, p. 109

La description ci-dessous explique l'insignifiance de l'homme dans le monde ainsi:

*« De l'autre côté, derrière la vitre, le patron encore qui se dissout lentement dans le petit jour de la rue. C'est cette silhouette sans doute qui vient de mettre la salle en ordre ; elle n'a plus qu'à disparaître. Dans le miroir tremblote, déjà presque entièrement décomposé, le reflet de ce fantôme ; et au-delà, de plus en plus hésitante, la kyrielle indéfinie des ombres : le patron, le patron, le patron...Le Patron, nébuleuse triste, noyé dans son halo. »<sup>149</sup>*

La vitesse de la vie moderne transcende l'individu et le transforme en une « silhouette ». Dans les trains, les rues, les gratte-ciels il y a plein de gens dont les noms, les caractères, les modes de vie, les familles etc. sont tout à fait inconnus pour nous, et donc ils sont comme des objets, comme des voitures par exemple. Ce que les nouveaux romanciers font c'est de refléter ces « objet-humains » dans le roman et de les regarder à travers les yeux d'un individu. C'est la raison pour laquelle Robbe-Grillet défend que ses romans soient subjectifs.

Vers la fin du roman le chef n'est pas convaincu par l'hypothèse de son adjoint qui suggère que Dupont a peut être été tué par son fils biologique. Il lui demande d'aller sur les lieux de l'homicide et de faire une enquête. Mais son adjoint rejette et argue que :

*« Que trouverais-je donc là-bas, si j'y allais ? Rien que des reflets, des ombres, des fantômes... »<sup>150</sup>*

C'est la description générale des personnages du roman et même du monde. On voit les mêmes « ombres humaines » dans les romans de Kafka. Par exemple dans *Le Château*, le protagoniste n'a même pas de nom : il s'appelle seulement K. On peut noter que Robbe-Grillet utilise aussi cette méthode dans *La Jalousie* et donne le nom de A... à un personnage. Dans *Le Château* il n'y a guère d'indications sur le protagoniste K. L'effacement des personnages chez Kafka est tellement strict

---

<sup>149</sup> Robbe-Grillet, **Les gommes**, p. 12

<sup>150</sup> **Ibid.**, p. 209

que K. décide d'utiliser seulement un nom pour ses deux assistants, Arthur et Jérémie.

De même chez Robbe-Grillet, certains personnages n'ont pas de nom précis, tandis que d'autres ont des noms qui donnent du sens, des indications sur leur caractère. Ces sont des noms « manufacturé ». Dans *Les Gommès* l'homme, qui était chez le Docteur Juard quand le docteur et Dupont était présent, et puis qui s'est enfuit par peur d'être tué, s'appelle Adolphe Marchat, nom que l'on rapproche du mot « marchand ». Comme Morrissette le souligne, le nom de famille de Jean Bonaventure (Bona) signifie « la bonne aventure ». Bona, le chef de la bande de Garinati, est un type mystique et grâce à ses agents, il semble être celui qui sait tout. Mais à cause de la possibilité de se tromper, Bona est un voyant plutôt qu'un Dieu. Cette similarité entre Bona et une diseuse de bonne aventure peut être la raison de cette dénomination. Mais Morrissette argue que le véritable nom de Bona est une référence aux cartes de Tarot.<sup>151</sup> Cette technique d'attribution de noms descriptifs donnés aux caractères était déjà utilisée par Louis-Ferdinand Céline dans *Voyage au bout de la nuit* publié en 1932. Céline donne aussi des noms explicatifs en faisant des calembours ; le protagoniste qui s'appelle Bardamu est une référence aux mots *barda* (équipement porté sur le dos par des soldat en campagne<sup>152</sup>) et *mu* (mouvoir).

Une autre technique concernant les noms des personnages est de donner le même nom à différents personnages, ou bien de donner différents noms pour un seul personnage. Dans *Les Gommès* le nom de « Dupont » est utilisé pour deux personnages différents ; l'un Daniel Dupont, le professeur, et l'autre Albert Dupont, exportateur de bois. Les deux Dupont ont été tués dans la même nuit et ce doublement des noms cause une ambiguïté chez le lecteur et même chez les personnages du roman. Au contraire, Robbe-Grillet utilise aussi différents noms pour le même personnage ; par exemple il utilise parfois « Anna » pour la femme de ménage, et il dit parfois « Madame Smite ». Le nom du chef de la bande de Garinati est à la fois Bona et Jean Bonaventure. Michel Butor explique cette technique dans son article intitulé *Les Relations de Parenté dans L'Ours de William Faulkner* : « ...la pluralité des noms pour même personnage correspond à la pluralité des

---

<sup>151</sup> Morrissette, **op. cit.**, p. 58

<sup>152</sup> <http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?78;s=3375794550;>

*relations qu'il entretient avec son milieu, aux différences entre ceux qui le nomment. »*<sup>153</sup>

En résumé, le monde fictif composé de gens flous qui reflète le monde réel doit être le monde de l'époque, et non celui du passé. L'individu et la société d'aujourd'hui sont tout à fait différents de ceux du XIX<sup>ème</sup> siècle. C'est la raison pour laquelle les personnages des romans modernes ne ressemblent pas aux anciens. Ils n'ont plus de caractères précis, ni de statut social déterminé, ni d'idées politiques, et même parfois de noms.

## **7. La description**

Le Nouveau Roman met fin à l'utilisation des descriptions pour donner les informations nécessaires et attire l'attention sur la création même de la description. Les objets décrits ne servent plus à donner des indications sur les individus qui les utilisent. De même que les descriptions des lieux, des espaces clos ou des villes mettent l'accent sur la création de la description, et non sur les espaces décrits.

Dans ce processus, le roman d'Alain Robbe-Grillet est un bon exemple pour un roman fondé sur la dynamique des descriptions. Elles occupent une place non négligeable ; l'auteur nous décrit tout le décor dans les moindres détails pour que nous puissions nous sentir dans un théâtre.

Ce qui est nouveau dans cette technique est l'usage régulier des descriptions géométriques avec des chiffres, des figures géométriques et des indications directionnelles comme « à droite, à gauche, sur, au dessous etc. ». Selon Barthes l'utilisation fréquente de ces termes a pour but « *de justifier la mobilité idéale du spectateur.* »<sup>154</sup> Avec cette technique, les objets, les lieux et les décors sont décrits à travers l'objectif d'une caméra. En d'autre terme, avec ces descriptions, le lecteur se trouve lui-même derrière une caméra et regarde le décor à travers les yeux des personnages.

---

<sup>153</sup> Michel Butor, *Essais sur les modernes*, Gallimard, p. 343-344

<sup>154</sup> Barthes, *Essais Critiques*, p. 38

Dans *Les Gommès* il est possible de trouver de telles descriptions pour les espaces clos, la ville, les objets et même des personnes qui sont aussi décrites comme des objets parmi les autres.

La chambre où Bona attend Garinati, par exemple, est décrite avec des informations concrètes :

« Une fenêtre carrée, sans rideaux, éclaire l'ensemble. Deux portes, toutes les deux grandes ouvertes, donnent, la première sur une chambre plus obscure, la seconde sur un petit vestibule qui conduit à la porte d'entrée de l'appartement. Il n'y a absolument aucun mobilier dans cette pièce, si l'on excepte deux chaises pliantes, en fer, peintes en vert foncé comme c'est l'habitude. Bona est assis sur l'une ; l'autre, disposée en face de lui, à deux mètres environ, reste inoccupée ». <sup>155</sup>

Cet extrait est un prototype général pour les descriptions chez les nouveaux romans concernant les figures géométriques comme (le carrée), les chiffres exacte (deux mètres) et la position bien définit (sur une chambre). La description de la lumière de la chambre est aussi signifiante parce que Robbe-Grillet donne beaucoup d'importance à l'éclairage, parce que, d'après notre commentaire, les objets sont décrits à travers le regard d'un homme et l'apparence des objets change selon la provenance de la lumière.

La ville où l'homicide a été commis est aussi décrite avec beaucoup de détails. Le lecteur fait aussi le tour de la ville avec Wallas, l'agent spécial qui décrit toute la ville, rue par rue comme si il dessinait un plan. Morrissette commente le plan dessiné par les descriptions dans *Les Gommès* comme « un décor très prophétique de celui du *Labyrinthe* » <sup>156</sup> de Robbe-Grillet paru six ans après *Les Gommès*.

Les nouveaux romanciers évitent les généralités sur la société. Mais dans *Les Gommès* on voit quelques réflexions sur la société à travers les descriptions de la ville:

---

<sup>155</sup> Robbe-Grillet, *Les gommès*, p. 100-101

<sup>156</sup> Morrissette, *op. cit.*, p. 42

*« La rue des Arpenteurs est une longue rue droite, bordée de maisons déjà anciennes, de deux ou trois étages, dont les façades insuffisamment entretenues laissent devenir la modeste condition des locataires qu'elles abritent : ouvriers, petits employés, ou simple marins pêcheur. Les boutiques y sont pas très reluisantes et les cafés eux-mêmes sont peu nombreux, non que ces gens-là soient particulièrement sobres mais plutôt parce qu'ils préfèrent aller boire ailleurs ».*<sup>157</sup>

Cet extrait semble tiré d'un roman « socialiste-réaliste ». Il y en a encore d'autres, mais rarement.

Robbe-Grillet est souvent critiqué à cause de la description des objets futiles. Mais il défend que ces objets existent et ce qui est important chez lui est le processus de description, et non les objets décrits. Selon Barthes, *« Tout l'art de l'auteur, c'est de donner à l'objet un être là et de lui ôter un être quelque chose »*, et continue-t-il, *« Donc, l'objet de Robbe-Grillet n'a ni fonction, ni substance. »*<sup>158</sup> Alors ce n'est pas important pour l'auteur si l'objet décrit est signifiant ou bien futile, seulement son existence devient l'objet de l'étude. Dans ce contexte, selon Jean Claude Vareille, *« La description robbe-grilletienne loin d'être réaliste, se fait fantasmagorique, obsessionnelle et névrotique »*.<sup>159</sup>

La description d'un quartier de tomate est un bon exemple de cette technique. Après la description détaillée de l'assiette, Wallas commence à décrire la tomate :

*« Un quartier de tomate en vérité sans défaut, découpé à la machine dans un fruit d'une symétrie parfaite.*

*La chair périphérique, compacte et homogène, d'un beau rouge de chimie, est régulièrement épaisse entre une bande de peau luisante et la loge où sont rangés les pépins, jaunes, bien calibrés, maintenus en place par une mince couche de gelée verdâtre le long d'un renflement granuleux, débute, du côté de la dépression*

---

<sup>157</sup> Robbe-Grillet, **Les gommes**, p. 18

<sup>158</sup> Barthes, **Essais Critiques**, p. 34

<sup>159</sup> Jean Claude Vareille, **Alain Robbe-Grillet L'Étrange**, Paris, A.G. NIZET, 1981, p. 16

*inférieure, par un faisceau de veines blanches, dont l'une se prolonge jusque vers les pépins – d'une façon peut-être un peu incertaine. »*<sup>160</sup>

Ce passage est bien évidemment très choquant pour un lecteur qui n'est pas accoutumé au Nouveau Roman. L'auteur consacre des lignes à la description d'un petit morceau de tomate et celui-ci est décrit comme un objet très important. On constate qu'il ne consacre pas autant de lignes à la description de son protagoniste Wallas.

Robbe-Grillet, évite en général l'usage des adjectifs dans ses descriptions pour les objets et les personnages. Plutôt que de dire « courte » par exemple il préférera d'utiliser des chiffres, ou modérer l'incertitude. Au lieu de nommer un sentiment, il préférera le décrire. Par exemple au lieu d'utiliser l'adjectif « heureux », l'explication d'action et de mimique effectuée par une personne qui est heureuse sera préférée. Des adverbes comme « trop, très, peu etc. » sont aussi des mots moins employés par les nouveaux romanciers. On peut dire que cette attitude est la conséquence d'une approche scientifique. Dans *Les Gommages* le caractère de Garinati s'oppose aussi à une telle incertitude :

*« Sans bruits Garinati se glisse à l'intérieur. « Les gonds grinceront si tu pousses le battant trop loin. » Violente envie, soudain, d'essayer quand même ; d'ouvrir un peu plus, juste un peu ; seulement pour savoir jusqu'où l'on a le droit d'aller. Quelques degrés. Un degré simplement, un unique degré ; une petite place pour l'erreur... Mais le bras s'arrête, raisonnable. En sortant, plutôt. »*<sup>161</sup>

Ici Garinati critique l'inexactitude du terme « trop loin » et reflète l'hésitation d'un individu en face d'un choix minuscule.

Les adjectifs de substance ne sont pas non plus préférés dans *Les Gommages*. L'auteur s'empêche d'attribuer une signification aux objets pour éviter des déductions psychanalytiques et son désir est de les décrire tels qu'ils sont vus. Barthes aussi argumente que le seul adjectif de substance qu'il voit dans l'œuvre est

---

<sup>160</sup> Robbe-Grillet, *Les gommages*, p. 161

<sup>161</sup> *Ibid.*, p. 22

la douceur des gommages.<sup>162</sup> Comme on a analysé ci-dessus les gommages ont déjà une signification psychanalytique car la recherche de ces objets et les flux de souvenirs vont ensemble ; c'est pourquoi il n'est pas une surprise que l'auteur utilise la métaphore de gommages.

Les descriptions des objets sont tellement longues et tellement nombreuses que les objets deviennent des éléments signifiants du roman. Comme Morrissette l'explique en se référant à Barthes, *Les Gommages* se compose de deux parties : l'intrigue et les objets qui attirent toute l'attention d'auteur.<sup>163</sup>

En résumé, les descriptions expérimentales possèdent une place très importante dans *Les Gommages* et aussi dans les nouveaux romans. Robbe-Grillet, dans ce roman, essaye de construire une structure descriptive dans laquelle le rôle principal est donné aux descriptions elles-mêmes au lieu des objets décrits.

## 8. La narration

La narration et les techniques narratives construisent un élément central du Nouveau Roman. Tous les représentants de cette tendance choisissent différentes modes de narration. Quand on fait une analyse narrative sur *Les Gommages*, on voit que le roman est fondé sur une structure très riche du point de vue des techniques utilisées. Le point essentiel pour ces différents narrateurs est le fait que le narrateur, n'importe qui ou quoi, n'est pas Dieu ; cela veut dire qu'il ne peut tout savoir ou tout voir.

Bruce Morrissette reprend ces techniques dans son article intitulé « *Œdipe ou le cercle fermé : Les Gommages* » comme ci-dessous :

« *En simplifiant et regroupant les divers modes narratifs employés dans Les Gommages (mode de l'observateur omniscient, monologues intérieurs dans le style stream-of-consciousness, discours indirects libres, chronologie renversée, retours en arrière et pseudo-retours en arrière, scènes « fausses » présentées comme*

---

<sup>162</sup> Barthes, *Essais Critiques*, p. 35

<sup>163</sup> Morrissette, *op. cit.*, p. 39

vraies, etc.), on peut établir un schéma qui facilitera l'analyse d'une intrigue dont le mouvement général – en dépit de ses enchevêtrements et de son « retour au point de départ » – est en progression constante dans le temps sidéral, par opposition à celles de *La Jalousie* ou de *L'Année dernière à Marienbad*, où fourmillent les retours en arrière, les impasses chronologiques et les « échos » temporels. »<sup>164</sup>

Morrisette a raison d'indiquer que *Les Gommès* se déroule dans un lien continu. Mais ce lien se termine au même point où il commence, et on parle donc plutôt d'un cercle que d'un lien comme Morrisette lui-même l'indique dans son article intitulé *Œdipe ou le cercle fermé : Les Gommès*.

En effet dans la structure des *Gommès* il y a deux types de narration : celle des personnages, et celle de la narration à la troisième personne. Le roman, d'un côté, narré par une personne hors du roman comme la voix-off du cinéma, et d'autre part raconté par les personnages à travers leurs pensées. Dans la liste courte de Morrisette, « le mode d'observateur omniscient » est contenu dans le premier groupe, et les autres sont contenus dans le second. Le roman nous donne ainsi la possibilité d'entrer dans les pensées de plusieurs personnages : Wallas, Garinati, le patron du café, Bona, le Commissaire Laurent etc. Ainsi le lecteur poursuit le roman à travers les regards de plusieurs personnages, et non d'un seul.

Les monologues intérieurs, la technique d'écriture, le processus de penser des personnages, avait déjà été utilisées depuis longtemps et bien avant le Nouveau Roman. Edouard Dujardin, l'un des pionniers de l'utilisation des monologues intérieurs, explique cette technique ainsi : « *Le monologue intérieur est, dans l'ordre de la poésie, le discours sans auditeur et non prononcé, par lequel un personnage exprime sa pensée la plus intime, la plus proche de l'inconscient, antérieurement à toute organisation logique, c'est-à-dire en son état naissant, par le moyen de phrases directes réduites au minimum syntaxial, de façon à donner l'impression de tout-venant* ». <sup>165</sup> Les nouveaux romanciers adaptent cette technique à leur propre style narratif. Les personnages de Robbe-Grillet font des retours en arrière,

---

<sup>164</sup> **Ibid.**, p. 41-42

<sup>165</sup> Edouard Dujardin, **Le Monologue Intérieur**, Messein, 1931, cité par Pierre Chartier, **Introduction aux grandes théories du roman**, Paris, Dunod, 1998, p. 184

renversent la chronologie, répètent des détails dans l'entourage à travers la technique de « courant de conscience » ; et par cette manière plusieurs techniques narratives sont utilisés dans une harmonie propre à Alain Robbe-Grillet.

L'un des plus importants refus des nouveaux romanciers est le narrateur qui sait tout. Pourtant dans *Les Gommès* on constate que quelques passages sont transposés par autrui en dehors de la scène. Mais il faut souligner que ce narrateur a aussi les limites de l'homme : il ne sait et ne voit pas tout ; il n'est pas alors un Dieu. Bruce Morrissette propose que « *ce mode de narration de l'auteur omniscient est en réalité des sortes de chœurs, commentaire d'une conscience observatrice neutre, liée à la structure même du roman* »<sup>166</sup>. Concernant la structure du roman qui est fondée sur l'Œdipe de Sophocle, cette suggestion de Morrissette ne semble pas injustifiée.

En résumé, *Les Gommès* nous présente une structure très riche concernant les techniques narratives. L'auteur force le lecteur à devenir actif grâce à ses techniques. Le lecteur doit participer au processus d'écriture et chercher les clés de ce qu'il est en train de lire.

---

<sup>166</sup> Morrissette, **op. cit.**, p. 73

## CONCLUSION

Dans ce mémoire, nous avons essayé d'analyser le Nouveau Roman et de définir ses caractéristiques à travers *Les Gommès* d'Alain Robbe-Grillet notre étude de cas.

L'objectif de cette étude est de déterminer la place du Nouveau Roman dans l'histoire romanesque. Pour atteindre cet objectif nous avons examiné le Nouveau Roman en trois parties : le Nouveau Roman, les caractéristiques du Nouveau Roman et *Les Gommès* d'Alain Robbe-Grillet.

Dans la première partie nous avons défini le Nouveau Roman. Nous avons d'abord étudié la naissance de ce mouvement en définissant le pré-Nouveau Roman. Et puis nous avons tenté d'introduire ses représentants afin de clarifier les romanciers et les romans considérés au sein du Nouveau Roman. Ensuite nous avons cherché à définir le nouveau réalisme qui est le plus important déclencheur du changement dans le roman. Et enfin, nous avons étudié les romanciers du post-Nouveau Roman pour préciser les effets du Nouveau Roman sur la littérature romanesque.

Dans la deuxième partie nous avons essayé de déterminer les nouveautés techniques que les nouveaux romanciers cherchaient à adapter au roman. Pour cela, nous avons analysé les éléments importants du roman comme le personnage, le narrateur, le temps et l'espace, la description, le style et la technique et les thèmes. Nous avons cherché les effets du Nouveau Roman sur ces éléments en faisant une approche comparative.

Après une analyse générale du Nouveau Roman, nous avons fait une étude pratique et démontré les nouveautés de ce mouvement en se référant aux *Gommès* d'Alain Robbe-Grillet, qui est considéré comme le fondateur du Nouveau Roman. *Les Gommès* est le premier roman publié de l'auteur et ce roman est un des exemples les plus précis et parlant de ce mouvement. C'est la raison pour laquelle

nous avons choisi *Les Gommès* comme étude de cas. Dans cette dernière partie, nous avons adopté une approche comparative et explicative. D'abord nous avons introduit l'auteur et le roman, et puis nous avons essayé de préciser les points essentiels de ce roman.

A la suite de nos études théoriques et pratiques, nous avons vu que le Nouveau Roman est fondé sur le refus de certaines conventions dans le genre romanesque. Mais ce mouvement n'est pas né soudainement ; il est plutôt une renaissance d'un changement qui c'était déjà amorcé au début du XX<sup>ème</sup> siècle.

Cette étude nous montre que, parallèlement au monde réel, le genre romanesque, et plus généralement la littérature, s'exerce toujours sans cesse dans une modification. Les changements sociologiques, psychologiques et technologiques affectent immédiatement les ouvrages artistiques et provoquent la naissance de nouveaux courants. Le Nouveau Roman lui-même est né d'une nécessité du changement. Il rejette les conventions traditionnelles. Les personnages des romans réalistes, par exemple, ne sont plus effectifs pour notre époque. C'est pourquoi les personnages du Nouveau Roman deviennent plus flous et plus inconnus. De plus, le narrateur qui sait tout n'existe plus. Le narrateur de Nouveau Roman est quelqu'un comme nous, et donc a des limites humaines. Cette modification enrichit les techniques narratives. En addition, avec le Nouveau Roman, les descriptions des objets gagnent de l'importance et deviennent un élément fondamental du roman. Dans ce courant, ce qui est important n'est plus l'objet décrit, mais la description elle-même qui en construit le coeur. Comme les exemples nous le démontrent, le Nouveau Roman fait des changements importants dans les dynamiques fondamentales du roman.

Cependant le Nouveau Roman ne nie pas les romans traditionnels. Au contraire, tous les nouveaux romanciers acceptent et soulignent qu'ils sont les successeurs des romanciers précédents. Ils ne veulent que briser les tabous et construire le roman d'aujourd'hui au lieu de répéter le roman d'hier.

Les romans post-nouveau roman nous montrent que dans le genre romanesque le changement continue. Cela se conforme exactement aux arguments des nouveaux

romanciers. Ils soutiennent que le roman doit se modifier constamment en parallèle des changements du monde réel.

Notre étude se focalise non seulement sur le Nouveau Roman mais aussi sur le genre romanesque en général. C'est pourquoi nous avons analysé les éléments essentiels du roman tels que le personnage, la description, le narrateur, le style, le temps et l'espace de manière comparative.

Pour conclure, nous souhaitons que notre étude puisse être utile pour les personnes qui font des recherches sur le Nouveau Roman, les nouveaux romanciers, l'histoire romanesque, la littérature Française, la littérature contemporaine, le post-modernisme et ses effets sur la littérature. Nous désirons également que notre étude soit un déclencheur pour de nouvelles recherches sur le Nouveau Roman et même pour des traductions de nouveaux romans dans notre pays ; parce que nous devons accepter que les productions du Nouveau Roman ne soient pas suffisamment connues par les lecteurs turcs.

## BIBLIOGRAPHIE

### Livres

Aristote, **La Poétique**, Amsterdam, Covens & Mortiers, 1733

Barthes Roland, **Essais Critiques**, Editions du Seuil, 1964

Barthes Roland, Bersani L., Hamon Ph., Riffaterre M., Watt I., **Littérature et réalité**, Sous la direction de Gérard Genette et Tzvetan Todorov, Editions du Seuil, 1982

Baldıran Galip, **Alain Robbe-Grillet ve Yeni Roman**, Konya, Çizgi Kitabevi, Décembre 2002

Beckett Samuel, **Murphy**, Paris, Les Editions de Minuit, 1951

Belge Murat, **Edebiyat Üstüne Yazılar**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2006

Bourneuf Roland, Ouellet Réal, **L'univers du roman**, Paris, Presses Universitaires de France, 1972

Butor Michel, **Essais sur le roman**, Gallimard

Butor Michel, **Essais sur les modernes**, Gallimard

Butor Michel, **Roman Üstüne Denemeler**, Traducteurs: Mehmet Rifat, Sema Rifat, İstanbul, Düzlem Yayınları, 1991

Chartier Pierre, **Introduction aux grandes théories du roman**, Paris, Dunod, 1998

Domecq Jean-Philippe, **Alain Robbe-Grillet?**, Paris, L'Esprit des péninsules, 2005

Dujardin Edouard, **Le Monologue Intérieur**, Messein, 1931

Ecevit Yıldız, **Türk Romanında Postmodernist Açılımlar**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2008

Goldmann Lucien, **Pour une sociologie du roman**, Editions Gallimard

Horner Robyn, **Jean-Luc Marion : a theo-logical introduction**, Farnham, Ashgate Publishing, 2005

Husserl Edmund, **Ideas: General Introduction to Pure Phenomenology**, Londres, Allen and Unwin, 1972

Kundera Milan, **L'art du roman**, Editions Gallimard, 1986

- Kundera Milan, **Le rideau**, Editions Gallimard, 2005
- Miroux Jean-Philippe, **Le Personnage de roman: genèse, continuité, rupture**, Paris, Editions Nathan, 1997
- Montaigne, **Œuvres complètes de Montaigne**, textes établis par Albert Thibaudet et Maurice Rat, Bruges, Editions Gallimard, 1967
- Morrisette Bruce, **Les romans de Robbe-Grillet**, Paris, Les Editions de Minuit, 1963
- Parla Jale, **Don Kişot'tan Bugüne Roman**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2005
- Ricardou Jean, **Le Nouveau Roman : Les raisons de l'ensemble**, Editions du Seuil, 1990
- Robbe-Grillet Alain, **Instantanés**, Paris, Les Editions de Minuit, 1962
- Robbe-Grillet Alain, **La Jalousie**, Paris, Editions de Minuit, 1957
- Robbe-Grillet Alain, **Les Gommages**, Paris, Editions de Minuit, 1953
- Robbe-Grillet Alain, **Le Voyeur**, Paris, Editions de Minuit, 1955
- Robbe-Grillet Alain, **Pour un nouveau roman**, Paris, Les Editions de Minuit, 1961
- Sarraute Nathalie, **L'ère du soupçon**, Editions Gallimard, 1956
- Sarraute Nathalie, **Les fruits d'or**, Gallimard, 1963
- Sarraute Nathalie, **Ouvrez**, Editions Gallimard, 1997
- Sartre Jean-Paul, **Situations, IV**, Editions Gallimard, 1964
- Sartre Jean-Paul, **Yazınsal Denemeler**, Traducteur : Bertan Onaran, İstanbul, Payel Yayınevi, Février 1984
- Sturrock John, **The French New Novel: Claude Simon, Michel Butor, Alain Robbe-Grillet**, Grande-Bretagne, Oxford University Press, 1969
- Thompson William, **The contemporary novel in France**, University Press of Florida, Décembre 1995
- Tilby Michael sous la direction de, **Beyond the Nouveau Roman: Essays on the Contemporary French Novel**, Editeur:, Grande-Bretagne, BERG, 1990
- Vareille Jean Claude, **Alain Robbe-Grillet L'Etrange**, Paris, A.G. NIZET, 1981

## Articles

Bouvet Elisabeth, « Le Clézio Prix Nobel de Littérature ou l'éloge d'une littérature-monde », **Radiofranceinternationale**, 09/10/2008  
([http://www.rfi.fr/culturefr/articles/106/article\\_73312.asp](http://www.rfi.fr/culturefr/articles/106/article_73312.asp))

Dytrt Peter, « *Tel Quel et Nouveau Roman* », **Métaphores**, 23 Mars 2007  
(<http://www.sens-public.org/spip.php?article410>)

Tenaguillo y Cortázar Amancio, « Sujet de la conversation, le sujet (à propos du roman contemporain), **Revue de langue et littérature françaises**, n° 14, "La Conversation", Textes réunis et présentés par Richard Crescenzo, Gérard Lahouati, Amancio Tenaguillo y Cortázar, Presses Universitaires de Pau, Juin 2000, p. 111-119, Marincazaou - Le Jardin Marin,  
(<http://pagesperso-orange.fr/marincazaou/conversation/sujetconversation.html>)

## Ressources électroniques

<http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?78;s=3375794550>

<http://www.cavi.univ-paris3.fr/phalese/desslate/dico0662.htm>

[http://www.ed4web.collegeem.qc.ca/prof/rthomas/textes/n\\_roman.htm](http://www.ed4web.collegeem.qc.ca/prof/rthomas/textes/n_roman.htm)

<http://www.karakutu.com/modules.php?name=Forums&file=viewtopic&t=9368>

<http://www.lesimpressionsnouvelles.com/biographie.html>

[http://mael.monnier.free.fr/bac\\_francais/antigone/mytheoedipe.htm](http://mael.monnier.free.fr/bac_francais/antigone/mytheoedipe.htm)

<http://turcologie.u-strasbg.fr/dets/images/travaux/ali%20buyukaslan.%20y.%20atilgan%20aylak%20adam.pdf>

<http://ujdigispace.uj.ac.za:8080/dspace/bitstream/10210/1943/4/Hoofteks.pdf>

<http://www.webnietzsche.fr/essai.zip>

## ANNEXE 1

## OUVRAGES D'ALAIN ROBBE-GRILLET

**Romans :**

- *Une régicide (1949)*
- *Les gommages (1953)*
- *Le Voyeur (1955)*
- *La jalousie (1954)*
- *Dans le labyrinthe (1959)*
- *La maison de rendez-vous (1965)*
- *Projet pour une révolution à New York (1970)*
- *Topologie d'une cité fantôme (1976)*
- *Souvenirs du triangle d'or (1978)*
- *Djinn (1981)*
- *Le reprise (2001)*
- *Un roman sentimental (2007)*

**Nouvelle**

- *Instantanés (1962)*

**Essais**

- *Pour un nouveau roman (1963)*

**Fictions à caractère autobiographique**

- *Le miroir qui revient (1985)*
- *Angélique ou l'enchantement (1988)*
- *Les derniers jours de Corinthe (1994)*

**Filmographie**

- *L'année dernière à Marienbad (1961) – scénario et dialogues en collaboration*
- *L'immortelle (1963)*
- *Trans-Europ-Express (1966)*
- *L'homme qui ment (1968)*
- *L'Eden et après (1971)*
- *Glissements progressifs du plaisir (1974)*
- *Le jeu avec le feu (1974)*
- *La belle captive (1983)*
- *Un bruit qui rend fou (1995) – co-réalisé avec Dimitri de Clerq*
- *C'est Gravidia qui vous appelle (2007)*

**ÖZGEÇMİŞ****Elif KAYALAR**

<b>Doğum yeri / yılı</b>	<b>Erdek / 1983</b>
<b>2007 -</b>	<b>Galatasaray Üniversitesi Fransız Dili ve Edebiyatı Yüksek Lisans</b>
<b>2001 - 2007</b>	<b>Galatasaray Üniversitesi İşletme Bölümü Lisans</b>
<b>1998 - 2001</b>	<b>TCZB Balıkesir Fen Lisesi</b>

## TEZ ONAY SAYFASI

<b>Üniversite</b>	Galatasaray Üniversitesi
<b>Enstitü</b>	Sosyal Bilimler Enstitüsü
<b>Adı Soyadı</b>	Elif KAYALAR
<b>Tez Başlığı</b>	Un Regard sur le Nouveau Roman au Miroir d'Alain Robbe-Grillet: Les Gattes
<b>Savunma Tarihi</b>	25.11.2009
<b>Danışmanı</b>	Yrd.Doç.Dr. S. Seza Yıllancıođlu

## Jüri Üyeleri

Unvanı, Adı, Soyadı

İmza

Yrd.Doç.Dr. S. Seza YILANCIOĐLU

Prof.Dr. Osman SENEMOĐLU

Doç.Dr. Türker ARMANER

Enstitü Müdürü  
Prof.Dr. V. Mehmet BOLAK