



# Les retombées du Nouveau Roman

COMMUNICATION DE JACQUES-GERARD LINZE

A LA SEANCE MENSUELLE DU 11 JUIN 1988

**A**u début de mai dernier, une association d'étudiants de Louvain-la-Neuve<sup>1</sup> organisait un séminaire voué à l'œuvre de Dominique Rolin et, plus particulièrement, au rôle joué par l'expérience vécue dans la genèse de cette oeuvre. La romancière était présente et, le soir du premier jour, elle donnait en toute simplicité, sur le ton d'un amical entretien, une conférence éblouissante traitant du transfert de l'autobiographie dans la création romanesque. Ce fut l'occasion pour elle d'évoquer le Nouveau Roman, dont l'on sait combien il a marqué l'évolution de sa manière. J'étais précisément en train de songer à la préparation de la présente communication. Par le plus grand des hasards, en déclarant que le Nouveau Roman appartient désormais au passé, Dominique Rolin soutenait avec quelques nuances une opinion très proche de celle qui, déjà, m'inspirait. À vrai dire, je n'avais pas attendu 1988 pour imaginer, imminente ou déjà survenue, la mort du Nouveau Roman. Dès 1972, croyant que ce Nouveau Roman à l'état pur, comme esthétique, comme attitude pouvant conditionner l'essentiel d'une démarche créatrice, avait fait son temps, je donnais à la *Revue générale* un article où je me demandais s'il n'avait pas été qu'un accident presque fugace dans la vie des lettres françaises contemporaines. Il y avait, je m'en suis avisé plus tard, pas mal de naïveté dans ma question que, de toute façon, je posais beaucoup trop tôt. Toutefois, à cette époque-là, après avoir commis l'erreur de supposer que les maîtres du Nouveau Roman n'auraient plus grand-chose à écrire dans la ligne de celui-ci, je me proposais aussitôt un autre objet de réflexion qui me paraissait plus intéressant : il s'agissait des inévitables retombées de l'explosion néo-romanesque.

---

<sup>1</sup> L'a.s.b.l. « Ici, rien n'est simplement réel ».

Pour aborder cette question aussi, je manquais de recul — c'était, j'y insiste, il y a seize ans — et ceux d'entre nous qui voyaient en le Nouveau Roman un moribond parce que, comme sujet de conversation, il avait cessé de passionner le public des salons, avaient peut-être quelque excuse. Pourtant, l'évidente diversité des tempéraments, des projets, des styles et des choix de ceux qui, à ce moment-là, aux yeux de la critique, passaient pour les plus représentatifs des néo-romanciers, aurait dû nous faire prévoir que, si le Nouveau Roman était condamné à mort, il ne disparaîtrait pas tout d'un bloc ni sans se survivre tant soit peu dans les œuvres de disciples plus ou moins orthodoxes. Et nous voici en 1988, et ceux dont les noms ont, dès les premières années du Nouveau Roman, le plus brillé à son firmament, sont toujours là, écrivent toujours, même si plus d'un a été tenté par le cinéma ou le théâtre, ou a consacré une part de son énergie aux colloques, à la polémique ou à l'enseignement.

Comme beaucoup d'autres, vers 1970 déjà, je commettais l'imprudence de « sauter aux conclusions », selon une expression imagée qui nous vient, je présume, des Anglo-Saxons. Une telle assurance peut nous paraître d'autant plus grave — ou plus risible — qu'aujourd'hui seulement, après un bon quart de siècle, on est fondé à croire l'heure venue de décrire le phénomène avec une relative précision et toutes les réserves que doit inspirer une vision globale, non seulement du Nouveau Roman en soi, mais aussi et surtout de son environnement, de ses séquelles, de ses tenants et aboutissants. Et cependant nous pouvons craindre de ne plus voir paraître beaucoup d'essais exclusivement consacrés au Nouveau Roman : les éditeurs n'ignorent pas que la clientèle des libraires ne se jettera plus sur des études de l'espèce.

Il faut tout de même noter que, pendant ces années où les déductions de toute recherche pouvaient sembler hâtives, des dizaines de défenseurs et d'adversaires, exégètes, analystes, voire historiens des lettres, ont rédigé « à chaud » et accumulé des milliers de pages dont beaucoup, toujours inédites, dorment peut-être pour longtemps encore chez eux ou dans les archives des grandes écoles. Et ceux de ces travaux qui ont été publiés, tout prématurés qu'ils puissent être à nos yeux, n'auront pas été inutiles : même avec des lacunes peut-être, et des faiblesses sans doute, ils ont permis de mieux cerner, par approximations successives, un ensemble hétérogène de réalités. Par ailleurs, ils ont provoqué le débat, suscité la

contestation, en un temps où la plupart des romanciers en cause, interlocuteurs qualifiés quoique d'une certaine manière suspects, étaient tout disposés à donner de la voix, à émettre des avis qui restent précieux pour le lecteur curieux.

Certes, la mutation que le Nouveau Roman a représentée par rapport au roman traditionnel ou, plus exactement, à diverses formes devenues traditionnelles de la narration, diffère radicalement de celles qui ont mené les lettres françaises du classicisme du Grand Siècle, par exemple, à celui de la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup>, et de celui-ci au romantisme. Nous avons affaire, en ces cas-ci, à de vastes mouvements, qui semblent naturels, fatals, d'une culture, voire d'une civilisation, dans leurs cadres historique et géographique. Et cette mutation du Nouveau Roman paraîtra même moins décisive aux historiens des lettres, dans les siècles prochains, que celles du symbolisme ou du naturalisme, du dadaïsme et surtout du surréalisme, qui ne sont pas essentiellement, en profondeur, des faits de civilisation, mais bien des soubresauts, virages, explorations, annexions ou rejets, démonstrations de zèle partisan ou de farouche opposition, dans ces domaines mitoyens de l'esthétique et de la technique où se complaisent les écrivains depuis qu'ils ont perdu la candeur des trouvères et des chroniqueurs. Même si ces fruits du dynamisme d'une minorité n'emportaient pas l'adhésion des « autres » — majorité silencieuse ou non —, de telles manifestations ont jusqu'ici fini, sans toutefois faire tache d'huile, par laisser des traces indélébiles sur l'ensemble des idées reçues et des formes agréées. C'est ainsi qu'il reste quelque chose du symbolisme dans la poésie de notre temps, ou que le surréalisme se prolonge et se perpétue par l'élargissement et la libération du champ ouvert à quiconque s'exprime par la plume, le crayon, le pinceau, la photographie ou le cinéma.

Pour parler du Nouveau Roman, il faudrait bien entendu le décrire, en énoncer les limites. Mais l'appellation, faut-il le redire ?, recouvre une grande variété d'attitudes et de cheminements créateurs. En 1970, déjà, R.-M. Albérès<sup>2</sup> observait : « Baroque, phénoménologique, structuraliste, objectif ou objectal, suggestif ou suggérant, présenté en trompe-l'œil ou en couleurs plates, le “ nouveau roman ” a tout été sans jamais se définir... » Et il est bien vrai, nous en sommes plus conscients aujourd'hui que la plupart des lecteurs d'il y a vingt ans, que le Nouveau Roman ne peut se réduire à cette *école du Regard*, à ce parti pris

---

<sup>2</sup> In *Le roman d'aujourd'hui, 1960-1970*, Albin Michel, 1970.

*objectal*, où ont tenté de le cantonner ceux qui n'avaient lu attentivement qu'Alain Robbe-Grillet, Claude Ollier ou Claude Mauriac, et qu'il n'est pas davantage le seul roman du « narrateur anonyme et absent, au regard en creux », auquel a fait allusion Ludovic Janvier<sup>3</sup>, ou du « personnage omis », du « personnage sans profondeur » de Gerda Zeltner<sup>4</sup>. On a parlé d'anti-roman, d'anti-littérature, d'*alittérature*<sup>5</sup>, et nous avons été assez nombreux, en ce temps-là, à subir la séduction de ces jolies formules, ne remarquant peut-être pas que telle oeuvre néo-romanesque n'était surtout pas « alittéraire » ou qu'à l'inverse telle autre, parfaitement « alittéraire », n'avait rien à voir avec le Nouveau Roman.

2. Puisque les essayistes qui ont étudié le Nouveau Roman « du dehors » ne nous apportent pas une ou des réponses complètes, satisfaisantes et convergentes, tournons-nous donc vers les œuvres, en ce compris les textes théoriques, de deux importants initiateurs du Nouveau Roman. Las ! nous constaterons que si celui-ci est né d'une attitude commune en ce qu'elle a de négatif, commun refus d'habitudes et de tics devenus traditionnels, contraignants comme des ornières, les aspects positifs, constructifs, inventifs, sont loin de révéler un indiscutable consensus. Les ouvrages d'Alain Robbe-Grillet, par exemple, et les principes qu'il énonce dans *Pour un nouveau roman*<sup>6</sup> trahissent une filiation behaviouriste en ce qui concerne la position du narrateur, le rejet de l'analyse psychologique comme composante essentielle du récit, une influence marquée de l'existentialisme sartrien et une prédominance, dans l'aventure relatée, de la composante tragique. Nathalie Sarraute, au contraire, tant dans ses fictions que dans *L'ère du soupçon*<sup>7</sup>, récuse le behaviourisme, fait de la psychologie du personnage son principal centre d'intérêt, n'apparaît nullement conditionnée par l'existentialisme et ne privilégie qu'à peine la dimension tragique. Une lecture de Claude Simon, conteur épique, de Michel Butor ou de Claude Ollier, plus lyriques, ne peut qu'aggraver notre perplexité.

Et qu'importe, après tout ? Au sein de la perpétuelle, inévitable et salutaire transformation des idées et des goûts, des sensibilités et des modes, l'impact du Nouveau Roman n'aura pas été aussi marquant, sinon peut-être par sa soudaineté

---

<sup>3</sup> In *Une parole exigeante, le nouveau roman*, Minuit, 1964.

<sup>4</sup> In *La grande aventure du roman français au XX<sup>e</sup> siècle*, Gonthier, coll. « Médiations », 1967.

<sup>5</sup> Mauriac (Claude), *L'alittérature contemporaine*, Albin Michel, 1958, 2<sup>e</sup> éd. 1969.

<sup>6</sup> Éditions de Minuit, 1963 ; rééd. Idées nrf 1964.

<sup>7</sup> Gallimard, 1956 ; Rééd. Idées nrf 1964.

et par le nombre des auteurs quasi simultanément impliqués, que celui d'isolés comme Franz Kafka ou Marcel Proust, Virginia Woolf, James Joyce ou Robert Musil, William Faulkner ou Malcolm Lowry. D'un point de vue très particulier, on peut même dire que l'influence des nouveaux romanciers s'est plus rapidement affirmée : c'est, je crois, que ces nouveaux venus proposaient des modèles assez aisément imitables, à l'opposé des tout grands que je viens de citer, et dont le génie décourage toute velléité de démarquage ou de plagiat.

Mais de telles différences entre le Nouveau Roman et quantité d'audacieuses innovations, démonstrations de non-conformisme ou d'indiscipline, restent subjectives. Même le fait que, pour certains néo-romanciers, l'écriture soit devenue sa propre fin (ce que Jean Ricardou résumait en ces termes : « Le Nouveau Roman est moins l'écriture d'une aventure que l'aventure d'une écriture<sup>8</sup> »), même ce fait ne nous aide pas à tracer une frontière entre le Nouveau Roman et d'autres domaines romanesques en rupture avec la tradition.

Albérès a cependant identifié ce qu'il nomme le postulat nouveau auquel obéit le roman quand il nous offre « une réalité qui n'est pas totalement et immédiatement intelligible<sup>9</sup> ». Il a tout aussi bien reconnu les deux éléments majeurs de la métamorphose du roman de notre siècle : la modification de l'architecture du livre<sup>10</sup> et la transformation de la vision de détail<sup>11</sup>. Néanmoins, pour objectifs qu'ils soient, les critères de ce type ne peuvent nous satisfaire ici, puisqu'ils distinguent eux aussi, de la tradition, une part notable de ce qui s'est fait comme innovation depuis 1900, et non le Nouveau Roman du reste de la littérature narrative. C'est tellement vrai que lui-même, R.-M. Albérès, quand il fait appel à ces critères, doit incorporer Michel Butor à un groupe où se retrouvent Proust, Musil et Durrell, et d'autre part Nathalie Sarraute et Alain Robbe-Grillet, en dépit de tout ce qui les différencie, à un autre groupe, comprenant de nouveau Proust, mais, cette fois, avec Woolf et Faulkner.

---

<sup>8</sup> In *Problèmes du nouveau roman*, Seuil, coll. « Tel Quel », 1967.

<sup>9</sup> *Op. cit.*

<sup>10</sup> Le roman de type nouveau n'est plus ni récit ni chronique mais devient aventure spirituelle, intellectuelle ou esthétique.

<sup>11</sup> L'œil du lecteur, qui n'est plus celui d'un spectateur privilégié, doit constamment faire un effort d'accommodation ; tout se passe comme si des images défilaient devant un myope ou un presbyte.

À mon avis, il existe un facteur permettant de situer objectivement le Nouveau Roman dans le temps. C'est une donnée extralittéraire qui, par conséquent, ne décrit pas le Nouveau Roman comme genre homogène et cohérent, ce qu'il n'est du reste en aucune façon, mais lui confère un caractère historique, un statut de famille. Il s'agit du fait que, peut-être pour la première fois en France, des écrivains et des critiques, et surtout sans doute, au départ, des éditeurs, ont systématiquement déployé, pour orienter la curiosité des lecteurs et leur imposer, si possible, un nouveau style de lecture, un vaste éventail de ressources médiatiques et ont recouru, à la limite, sinon à la publicité elle-même (dont on sait qu'elle a dès le siècle dernier soutenu le lancement d'œuvres littéraires), à tout le moins à ce que l'on nomme dans le milieu des affaires les « relations publiques ». Ainsi ont-ils pu faire recevoir, accepter, des ouvrages qui, autrement, auraient peut-être passé inaperçus ou n'eussent été remarqués que pour être aussitôt rejetés. (Je l'ai déjà rappelé en d'autres lieux : en février 1939, en dépit d'un service de presse convenablement assuré par Robert Denoël, son éditeur, le recueil *Tropismes*, de Nathalie Sarraute, n'est signalé que dans un seul journal, *La gazette de Liège*, sous la signature de Victor Moremans.) À propos de ces opérations informatives, éducatives, menées par les jeunes nouveaux romanciers ou, plus vraisemblablement dans la plupart des cas, surtout à l'origine, par leurs éditeurs, on parlerait volontiers, si ces mots n'étaient par trop chargés de connotations négatives, de propagande et d'intoxication.

Nous n'ignorons pas que les amateurs de peinture, de musique ou de poésie ont de longue date appris à réviser constamment leurs convictions esthétiques, à rééduquer leur vue, leur ouïe, leur esprit. Mais les lecteurs de romans sont, je crois, plus lents à s'adapter, et sans doute les industriels et les commerçants du livre ont-ils eu raison d'affiner leurs méthodes. Le fait est là, quoi qu'il en soit : à côté de ce qui a été accompli en quelques saisons pour asseoir la notoriété d'une dizaine d'auteurs attachés aux Éditions de Minuit ou à la maison Gallimard, la révélation de l'*Ulysse* de James Joyce ou celle d'*Au dessous du volcan* de Malcolm Lowry semblent tenir du bon vieux « bouche à oreille » ou, au mieux, du téléphone arabe.

Si nous retenons cette sorte de campagne de « relations publiques » comme critère permettant d'assigner un début et une fin à ce que nous appellerons peut-être l'époque du Nouveau Roman, c'est entre 1953 et 1970 que nous situerons celle-

ci, bien que Nathalie Sarraute ait commencé d'écrire ses *Tropismes* en 1932 pour en confier le manuscrit en 1938 à Denoël, et qu'elle ait déjà publié *Portrait d'un inconnu* en 1948 puis, deux ans plus tard, quelques-uns des articles qui seront repris ensuite dans *L'ère du soupçon*, et quoique *Le bavard* de René-Louis des Forêts date de 1946 et *Molloy*, de Samuel Beckett, de 1951.

On connaît assez les auteurs dont le droit de figurer dans la galerie des néo-romanciers est incontestable. À ceux que j'ai déjà cités il faut ajouter Marguerite Duras et le Suisse Robert Pinget. Sont ensuite venus Philippe Sollers et Jean-Pierre Faye, dont le premier allait animer le groupe « Tel Quel » cependant que l'on retrouverait le second au collectif « Change ». De l'une comme de l'autre de ces formations, certains ont dit qu'elles ont poussé *plus loin* les recherches novatrices, tandis que d'autres soulignaient plus volontiers leur engagement politique, un trait qui fait défaut aux premiers « grands » du Nouveau Roman, même si Claude Simon, qui a été mêlé de près à la guerre civile espagnole, a utilisé ses souvenirs de celle-ci dans certains de ses récits (il l'a du reste fait sans aucune intention doctrinaire ou moralisatrice). Deux auteurs d'essais sur le Nouveau Roman ont aussi publié des livres de fiction : ce sont Jean Ricardou et Ludovic Janvier. Puis il faut, en courant le risque d'omettre quelques noms dignes d'être rappelés, mentionner notre ancienne compatriote Dominique Rolin, et Georges Perec, Michel Bernard, Jean Thibaudeau, Monique Wittig, Jean Paget, Viviane Forrester, Myriam Anissimov, Serge Koster, Geneviève Serreau, un autre Suisse, Jean-Luc Benoziglio, et l'Algérien de Paris Rachid Boudjedra. J'ai intentionnellement omis plusieurs écrivains belges. J'en parlerai à part puisque aussi bien, entre nous, la littérature de Belgique mérite un examen particulier.

Aussitôt après les Éditions de Minuit et Gallimard, Le Seuil et Denoël (tant avec sa collection principale qu'avec celle des « Lettres nouvelles ») ont accueilli des néo-romanciers, suivis de jeunes éditeurs que tentait le « créneau » de l'avant-garde. Et il n'est pas jusqu'à Robert Laffont, réputé traditionaliste, voire convenu, qui n'eût participé au mouvement avec une collection, au reste excellente, baptisée « L'écart ».

Vu la diversité des tempéraments de ceux que nous tenons pour authentiques néo-romanciers, vu aussi l'évidente non-coïncidence des théories qu'ils ont défendues ou mises en oeuvre, la tentation serait grande de rattacher au Nouveau

Roman tout récit, voire toute prose, même poétique plutôt que narrative, s'écartant de quelque façon des courants traditionnels. C'est une erreur à ne pas commettre, puisque le Nouveau Roman n'a pas le monopole de la subversion. (Même avec *La motocyclette*, qui tranche un peu par le ton et par le thème sur le reste de son œuvre, le post-surréaliste André Pieyre de Mandiargues est étranger au groupe des nouveaux romanciers, aussi bien que F. J. Temple avec *Les eaux mortes* ou Béatrix Beck et Pierre Bourgeade avec leurs récits drôles et irrévérencieux, d'une facture très moderne : *Cou coupé court toujours* pour la première et *La rose rose* pour le second.) Il faudrait à ce compte-là incorporer d'office à la famille du Nouveau Roman les héritiers du dadaïsme, quantité de poètes devenus prosateurs et tous les pataphysiciens, Raymond Queneau et Boris Vian en tête.

Que s'est-il passé dans les lettres françaises de Belgique, dès avant le moment où, par la grâce des journaux, magazines et revues, le Nouveau Roman allait accéder non seulement à l'existence mais aussi à la reconnaissance et bientôt à une espèce de gloire sans cesse contestée ?

Nous sommes en certains domaines, nous autres Belges, volontiers portés à l'innovation. Il y a longtemps déjà que notre poésie est secouée par les avant-gardes et leur confrontation. Le Parnasse d'abord, mais surtout le symbolisme, puis Dada, le surréalisme, le futurisme et d'autres manifestations d'une volonté d'écrire *autre chose* et *autrement*, d'être de son temps, voire en avance sur le temps, ont placé nos écrivains francophones au tout premier rang des novateurs en poésie, avec les plus grands Français. En revanche, à de rares exceptions près, nos romanciers ont le plus souvent été, jusqu'il y a moins d'un demi-siècle, bien « au goût du jour », ce qui signifie souvent au goût de la veille.

Deux Belges de Paris ont très tôt produit des œuvres qui, à l'un ou l'autre titre, qu'ils l'eussent ou non voulu, pouvaient être apparentées au Nouveau Roman. Le premier d'entre eux, déjà influencé par le surréalisme, était bien connu, tant comme écrivain que comme directeur de collection chez Gallimard, pour son indépendance et sa curiosité intellectuelle : c'est Georges Lambrichs dont paraissent en 1947, avant même le déferlement de la vague néo-romanesque, *Les fines attaches*, ensemble de textes brefs. Le second est Jacques Sternberg, dont *L'employé*, en 1958, n'est peut-être pas tout à fait néo-romanesque, mais s'écarte



tout de même assez du courant traditionnel pour être publié par les Éditions de Minuit.

Chez nous, en Belgique même, il faut attendre 1960 pour lire *Le jour fabuleux* de Françoise Collin qui, en 1962, nous donnera encore *Rose qui peut*. Ce sont peut-être les deux tout premiers « nouveaux romans » des lettres belges de Belgique. La décennie 1960-1969 est féconde. Elle verra encore apparaître deux auteurs considérables dont l'un, Marcel Moreau, quoique extrêmement original, résolument à l'écart des sentiers battus, n'est nullement néo-romanesque pour autant : ivre d'écriture, contestataire, éloquent et supérieurement doué même si parfois la première impression du lecteur peut être celle d'une logorrhée, Moreau s'impose en 1962 avec *Quintes* et nous donne ensuite, avec *Bannière de bave*, *La terre infestée d'hommes*, *Écrits du fond de l'amour*, trois longues proses (appelons-les romans, même si elles relèvent d'un genre vraiment à part) qui font de lui, d'emblée, l'un des premiers de sa génération. L'autre, Pierre Mertens, avait déjà publié deux ouvrages prometteurs, *L'Inde ou l'Amérique*, prix Rossel 1969, et les nouvelles du *Niveau de la mer*, avant de produire, avec *La fête des anciens* (1971), non seulement un très grand roman, mais aussi un bel exemple de ce que nous pouvons attendre de meilleur de la filiation néoromanesque. Par la suite, Mertens reviendra à une conception plus classique du récit, tout en publiant encore des livres importants, deux splendides recueils de nouvelles notamment, puis *Les éblouissements*, ce roman qui, couronné en 1987 par le jury Médicis, me paraît aussi éloigné des formes traditionnelles que de celles qu'ont proposées les nouveaux romanciers. André-Marcel Adamek présente en 1970 son premier ouvrage, *Oxygène ou les chemins de Mortmandie*. On peut s'interroger ici sur la part de l'influence du Nouveau Roman, mais on trouvera dans ce livre une certaine parenté avec le Robert Pinget de *Graal flibuste*. Adamek remportera le prix Rossel, plus tard, avec *Le fusil à pétales*, puis confirmera ses qualités avec *Un imbécile au Soleil*, dont les audaces semblent bien avoir été encouragées par les modèles des trente dernières années.

Le prix Rossel — encore lui — couronne en 1972 *L'odeur du père* de Marie Denis, un récit tout de sensibilité, d'une indéniable originalité de construction et par là assez proche de toute une partie, féminine, du Nouveau Roman, et par exemple de

Marguerite Duras en sa période des années cinquante. C'est en 1972 encore que Jean-Baptiste Baronian nous donne *L'un l'autre* : il a trente ans, c'est un « jeune » — mais de plus jeunes encore vont venir, parmi lesquels plusieurs transfuges de la poésie. Avant de parler d'eux, je signalerai que Baronian a encore publié, en 1977, *Scènes de la ville obscure* et, en 1980, *Place du Jeu de balle*.

En 1977, Eugène Savitzkaya a vingt-deux ans et, déjà, une flatteuse réputation de poète. Les Éditions de Minuit publient, de lui, *Mentir*, que suivront, toujours chez le même prestigieux éditeur, *Un jeune homme trop gros* en 1978, *La traversée de l'Afrique* l'année suivante, *Les couleurs de boucherie* (chez Christian Bourgois) un an plus tard encore et *La disparition de maman* (de nouveau aux Éditions de Minuit) en 1982. Mais de quel horizon nous vient le romancier Jacques Sojcher : de la philosophie, de l'essai critique, de la poésie ? Cet esprit brillant aura publié au moins un roman, un antiroman plus exactement, ironiquement intitulé *Un roman*. C'était en 1978 de nouveau. Nous voyons, en 1981, deux autres poètes aborder le domaine de la prose narrative avec des œuvres néoromanesques ou très proches des frontières du Nouveau Roman : c'est Jean-Pierre Verheggen avec *Vie et mort pornographiques de Madame Mao* et Francis Dannemark avec *Le voyage à plus d'un titre*. Dannemark s'installera solidement dans le roman, dans le Nouveau Roman, avec *La nuit est la dernière image* en 1982 et *Mémoires d'un ange maladroit* en 1984.

Je reviens un peu en arrière, maintenant, pour évoquer à nouveau des prosateurs qui, à ma connaissance, n'ont pas fait œuvre de poètes ou, en tout cas, n'ont pas littéralement « vécu en poésie ». En 1974 paraissait *La représentation et la nuit* de Jacques Schneider qui, au vrai, accuse par ce livre autant d'affinités avec le courant post-surréaliste qu'avec la famille néoromanesque. Paul Émond, dont *Plein la vue* sort de presse en 1979, ne peut être cité sans réserve parmi les néoromanciers belges, mais il reste que les distances qu'il prend par rapport aux schèmes traditionnels nous inclinent à le rapprocher de certains nouveaux romanciers, entre autres de Robert Pinget qui, décidément, semble faire des émules chez nous. Paul Émond confirme ses qualités en 1981 avec *La danse du fumiste*, et en 1982 quand il publie *Paysage avec homme nu dans la neige*, volet romanesque d'un diptyque dont Werner Lambersy fournit, sous le même titre, le volet poétique.

En 1979 encore, nous avons pu lire *Le deuil antérieur* d'Antoine Compagnon, professeur d'université à Paris. Et, dans une manière qui rappelle celle de Francis Dannemark mais est sans doute moins marquée par l'expérience de l'écriture poétique, un nouveau venu, Pierre Sladden, nous livrait en 1983 ses *Voies privées*. C'est cette année-là aussi qu'un beau texte, *L'homme qui regardait le ciel*, révélait Eddy Devolder. En 1984, du même, nous recevions *Ce rien de souffle qui n'appartient qu'aux dieux seuls*. Cette année-là encore paraissait *La double échancrure* d'Hélène Prigogine, roman érotique mais aussi prétexte à recherche stylistique.

On le voit, l'exemple du Nouveau Roman a été bien perçu par les écrivains belges. Sans doute faudra-t-il bientôt nous préparer à refermer la parenthèse qu'il a si insolitement ouverte dans l'histoire parfois ronronnante des lettres de France et de Belgique. Mais il me semble que, pour beaucoup d'auteurs, plus rien ne sera désormais pareil à autrefois : en proposant une nouvelle esthétique, en remettant en question les éclairages, l'angle de vision, l'articulation du discours et, peut-être, en rencontrant plus précisément la sensibilité d'une partie du public contemporain, les néo-romanciers peuvent avoir, d'une part, donné mauvaise conscience à des auteurs que tentaient des solutions de facilité et, d'autre part, introduit des modes d'expression, des tours de pensée et d'écriture, que nous retrouverons deçà delà dans des ouvrages de la meilleure qualité. Ainsi oserai-je dire, choisissant deux narrateurs qui nous sont proches, que si l'on ne peut attribuer au Nouveau Roman une influence capitale sur la manière d'un Georges Thinès ou d'un Jean Muno nous sommes fondés à soutenir que ces deux écrivains et d'autres encore, bien entendu — n'auraient pas composé telle ou telle de leurs pages comme ils l'ont fait s'ils n'avaient été tant soit peu conditionnés par un certain « esprit du temps » et par les recherches novatrices des néo-romanciers. Les récits de Thinès doivent certes beaucoup à l'émotion poétique, d'une part, et à la méditation philosophique d'autre part, mais il y avait dans *Le tramway des officiers*, prix Rossel 1973, et dans quelques autres œuvres, des traits vraisemblablement issus de mécanismes narratifs néo-romanesques. Quant à notre regretté Jean Muno, quelqu'un observait il y a peu, au cours d'une séance d'hommage qui était aussi l'occasion d'un débat sur son dernier livre, *Jeu de rôles*, que celui-ci était plus que les précédents, de son œuvre, marqué par le Nouveau Roman. Cela semble juste même si l'on peut aussi y déceler les traces d'une influence surréaliste.

Pour conclure, je me risquerai à imaginer ce qu'il restera du Nouveau Roman dans les lettres de demain.

J'ai dit tout à l'heure que ce Nouveau Roman était né d'une attitude au départ négative, à savoir le refus d'habitudes et de tics devenus contraignants. Il ne faut pas en déduire que le Nouveau Roman est libération. Aux principes traditionnels, devenus à la longue plus faciles à respecter qu'il n'y paraît — précisément par la force de l'accoutumance —, chaque néoromancier a substitué dès le début son propre règlement, s'imposant d'autres contraintes. Si ceux qui entrent aujourd'hui dans la carrière des lettres savent bien lire assez d'œuvres néoromanesques, il est vraisemblable qu'ils seront suffisamment imprégnés de ce qu'il restera du Nouveau Roman, après une inévitable décantation, pour s'en inspirer de quelque manière, chacun selon son tempérament, et ce tout naturellement si l'on peut ainsi dire, et sans effort excessif. Peut-être professeront-ils, avec les behaviouristes et Alain Robbe-Grillet, que le narrateur ne peut adopter qu'un seul point de vue, doit s'interdire l'accès à un observatoire que seul Dieu le Père pourrait occuper. Et aussi, soutenant comme Robbe-Grillet que le monde *est*, tout simplement, ni signifiant ni absurde, ils éviteront de créer, comme tant de « traditionalistes », un « univers des significations », univers truqué paraissant reposer sur un système de métaphores tendancieuses, souvent polluées par un anthropomorphisme bien commode, que pourtant plus rien ne justifie.

S'il en est ainsi, ceux qui nous suivront éprouveront probablement le besoin de s'imposer d'autres règles nouvelles, de formuler d'autres exigences, tant il est vrai, d'une part, que l'art doit sans cesse évoluer et, d'autre part, qu'une authentique liberté de créer ne peut se mériter et porter des fruits que dans le cadre solide d'une discipline.

Copyright © 1988 Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique. Tous droits réservés.

**Pour citer cette communication :**

Jacques-Gérard Linze, *Les retombées du Nouveau Roman [en ligne]*, Bruxelles, Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, 1988. Disponible sur : < [www.arllfb.be](http://www.arllfb.be) >