



HAL
open science

Censure et Nouveau Roman

Nicole Biagioli

► **To cite this version:**

Nicole Biagioli. Censure et Nouveau Roman. Jacques Domenech. Censure, autocensure et art d'écrire, Editions Complexe, pp.303-323, 2005, Collection "Interventions". hal-00212107

HAL Id: hal-00212107

<https://hal.science/hal-00212107>

Submitted on 22 Jan 2008

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Censure, autocensure et art d'écrire, sous la direction de Jacques Domenech, Editions complexes, 2005, pp. 303-323.

Nicole BIAGIOLI

Centre Transdisciplinaire d'Épistémologie de la Littérature, C.T.E.L. EA 1758,
Université de Nice-Sophia Antipolis, U.F.R. Lettres, Arts et Sciences humaines,
98 Bd. Édouard Herriot, B.P. 209, 06204 Nice CEDEX 3, France
biagioli@unice.fr

CENSURE ET NOUVEAU ROMAN

Résumé

En liant directement la dimension politique de la littérature aux modalités de sa production, le Nouveau Roman a élaboré une théorie originale de la censure, conçue comme un phénomène symbolique général qui dépasse le politique et concerne l'ensemble des sciences humaines.

Cette ouverture a débouché chez les membres les plus radicaux du mouvement sur une contre-censure utopiste. La tentative d'éliminer le sujet producteur - en synchronie, avec la condamnation des pratiques autobiographiques (la fameuse «mort de l'auteur»), en diachronie, avec la correction des textes patrimoniaux (la curieuse «offre publique d'amélioration») - a précipité le déclin du mouvement. Mais elle a aussi contribué à l'émergence de sa double postérité: littéraire, avec le renouveau des genres autobiographiques, et didactique, avec la création des ateliers d'écriture.

Mots-clefs : Jean Ricardou ; Nathalie Sarraute ; Claude Simon ; Nouveau Roman ; censure ; contre-censure ; auto-censure.

CENSURE AND "NOUVEAU ROMAN"

Abstract

Connecting the political size of literature directly to the ways of its production, the "Nouveau Roman" elaborated a new theory of censure as a general and symbolical phenomena which passes politics and regards to the whole human sciences.

This opening-up caused some of the most radical members of the group to develop a counter-censure tendency, involved with utopia. Efforts to get rid of the producing person – synchronistically, in renouncing to practise autobiography (the famous "author's death"), diachronistically, in emending works of the past (the curious "public improvement offer") – hastened the movement falling-off. But they also provided a double inheritance: literary with the revival of the autobiographical genres, educative, with the creative workshops spreading out.

Key-words : Jean Ricardou ; Nathalie Sarraute ; Claude Simon ; "Nouveau Roman"; censure ; counter-censure ; auto-censure.

Les manuels de littérature opposent le Nouveau Roman à la littérature engagée de Malraux, Sartre, Camus, en insistant sur son formalisme¹ La réalité est, comme toujours, plus complexe, car les nouveaux romanciers ont toujours refusé la séparation du politique et du littéraire, considérant simplement que la littérature devait combattre sur et pour son territoire, et non en mercenaire de la politique. Aussi la censure fut-elle pour eux à la fois un adversaire et un garant, la modernité² de la littérature se mesurant à sa capacité de subversion.

De même, la conception du mythe par la Nouvelle Critique est indissolublement sémiotique et politique, sa nocivité politique étant directement fonction de la transformation sémiotique qu'il opère : «*Quel est le propre du mythe*», interroge Barthes, «*C'est de transformer un sens en forme. Autrement dit, le mythe est toujours un vol de langage*»³.

L'assimilation du sémiotique et du politique «compromet» donc beaucoup plus profondément la littérature que ne le fait l'engagement politique, puisqu'elle lie son action politique au mode de production qui la caractérise. En contrepartie, la notion de censure se dilue au point de perdre toute pertinence, lorsqu'elle rejoint celle, très banale, de choix, choix justifié non par une intention, encore moins par un état historique déterminé, mais simplement par l'impossibilité de tout dire. Comme le résume sobrement Philippe Hamon : «*Signifier, nous le savons tous, c'est exclure, et inversement*»⁴.

L'extrémisme mène à la banalisation : de la censure politique, si on en fait une région de la censure générale ; de la censure sémiotique, si on l'étudie en faisant abstraction des motivations des individus et des sociétés. A ce danger toutefois, il est juste d'opposer la chance dont l'assimilation du politique et du sémiotique est porteuse: en jetant un pont entre l'Histoire et la Science, elle ouvre une brèche décisive dans la citadelle de l'idéologie.

Nous allons retracer brièvement cet épisode récent de l'histoire littéraire en décrivant d'abord le (les?) type(s) de censure qui furent la cible des néo-romanciers, puis en examinant les armes qu'ils mirent au point pour le(s) combattre. Mais la censure entraîne la censure. Nous concluons en essayant d'identifier le refoulé du Nouveau Roman, et les modalités de son retour.

L'identification de l'adversaire

Comme l'annonce le premier sous-titre de l'article dans lequel Jean Ricardou proclame en 1974 la *révolution textuelle*, la divergence qui sépare le Nouveau Roman de la tradition romanesque est *idéologique*, et non, comme on aurait pu s'y attendre, formelle. Pourtant l'effet de cette divergence est bien littéraire: c'est la *crue de l'illisible*, dont le responsable n'est pas celui que l'on pourrait croire. Pour Ricardou, en effet, ce sont les conceptions anciennes qui causent l'illisibilité des textes modernes, et non les nouveaux romanciers:

«*De jour en jour [...] le nombre s'accroît des textes que les conceptions qui nous furent inculquées ne permettent pas d'apprécier, ni même de lire. D'où un conflit incessant. L'idéologie dominante établit une censure: par son actif, les textes modernes tendent à rester méconnus. Les textes modernes exercent une critique : par leur actif, les conceptions dominantes tendent à devenir caduques.* (op. cit. p. 128)

La censure sociale, avant de se manifester concrètement par le refus des éditeurs, existe d'abord dans les esprits. Phénomène connu des psychologues : c'est à cause du manque d'habitude (c'est-à-dire de schèmes intellectuels permettant de les intégrer aux connaissances acquises) que les idées nouvelles commencent par passer inaperçues. Notons que c'est la première fois qu'un critique admet la lecture littéraire pour ce qu'elle est : une activité cognitive parmi d'autres.

Plusieurs fils sont donc à démêler : celui de l'idéologie qui apparaît dans la diabolisation de l'«idéologie dominante» (car l'idéologie ne se voit pas elle-même, c'est toujours celle de l'autre) ; celui de la revendication professionnelle de jeunes écrivains en demande de reconnaissance, et celui de l'épistémologie qui réintègre la littérature dans le domaine des comportements étudiés par les sciences humaines.

La censure politique

L'idéologie dominante, c'est aussi, bien (et plus) entendu : l'idéologie bourgeoise. Un siècle sépare *Monsieur Prudhomme* de Verlaine⁵ de *Pour un nouveau roman* de Robbe-Grillet⁶ ; mais en un siècle la cible n'a guère varié. L'ambivalence du personnage de Verlaine à l'égard de l'art (il porte des pantoufles brodées de fleurs mais a «*les faiseurs de vers [...] plus en horreur que son éternel coryza*») fait écho à la description par Robbe-Grillet de l'attitude des gouvernements modernes envers l'art officiel : «*la révolution socialiste se méfie de l'Art révolutionnaire et, qui plus est, il n'est pas évident qu'elle ait tort*⁷». Robbe-Grillet, comme Verlaine, dénonce le mauvais goût petit-bourgeois mais aussi l'utopie petite-bourgeoise de l'union de l'art et de la politique, dont il tient à préciser qu'elle tente tous les régimes politiques, de gauche comme de droite⁸. C'est donc le politique en soi qui serait censurant pour la littérature. Même et surtout lorsqu'il l'accueille, il la dénature. A côté de la récupération contre laquelle l'artiste ne peut pas grand-chose et qui intervient *a posteriori*, existe une censure plus insidieuse: celle de la collaboration à laquelle il se prête par conviction ou opportunisme sans voir qu'elle représente un déni *a priori* de son identité.

Si l'on se réfère à la présentation de P. Bourdieu⁹, la place de Verlaine dans la production littéraire de la seconde moitié du 19^{ème} siècle se définit par trois oppositions :

- dans la société, celle du profit symbolique et du profit économique : de l'art et de l'industrie;
- dans la sphère de l'art, celle de la littérature d'avant-garde, à faible profit économique et forte consécration spécifique, et de son inverse : la littérature populaire ;
- au sein de l'avant-garde, celle des aînés, proches de la consécration institutionnelle (les symbolistes) et de la génération montante : les décadents dont il est le chef de file.

Toutes caractéristiques transposables à la situation que connaît le Nouveau Roman dans la seconde moitié du siècle suivant, à ceci près que c'est désormais le roman et non la poésie qui fait figure de pointe émergée de l'iceberg littéraire. Pourquoi ? Bourdieu remarque que, dès 1860, les genres se clivent entre deux publics, le restreint, celui des producteurs, et le grand public. Le roman naturaliste n'a dû son maintien dans la grande littérature qu'à son projet scientifique, précurseur de la sociologie. Pour la poésie comme pour le roman, le rythme des révolutions internes s'accélère, si bien qu'à l'orée du XX^{ème} siècle, on crie(déjà !) à «l'anarchie littéraire».

Il faut également tenir compte du bouleversement qui affecte la hiérarchie des genres. Le théâtre est le grand perdant du passage du XIX^{ème} au XX^{ème} siècle: il ne peut lutter, malgré le relais du cinéma et de la télévision, avec les gros tirages des succès littéraires. Le roman est désormais le genre qui assure l'ascension sociale et économique des littérateurs. Les prix littéraires et les lecteurs des maisons d'édition jouent à peu près le rôle que les théâtres et leurs comités de lecture avaient assumé en leur temps, et suscitent d'identiques réactions : concurrence féroce, montée au créneau de nouveaux éditeurs (Jérôme Lindon et les Editions de Minuit), création de «contre prix» littéraires comme le prix Féneon¹⁰. En un siècle, la littérature s'est appauvrie non en formes, mais en fonctions. Les genres ne sont plus complémentaires comme à la fin du XIX^{ème} siècle, avec le théâtre près du profit, la poésie près de l'idéal, et le roman au milieu. Ayant envahi la totalité de la sphère littéraire, le roman en

résume toutes les oppositions et constitue un ennemi d'autant plus insidieux qu'il est déjà dans la place, et la structure de part en part.

En effet, c'est l'époque où la narration critique, avec la critique biographique, se met à redoubler la structure romanesque. L'auteur devient un personnage de l'histoire littéraire¹¹, analogue au personnage de roman, assimilation encouragée par les allégations, plus ou moins bien comprises, des auteurs eux-mêmes (le «*Madame Bovary, c'est moi*» de Flaubert). On peut considérer que jusqu'à la fin du XX^e siècle, la critique, sous ses divers avatars : psychocritique, sociocritique, critique thématique, est restée, en dépit des efforts des écrivains (Proust, Valéry), d'obédience biographique.

C'est donc bien au roman que les nouveaux romanciers vont s'attaquer, mais avec l'impression, qui n'est pas fausse, de s'en prendre à la sphère de la production littéraire tout entière à travers le genre qui l'emblématise dans la conscience bourgeoise.

La censure littéraire

A l'intérieur du champ littéraire, la censure a une efficacité institutionnelle. On couronne ou renvoie les manuscrits en fonction des profits escomptés, eux-mêmes indexés sur le goût du public. Toutes ces décisions sont influencées par, et baignent dans un discours institutionnel qui fournit les outils symboliques propres à assurer ou accroître le pouvoir de l'institution au sein de la société. Pour toute institution, l'idéologie représente à la fois une condition nécessaire de cohésion - l'assurance que les présumés fondateurs ne seront pas constamment mis en cause - et, pour la même raison, le principal obstacle à l'évolution. A ce paradoxe général de fonctionnement, la littérature superpose celui de ses propres présumés : l'originalité, la sincérité, tous ces ordres paradoxaux qui l'ont soumise depuis le tournant du XIX^e siècle à un état quasi permanent de crise identitaire.

Le «mythe» dénoncé par Barthes dès 1957 dans *Mythologies* est une sémiotique de connotation qui vide un signe de son contenu dénotatif pour lui substituer un sens second général et axiologique (le salut au drapeau français d'un soldat africain devenant le symbole de l'esprit patriotique français). Le système mythologique est un redoutable égalisateur des niveaux et des situations. Il convertit tout ce qu'il emprunte en une monnaie unique qui, pour la littérature, est le signifié : «ce qu'il est convenu d'appeler littérature». Les *Mythologies* décrivent quelques mythes littéraires (*Deux mythes du Jeune Théâtre, La littérature selon Minou Drouet*), mais aussi des embrayeurs de mythologie littéraire comme l'antanaclase (*Racine est Racine*), l'hypostase du goût et du style (*La critique Ni-Ni*). Entrent dans les embrayeurs mythologiques tous les facteurs d'unification de la représentation, tout ce qui peut en faciliter le classement et l'interprétation, et fait souvent pencher la préférence des historiens comme du public.

Le degré zéro de l'écriture, paru en 1953, étudiait une variété particulière d'embrayeurs mythologiques, que l'on pourrait appeler les stylèmes prototypiques du genre. Parmi eux le «il» balzacien. En 1957, Robbe-Grillet montre à son tour comment la *Comédie humaine* est devenue un mythe. «*Paradis perdu du roman*», elle condamne ainsi d'emblée le Nouveau Roman à représenter la décadence du genre:

«*Tous les éléments techniques du récit- emploi systématique du passé simple et de la troisième personne, adoption sans condition du déroulement chronologique, intrigues linéaires, courbe régulière des passions, tension de chaque épisode vers une fin, etc.- tout visait à imposer l'image d'un univers stable, cohérent, continu, univoque, entièrement déchiffrable*» (op. cit. p. 37).

Le Nouveau Roman s'autorise de cette relativisation de la forme et du contenu romanesques par le mythe pour aller à l'essentiel. Il va s'attaquer à ce que l'on ne remet jamais en cause : les présumés du réalisme, présumé dénotatif et présumé

existentiel (il existe quelque chose qui préexiste à la littérature et qu'on appelle le réel), et aussi présumé fonctionnel (la fonction de la littérature est de le décrire).

La présupposition est une des stratégies de la censure, elle permet d'esquiver la critique par les lois d'enchaînement du discours (on ne peut nier ou questionner un présumé directement). Le leurre en est une autre, qui permet de détourner l'attention des opérations censurantes. Par la séduction qu'il exerce, l'effet de réel empêche le lecteur de s'intéresser aux mécanismes et aux visées de la représentation :

«Penser en termes d'expression, c'est établir un dispositif dans lequel on ne songe pas immédiatement qu'il puisse y avoir censure : c'est à ce qui est dit, d'abord, que l'on s'intéresse. Penser en termes de sélection, en revanche, c'est établir un dispositif dans lequel on pense qu'il y a nécessairement censure : ce qui n'est pas choisi est refusé, recalé, exclu, censuré» (Ricardou, *Révolution textuelle*, p. 930).

Supprime-t-on l'effet de réel, aussitôt réapparaissent les refoulés majeurs du réalisme : le réel non représenté (éludé par l'*hypocrisie réaliste* que Ricardou dénonce, *Nouveaux problèmes du roman* p. 48), le texte remplacé au fur et à mesure de la lecture par l'imagerie personnelle du lecteur, et, dans une moindre mesure, le processus de création, dont le degré et le mode de refoulement varient au gré des idéologies.

En effet, tout en recommandant et se recommandant du travail préparatoire, notamment de documentation, le réalisme refuse qu'il laisse des traces visibles dans le résultat final. En ne reconnaissant leur travail qu'à condition qu'il passe inaperçu, l'institution littéraire adresse aux écrivains une prescription paradoxale à la fois bloquante et humiliante. La remise en cause du dogme réaliste va libérer la pulsion d'écriture:

«Affranchir le désir d'écriture du despotisme quelque chose à dire, c'est ne pas craindre d'admettre à la base du texte une toute autre exigence : celle, plus exacte, d'un quelque chose à faire» (Ricardou, *Révolution textuelle*, p. 928).

La censure n'est totalement déjouée que lorsqu'on est en mesure de prévoir toutes ses stratégies, dont la plus efficace est l'effacement: *«toute censure réussie est double en ceci qu'elle censure l'idée même de son exercice : le propre de la censure est de nous faire croire qu'elle n'existe pas»* (Ricardou, *Révolution textuelle*, p. 930). Cette hiérarchisation fonctionnelle de la censure en deux niveaux: censure du premier degré naïve et visible, et censure du second degré qui dissimule la première, est un des acquis théoriques majeurs du Nouveau Roman.

En dénonçant le réalisme, le Nouveau Roman dénonce un principe d'autant plus pervers que, contrairement à l'idée qu'on se fait de la censure, il semble ne rien supprimer, mais apporter, au contraire, une réponse, et une réponse unique à toutes les questions qu'on se pose sur la littérature, facteur incomparable de confort intellectuel. C'est pourquoi la dissociation des trois niveaux de la représentation littéraire : monde, œuvre, et processus de création, est un geste critique exemplaire par lequel - fait assez rare pour être noté - le combat politique fraie le chemin à l'observation scientifique. Quant au démontage du mécanisme de censure, c'est un programme de travail tout trouvé puisqu'il suffira de faire l'inverse - du moins le croit-on - pour en contrecarrer l'effet.

La guerre de libération

La dénonciation des idées reçues et le dévoilement de la production littéraire, malgré l'incidence qu'ils ont pu avoir sur les sciences du texte, ont d'abord été des tactiques élaborées pour défendre des valeurs partagées.

Or, la principale de ces valeurs est une valeur éminemment bourgeoise : le travail, que Claude Simon revendique dans son *Discours de Stockholm*¹²:

*«Je reviendrai sur le reproche fait à mes romans (d'être) le produit d'un travail «laborieux», et donc fortement «artificiel». Le dictionnaire donne de ce dernier mot la définition suivante : «Fait avec art», et encore : «Qui est le produit de l'activité humaine et non de la nature», définition si pertinente que l'on pourrait s'en contenter si, paradoxalement, les connotations qui s'y rapportent, communément chargées d'un sens péjoratif, ne se révélaient à l'examen elles aussi des plus instructives car si, comme l'ajoute le dictionnaire, «artificiel» se dit aussi de quelque chose de «factice, fabriqué, faux, imité, inventé, postiche», il vient tout de suite à l'esprit que l'art, invention par excellence, factice aussi [du latin *facere* «faire»] est donc fabriqué [mot auquel il conviendrait de restituer toute sa noblesse] et par excellence imitation (ce qui postule bien évidemment le faux)».*

Le paradoxe dure depuis au moins Flaubert et s'explique (cf. Bourdieu) par l'origine bourgeoise des écrivains. Cependant la récupération de l'idéologie adverse ici n'est plus honteuse (comme elle l'était chez Flaubert qui avait besoin de dramatiser le travail en gésine ou en Golgotha), elle est provocatrice. Rationnelle aussi : elle s'appuie sur la linguistique dont le concept de connotation permet d'expliquer le fonctionnement idéologique.

Toutefois le but de Simon est moins d'expliquer que de convaincre. La «preuve étymologique» ne ressortit pas à la lexicologie mais, comme son nom l'indique, à l'argumentation. Il ne s'agit pas de retrouver le dénoté enfoui sous les connotations, mais de les retourner. Il faut donc qu'elles ne soient pas déjà prises par une autre idéologie. Entre le dédain romantique du travail et sa glorification bourgeoise, la marge est étroite. Le prométhéisme est pompier, l'apologie de la mystification littéraire, anecdotique. Simon choisit de ne pas choisir, il additionne, ce qui est prendre le mythe à sa propre stratégie. Le travail devient donc à la fois lourd et léger, tragique et comique mais se sépare de son corrélat fonctionnel dans la réalité : le profit, occulté dans sa dimension économique comme symbolique, et ce, au moment où il est maximal.

Avant de recevoir une consécration nationale et mondiale, ces valeurs ont donné lieu à des affrontements parfois violents, entre le groupe et la *doxa* dominante, puis à l'intérieur du groupe lorsque leur partage est devenu plus incertain, ce qui correspond approximativement à la période qui sépare la première édition du *Nouveau Roman* de Ricardou 1973¹³, de la seconde, 1990, dans laquelle il règle ses comptes avec les transfuges du groupe.

Décrire les épisodes de la guerre littéraire est le rôle de l'historien, en tant que linguiste, nous nous contenterons de l'étude des stratégies discursives. On peut les répartir selon leur orientation temporelle : tournée vers le passé, la recherche de garants historiques pour justifier l'action est à la base de tout discours révolutionnaire ; tournée vers l'avenir, l'élaboration de formes nouvelles est la part proprement créative de l'action révolutionnaire.

La réhabilitation des ancêtres

Chaque génération littéraire s'approprie la représentation historique du champ culturel en partie en la transmettant, en partie en la reconstruisant. Car si le présent s'appuie sur le passé, le mouvement n'est pas unilatéral. Si dans la biosphère (l'univers des faits), le passé explique le présent, dans la noosphère (l'univers des représentations), l'inverse est possible, la représentation du passé par le présent peut en modifier l'image, et même la connaissance, pour peu que la lecture ainsi construite dépasse le stade de la représentation pour accéder à celui du concept.

L'approche de l'énonciation révolutionnaire (en littérature comme ailleurs) ne saurait déroger au questionnement central de la pragmatique : qui parle, à qui, pourquoi? Même s'il

nie l'histoire (ou du moins la représentation dominante de l'histoire), le discours révolutionnaire ne peut s'en passer. Mais elle se résume pour lui en un avant (lui) et un après. Le découpage temporel qu'il opère est à la fois exhaustif (on peut donc le représenter sous forme de tableau) et orienté (par des valeurs qui assurent la projection de présent sur la représentation du passé et du futur, symbolisables par des axes).

Rappelons avec P. Chareaudeau que : « *la Situation temporelle consiste à déterminer la position d'un processus (action ou fait) par rapport à une référence qui est elle-même déterminée par le moment de l'instance d'énonciation du sujet parlant*¹⁴ ». Pour établir le schéma de la situation temporelle du discours que le Nouveau Roman tient sur l'histoire littéraire, nous nous sommes appuyée sur le corpus critique auctorial le plus dense en références historiques que nous avons trouvé: les deux versions du *Nouveau Roman*, 1973 et 1990, dans notre schéma (NR73) et (NR90), *Problèmes du Nouveau Roman* (PNR 67), «*Révolution textuelle*» (RT74), *Nouveaux problèmes du roman* (NPR78) de Jean Ricardou, auxquels a été ajouté le précurseur : *Pour un nouveau roman* de Robbe-Grillet (PoNR63) qui assure avec le *Nouveau Roman* de 1990 le bouclage de cette séquence interactionnelle, Ricardou refusant dans cette seconde version d'entériner la dissolution du groupe proclamée en 1982 à New-York par Robbe-Grillet.

SITUATION TEMPORELLE DU DISCOURS HISTORIQUE DU NOUVEAU ROMAN

Diderot, <i>Jacques le fataliste</i> (NPR78, p. 200)	Phase ferme (NR90, p.232)	Phase molle (NR90, p. 231)	Passé
Flaubert, <i>Mme Bovary</i> (NPR78, p. 24)	Groupe des Sept (NR73, p. 13)	Nouveau nouveau roman (NR 73, p. 138)	Présent
Roussel, 1ère modernité (RT74, p. 933)	Nouveau Roman, 2 ^{de} modernité (RT74, p. 943)	Ateliers d'écriture (NR90, p. 248)	Futur
PASSÉ	1963 PoNR 1971 Cerisy 1982 New-York PRÉSENT	FUTUR	<i>Temps de l'énoncé</i>
			<i>Temps de l'énonciation</i>

Notre perception du temps dépend de nos valeurs, c'est la part à la fois universelle et structurante de la censure. Les valeurs du Nouveau Roman, le travail et ses corrélats : effacement du sujet et mise en avant du processus créatif, déterminent, en se projetant sur le passé et le futur, un triangle énonciatif qui sélectionne des repères et en exclut d'autres, car l'identité tient autant au partage de valeurs qu'au rejet des valeurs adverses. Ainsi s'explique la condamnation sans appel de Sartre, pourtant proche politiquement par ses sympathies marxistes, mais considéré comme un adversaire littéraire en raison du choix tactique qui l'a porté vers la littérature engagée plus que vers le matérialisme textuel.

Au positionnement dans l'espace social correspond un positionnement dans le temps. Le présent dans les langues romanes est conçu comme la conversion du futur en passé¹⁵. Toute

représentation d'une période historique, même contemporaine, suppose le choix d'un pivot, événement transformateur autour duquel s'organisent un avant et un après.

Ici, c'est le colloque *Nouveau Roman: hier, aujourd'hui* qui s'est tenu à Cerisy-la-Salle en 1971. Il correspond en effet à la phase d'*auto-détermination* du groupe (cf. NR, p. 11). Jusque là, la désignation de «Nouveau Roman» était plutôt le fait des critiques, des éditeurs, externe donc. Elle flottait entre des critères formels aléatoires (ce que Ricardou appelle l'*intersection* et qui incluait tous les romanciers en rupture avec la tradition littéraire) et la détermination chronologique (ce qu'il appelle l'*extension* et qui tendait à intégrer tous les nouveaux talents). En se rendant à Cerisy en 1971, Robbe-Grillet, Sarraute, Butor, Simon, Pinget, Ollier et Ricardou ont, comme on dit, «voté avec leurs pieds» (Duras et Beckett, contactés, avaient décliné l'offre). Ils ont accepté d'assumer l'appellation «Nouveau Roman», s'assurant du même coup une certaine maîtrise sur l'image du groupe. Ricardou reprendra leurs sept signatures pour la couverture de la deuxième édition du *Nouveau Roman* en 1990 (la première, en 1973, reproduisait un Mondrian), confirmant ainsi, vingt ans après, leur portée monumentale.

L'autodésignation commune marque donc l'apogée de la vie du groupe. Comme souvent dans les avant-garde, le regroupement avait été initié par un individu qui souhaitait à la fois communiquer et ne pas supporter seul la vindicte des censeurs. En 1963, Robbe-Grillet écrivait dans *Pour un nouveau roman*:

«Si j'emploie volontiers[...] 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 eux qui cherchent de nouvelles formes romanesques» (p. 9).

La dissolution du groupe viendra précisément des mêmes motifs, mais inversés. Une fois les théories diffusées, les œuvres reconnues, les motifs objectifs de coalition n'existent plus. Il s'y joint une autre crainte, celle qu'un individu s'approprie la gestion de l'image du groupe, et par là le pouvoir. Le soupçon s'est porté non sur le chef de file, Robbe-Grillet, mais sur l'historien théoricien, Ricardou. En 1982, Pinget, Sarraute, Robbe-Grillet et Simon, en l'absence de Ricardou, et sans réaction ultérieure d'Ollier et de Butor, sabordent officiellement le groupe en reniant ou plutôt en déniaient sa constitution. «*Le Nouveau Roman n'a pas abouti parce que la liberté ne peut pas s'institutionnaliser*» dit Robbe-Grillet qui tire prétexte de l'écartement de Duras par Ricardou dans *Le Nouveau Roman*, paru pourtant depuis 9 ans déjà, pour revenir à la version «ouverte» du mouvement qui était primitivement la sienne¹⁶.

Avant sa mort, toujours plus lente à venir que la mort du groupe elle-même, surtout lorsque celle-ci n'est pas admise par tous les acteurs, la conscience identitaire d'un groupe est un moteur idéologique puissant qui peut révolutionner le discours historique bien plus que les faits eux-mêmes. En 1963, Robbe-Grillet, avait recouru aux précédents littéraires, mais c'était pour faire accepter ses théories :

«*Le travail patient, la construction méthodique, l'architecture longuement méditée de chaque phrase comme de l'ensemble du livre, cela a de tout temps joué son rôle. Après Les Faux-monnayeurs, après Joyce, après La Nausée, il semble que l'on s'achemine de plus en plus vers une époque de la fiction où les problèmes de l'écriture seront envisagés lucidement par le romancier[...]*» (PoNR, p. 12).

Quinze ans plus tard, dans les *Nouveaux Problèmes du roman*, Ricardou se fonde sur sa connaissance critique et pratique du Nouveau Roman pour (re)lire attentivement Flaubert et Proust, mais aussi dans la foulée Robbe-Grillet, Simon et...Ricardou, démontrant ainsi la parenté effective de fonctionnements textuels comme la description, la métaphore ou la rime. Le titre de l'ouvrage, reprise sous forme de contrepèterie du précédent *Problèmes du Nouveau Roman*, symbolise l'avancée théorique consécutive à la constitution du groupe. La conquête

du passé culturel n'est pas seulement idéologique mais technique, basée sur une amélioration des compétences de lecture des textes littéraires :

«*On admettra donc sans doute que, par Nouveaux Problèmes du Roman, il faille entendre, d'une part, comme dans les trois derniers chapitres, les problèmes que posent certains textes nouveaux et, d'autre part, à leur lumière, comme dans les deux premiers chapitres, les problèmes nouveaux que posaient déjà, à leur façon, fût-ce à l'état de germe, certains romans moins récents[...]*» (NPR, p. 12).

Flaubert donc, mais pour la description de la casquette de Charles dans *Madame Bovary*, Proust mais pour les reprises configurales qui organisent la *Recherche*. Quant à Mallarmé, s'il est cité d'abord pour ses idées, il le sera rapidement pour ses performances, notamment le sonnet en X dont l'«amélioration» obsèdera Ricardou à partir des années quatre-vingt-dix.

Les *Nouveaux problèmes du roman* retailent l'histoire littéraire aux mesures du Nouveau Roman. Le point de départ de cette réécriture est la redécouverte de la «critique d'auteur» des symbolistes et des réalistes à la fin du XIX^e siècle. Sur ce présent du passé s'alignent un présent du futur (le *Nouveau nouveau roman*, qui fait succéder l'exploitation et l'expérimentation à l'exploration : «*du stade de l'Unité agressée, on est passé au stade de l'Unité impossible*», dit Ricardou (NR73, p. 139), et un passé du passé (les grands précurseurs de la métareprésentation, comme Diderot, dont Ricardou cite *Jacques le fataliste* (NPR, p. 200).

Le futur du passé se raboute au présent grâce à la réhabilitation de Raymond Roussel, dont les pratiques d'écriture transgressives (réécriture homophonique, enchâssements parenthétiques) et la déontologie littéraire, axée sur le dévoilement des procédés, préfigurent exactement le Nouveau Roman (bien plus exactement que Gide ou Joyce). Une linéarité chronologique s'établit entre la *première modernité* roussellienne et la *seconde modernité* néoromanesque (RT, pp. 933 et 943).

Dopée par l'exigence critique, au moment où à la phase molle de la révolte succède la phase dure de la subversion, la pensée historique du Nouveau Roman bascule dans l'utopie. En amont, la filiation du Nouveau Roman remonte *via* les calembours producteurs de Roussel à la naissance des dieux (rappel de l'étymologie d'Aphrodite, PNR, p. 14). En aval, on programme l'explosion du système littéraire par sa démocratisation. Trois au moins des néoromanciers : Robbe-Grillet, Butor et Ricardou, vont populariser dans leur enseignement les ateliers d'écriture à la française (lesquels sont loin d'être la simple transposition des *creative workshops* américains).

Le combat contre la tradition romanesque

«*J'embrasse mon rival, mais c'est pour l'étouffer*», dit un alexandrin célèbre. L'inverse est tout aussi vrai : à étouffer son rival, on finit par l'embrasser. On ne peut combattre un adversaire efficacement qu'en adoptant, au moins partiellement, ses vues. Cette «objectivité polémique» ne fait pas moins progresser les connaissances que la plus désintéressée des recherches scientifiques et parfois y conduit. C'est elle qui relie dans une stratégie unique les deux tactiques utilisées par les nouveaux romanciers: la mise en cause des effets de sens, qu'on pourrait qualifier d'agression primaire ou externe, et la mise en crise des structures, révolution programmée de l'intérieur du système.

Leur succession est un fait historique admis par les intéressés eux-mêmes (puisqu'elle définit pour Ricardou le passage du Nouveau au Nouveau Nouveau Roman). Peut-être aussi n'est-elle pas due seulement à l'histoire, mais à la progression normale de la compétence narrative : il est plus facile de prendre le contre-pied de l'existant que de repenser le fonctionnement du genre. La première a déconcerté les lecteurs et choqué la critique, tandis que la seconde qui faisait implorer l'unité du genre a rencontré moins de résistance, peut-être

parce que, justement, elle commençait par l'accepter. Ces deux tactiques ne se laissent pas pourtant complètement assimiler à des phases, même si la seconde est dans le prolongement logique de la première. On les trouve souvent combinées dans la même œuvre, où leur gestion confine à la casuistique. Leurs logiques sont en effet aussi contradictoires que complémentaires : l'affaiblissement facilite la prise de conscience des mécanismes, mais si le récit est trop faible, ses lignes de faille sont moins apparentes. Leur poids respectif a donc été fonction des auteurs, des périodes, et de l'économie des textes.

La remise en cause de l'unité romanesque est un acte politique à l'encontre du verrouillage du système littéraire par l'unité d'action, l'unité de personnage et l'unité d'auteur. En ce sens, elle est épidermique et correspond à ce que Ricardou appelle la tendance rénovatrice, l'envie de changer pour changer. Cependant, on peut y voir une réponse plus profonde du système tout entier au risque de fermeture. La théorie des systèmes a montré qu'un système qui se referme sur lui-même finit par s'étouffer par manque d'apport extérieur.

Un préliminaire logique à cette attaque est celle du discours autobiographique, le seul dans lequel auteur, narrateur et personnage coïncident, le seul que les nouveaux romanciers aient d'emblée refusé de tenir. Les confidences de Nathalie Sarraute en 1983 sur *Enfance*, tiennent plus de la dénégation que de la réponse traditionnelle des autobiographes aux interviews, laquelle revient en général à confirmer par oral ce qu'on a avoué à l'écrit:

«Je parle rarement de moi, je parle de ce qui m'arrive, mais de moi d'un point de vue autobiographique jamais, même à mes proches. Je ne le fais pas et je ne l'ai jamais fait surtout parce que j'ai toujours l'impression que si j'affirme quelque chose sur ma façon d'être, le contraire sera aussi vrai¹⁷».

De telles hésitations sont bien faites pour libérer l'écrivain de son image sociale et couper l'herbe sous le pied des biographes. On imagine mal en effet que ceux-ci puissent se passer du témoignage autobiographique. C'est donc bien l'auteur et non l'écrivain qui est affaibli. Que l'auteur refuse d'assumer la position d'autorité et tout le système s'effondre, en amont vers la critique mais aussi en aval vers l'œuvre. L'incipit de *Palace* de Claude Simon (Minuit, 1962) porte ainsi la marque d'une épanorthose¹⁸ généralisée:

«Et à ce moment, dans un brusque froissement d'air aussitôt figé [de sorte qu'il fut là-les ailes déjà repliées, parfaitement immobiles- sans qu'ils l'aient vu arriver, comme s'il avait non pas volé jusqu'au balcon mais était subitement apparu, matérialisé par la baguette d'un prestidigitateur], l'un d'eux vint s'abattre sur l'appui de pierre, énorme [sans doute parce qu'on les voit toujours de loin], étrangement lourd comme un pigeon en porcelaine, pensa-t-il, se demandant comment dans une ville où la préoccupation de tous était de trouver à manger ils s'arrangeaient pour être aussi gras, et aussi comment il se faisait qu'on ne les attrapât pas pour les faire cuire)[...]».

Le référent vacille dans le temps (brusque/figé), l'espace (près/loin), la nature (vrai pigeon /pigeon de porcelaine) ; le texte hésite entre le commencement et l'enchaînement, le réalisme et le fantastique, la voix narrative entre l'extériorisation (troisième personne) et l'intériorisation (homodiégèse). Les modalisateurs pullulent : un *comme si*, deux *sans doute*, un *ou* (*sans doute parce que l'une de ceux qui étaient dans la chambre fit un geste, ou du bruit*) dans le seul premier paragraphe. Le texte mine sa progression informative au fur et à mesure qu'il avance. On comprend le désarroi des lecteurs. Tout est là : narrateur, référent, personnages, mais il n'est pas d'assertion qui, à quelque niveau que ce soit, mot, phrase, paragraphe, chapitre, instance énonciative, ne soit infirmée soit après avoir été posée, soit, ce qui est un des avantages du langage sur l'image, *a priori*. Ainsi le deuxième paragraphe décrit sur deux pages tous les meubles, gravures et objets d'art qui viennent d'être déménagés.

D'un point de vue culturel, cette stratégie est d'autant plus perfide qu'elle entérine l'évolution du genre. La description flaubertienne, la phrase proustienne avaient entraîné le

lecteur à suspendre sa compréhension et son jugement sur d'assez longues distances. La pré-modernité a endormi sa méfiance, la modernité en profite.

La révolte interne, elle, ne s'attaque pas au posé assertif, elle se contente de le pousser dans ses ultimes conséquences. Son trope emblématique serait donc plutôt l'hyperlogicisme, mais un hyperlogicisme généralisé, qui échappe aux limitations de la cohérence représentative. Si bien que de fautif qu'il était dans le système rhétorique qui le considèrerait comme une variété de paralogisme «où c'est l'excès de logique qui est la cause de l'erreur» (Dupriez, op. cit. p. 325), il devient le cadre d'une nouvelle cohérence, cohérence des moyens narratifs qui l'emporte sur celle des fins de la représentation.

La limitation de la logique représentative par la rhétorique était plus consciente et théorisée qu'on a bien voulu le dire. Il suffit de consulter l'article *Parenthèse* des *Figures du discours* de Fontanier (Champs Flammarion, 1977, p. 384) pour s'en convaincre. Ayant défini la figure comme «l'insertion d'un sens complet et isolé, au milieu d'un autre dont il interrompt la suite, avec ou sans rapport avec le sujet», Fontanier reconnaît aussitôt sa parfaite normalité: «quoi de plus commun dans la conversation, que cette interruption à l'occasion de ce qu'on dit ou de ce qu'on entend», ce qui l'oblige à définir le gradient de déviance comme un gradient d'usage et non de structure :

«par cela même qu'elle interrompt le discours, et qu'elle détourne pour un moment l'attention de son objet principal, elle tend nécessairement à produire l'embarras, l'obscurité, la confusion» (ibid. p. 385).

La rhétorique du Nouveau Roman est donc bien plus une ultra-rhétorique qu'une contre-rhétorique.

A théorie hyperlogique, pratique narrative déparenthétisante ! Une déparenthétisation au sens large, entendue comme une volonté de revaloriser tout ce que la représentation ordinaire met entre parenthèses : non seulement la parenthèse *stricto sensu*, qui est un commentaire métanarratif, mais aussi la description qu'on a toujours tendance à sauter, et les jeux de signifiants brimés par le récit qui les autorise seulement au titre de l'expressivité. Enfin, après les adjuvants du récit, ce sont les composants du récit lui-même qui sont libérés : pas de cellule secondaire qui ne se voie propulsée à un moment ou à un autre en position dominante.

Une problématique englobe tous ces procédés, c'est celle de la métareprésentation. Comment montrer le récit en train de se faire sans l'empêcher de fonctionner ? Fontanier avait déjà aperçu les limites de l'interruption. L'alternative à la parenthèse (au sens strict) est la figure métareprésentative, qui représente et métareprésente simultanément en dédoublant tout ou partie du récit. Toutefois ces figures, dont la plus fréquente est la mise en abyme (ex : dans *Palace*, le plan de la ville accroché à un mur de l'hôtel), produisent au pis une vague connotation (rappelant que «tout ceci, c'est du roman»), au mieux une dénotation globale du texte. Bien peu sont en mesure de faire accéder le lecteur à la représentation du processus d'écriture: au «comment j'ai écrit», mais un «comment j'ai écrit» qui serait inscrit dans le filigrane du texte et non dans un écrit ultérieur. C'est là qu'intervient le calembour producteur. S'il est assez visible, il fonctionne un peu comme un signe autonome qui désigne tout en se désignant. Ainsi la proximité de *pigeon*, *palace*, *place* et *badigeon* dans l'incipit et l'explicit de *Palace* met facilement sur la voie de la matrice lexico-sémantique utilisée par Claude Simon : P(igeon) (a)lace, la place sur laquelle donne l'hôtel étant l'intersection à la fois idéale et matérielle du palace et des pigeons, le lieu sur lequel s'ouvre et se referme le roman.

Mais une figure aussi voyante comporte forcément une part d'aveuglement : celui qui porterait à croire qu'un roman peut sortir tout armé d'un jeu de mots. C'est pourquoi les œuvres des nouveaux romanciers mobilisent toujours un arsenal polyparamétrique de figures métareprésentatives : calembour, mise en abyme, et énallage narratif par exemple.

La censure néoromanesque

Qu'il s'agisse de la censure fonctionnelle: on ne peut tout montrer en même temps (le réaménagement permanent de la description historique ne se différencie pas sur ce point de celui des gondoles de supermarché), ou de la censure pulsionnelle (comment libérer sans créer un nouvel ordre?), on s'aperçoit que la censure est *senza fine*. Elle s'autogénère. On ne peut la combattre sans *ipso facto* la déplacer. Après avoir pris acte de ce que le Nouveau Roman avait révélé, il faut maintenant faire apparaître ce qu'il a censuré. Mais là encore, il se singularise. En effet, alors que d'habitude ce sont les résistances externes, les reproches des adversaires et des générations suivantes qui permettent de repérer les éléments occultés, il faut porter au crédit du Nouveau Roman, en la personne de son principal théoricien, Jean Ricardou, d'avoir décrit par avance les mécanismes censurants et même les pôles de censure qui allaient être les siens, ceux du néo-idéalisme.

Alors que le paléo-idéalisme rejette par principe la modernité sous toutes ses formes: politique, psychologique et littéraire, le néo-idéalisme est le fait des secteurs mêmes de la modernité, quand ils se referment sur eux et s'ignorent réciproquement. L'exemple donné par Ricardou est celui de la psychanalyse et du marxisme, qui, quoique ayant dénoncé les effets de la reproduction du sens institué dans leurs domaines respectifs, n'ont pas immédiatement fait la jonction avec les tentatives de libération textuelle de poètes comme Mallarmé et Valéry (Ricardou, *NPR*, p. 84-85).

Il est dommage que la seconde édition du *Nouveau Roman* fasse plus de place à la polémique qu'au bilan. Dès 1990 en effet, il était possible d'apercevoir que le «*polypole de l'impensé*» c'est-à-dire la censure conjointe de «*la lutte des Classes, des pulsions du Corps et de la matérialité des Codes*», s'il avait perdu du terrain dans l'idéologie dominante (à peu près conquise sinon convaincue par les trois savoirs «libérateurs» qu'étaient dans les années 70 le marxisme, la psychanalyse et la sémiotique), en avait beaucoup gagné au sein même de la modernité. Les trois reproches majeurs qui ont été formulés à l'encontre du mouvement :

- la frustration du lecteur,
- la disparition de l'auteur,
- et le néorhétoricisme,

sont en grande partie explicables par le manque de vigilance qui fut le sien sur les conséquences sociologiques, psychologiques et littéraires de son action.

La frustration du lecteur

Les changements que le Nouveau Roman a tenté d'apporter aux habitudes des lecteurs ont été ressentis comme une agression. En effet, la remise en cause du monolithisme reproductif compromettait ce dogme central du marketing littéraire qu'est l'identification de l'auteur à ses personnages. Moins dogmatique que du temps de la critique biographique, cette identification change alors de secteur critique. Expulsée de l'université déniée par le structuralisme linguistique et la sociologie, elle gagne la critique journalistique (*cf.* l'effet Pivot). S'autorisant la plupart du temps, sans lui demander son avis, de la psychanalyse, ce nouveau biographisme s'adapte à la communication mass-médiatique. Dans le marketing littéraire, l'amalgame auteur-personnage fournit un recadrage descriptif précieux¹⁹ pour canaliser les débats en direct ou semi-direct. Il assure aussi tout naturellement la transition de la critique à l'interview littéraire, focalisée, elle, exclusivement sur l'auteur. Rares en effet sont les émissions littéraires qui osent présenter un livre à travers ses lecteurs.

La naïveté des nouveaux romanciers est sans doute d'avoir cru pouvoir contourner les médiations institutionnelles de la communauté littéraire et communiquer directement avec le public. Ils ont découvert à leurs dépens que le public avait besoin de l'identification au 2nd degré: à l'auteur, pour se familiariser avec le monde littéraire, comme il avait besoin de l'identification au 1^{er} degré : au personnage, pour entrer dans l'œuvre.

Or, dans le récit néo romanesque, l'embranchage narratif est la plupart du temps décevant : à peine est-on entré dans une cellule fictionnelle qu'elle se trouve interrompue par une autre. Sa formulation est hésitante, ambiguë, voire ironique. Mais c'est surtout l'absence de débrayage qui est problématique. C'est lui en effet qui, ramenant en douceur le lecteur dans sa sphère personnelle, conclut d'ordinaire le discours narratif.

Toute séquence interactionnelle se bâtit de façon ternaire sur un schéma : engagement-échange- conclusion, et la littérature n'y fait pas exception. Ignorer cette loi entraîne un déficit de communication avec le lecteur. En malmenant la représentation, le Nouveau Roman n'a pas tenu compte de l'effet de réel propre à la narration, qui fait croire qu'elle représente alors qu'elle communique. Le prétendu échec du Nouveau Roman s'explique sans doute par ce sevrage trop brutal, qui a renforcé l'addiction à l'effet de réel de la fiction, et un effet de réel souvent fruste (puisque le créneau représentatif brusquement délaissé s'est trouvé instantanément occupé par les best-sellers).

On invoquera également une trop grande confiance dans les vertus autotéliques du texte : les circuits textuels étaient censés mener sans coup férir le lecteur de la porte de la représentation qu'on lui fermait à celle à la méta-représentation qu'on lui ouvrait. On a vu par la suite que cette porte ne s'était ouverte que pour les lecteurs experts : néo romanciers eux-mêmes, étudiants formés par eux, universitaires rompus à la lecture des corpus annonciateurs (Mallarmé, Roussel, OuLiPo). Ainsi fut reproduit dans la sphère de la production littéraire l'effet «héritiers» dénoncé par Bourdieu. Voilà comment, selon nous, aurait pu (dû) être repensée la partie sociologique du polypole de l'impensé, soit les conséquences sur le lectorat réel des révolutions proposées au lecteur construit.

La disparition de l'auteur ou l'interdit autobiographique

En luttant contre l'autorité de l'auteur, le Nouveau Roman a porté une grave atteinte à l'image identitaire des auteurs. A côté de la remise en cause des habitudes lectorales, et peut-être plus grave parce que plus profonde, une des raisons de la faillite communicationnelle du Nouveau Roman est l'autocensure que s'infligèrent les nouveaux romanciers, au nom du dogme du refus de l'expression-représentation (on peut d'ailleurs regretter que le collage des deux notions n'ait jamais été sérieusement contesté). La trace de cette inhibition se lit encore dans l'incipit d'*Enfance* de Sarraute lorsque l'auteur y matérialise dans un dialogue intérieur la voix qui lui a jusque-là interdit de se livrer à l'écriture autobiographique : celle du sur-moi néo-romanesque: «*Alors, tu vas vraiment faire ça? «Evoquer tes souvenirs d'enfance»... Comme ces mots te gênent, tu ne les aimes pas...*» (Gallimard, Folio, 1983, p. 7).

Si la séparation de la personne et du personnage a fondé l'analyse du récit, comme celle du signe et de la chose a fondé l'analyse du discours, il n'en demeure pas moins que, dans le vécu, le glissement de l'un à l'autre est incessant. Le scénario du lecteur passionné passant à l'acte d'écrire soit parce qu'il n'a plus rien à lire de ce qui l'intéresse, soit parce qu'il veut égaler ses auteurs favoris et faire éprouver à son tour le plaisir de lire, revient dans les confidences de tous les auteurs, ainsi que dans les enquêtes sur les pratiques d'écriture. On peut donc faire l'hypothèse que les nouveaux romanciers auraient eu moins de peine à reconnaître et à accepter leur public, s'ils s'étaient d'abord reconnus et acceptés eux-mêmes.

Flaubert en son temps avait déjà instauré la séparation entre la vie personnelle de l'écrivain et sa vie professionnelle. Cependant son objectivité ne l'empêchait pas d'admettre après coup le processus fantasmatique consubstantiel à l'activité narrative. Mais le moyen de dire «*Madame Bovary c'est moi !*» quand le personnage disparaît ? Il a donc fallu un certain temps à l'identité autobiographique pour se repositionner. Le refoulement de la pulsion autobiographique par l'avant-garde a été responsable en partie de la réhabilitation qu'a connue, à partir des années 1980, l'«écriture de soi». Une réhabilitation dans laquelle se sont retrouvées toutes les franges de population, les producteurs (des romanciers et néo-romanciers aux écrivains occasionnels voire aux simples particuliers) comme les consommateurs (les mémoires et récits de vie dopant les chiffres de l'édition, tandis que Philippe Lejeune menait au sein de l'université la croisade que l'on sait pour donner à l'autobiographie sa place en tant qu'objet d'analyse).

Cependant le coup d'audace des nouveaux romanciers qui ont osé l'autobiographie n'a pas pu modifier une image qui s'était déjà stéréotypée. Bien qu'ils aient fait évoluer l'autobiographie et le théâtre, sans compter la poésie et le cinéma, aussi radicalement que leur genre éponyme, les auteurs du Nouveau Roman sont donc restés pour la critique et les manuels scolaires exclusivement des romanciers, et nouveaux romanciers seulement pendant la période où ils ont affiché leur appartenance au groupe. La crise autobiographique traversée par certains démontre le poids des images sociales sur la production littéraire même la plus anticonformiste. Elle a également contribué à dégager le paradoxe fonctionnel de l'autobiographie, aussi impossible à atteindre pour l'écrivain qu'il est indispensable au projet littéraire, et à déplacer vers cette zone le débat littéraire. La période qui a succédé au Nouveau Roman a incontestablement été celle du *Pacte autobiographique*.

Le néorhétoricisme ou l'amélioration forcée des textes

Le dernier effet de la censure révolutionnaire du Nouveau Roman est aussi le plus paradoxal. On a dit combien il avait contribué à la libération de la compétence d'écriture et notamment de l'écriture littéraire. Il est non moins intéressant d'observer comment cette ouverture didactique s'est à un moment retournée en révisionnisme hypercorrectif.

C'est dans un article sur la conduite de l'atelier d'écriture («Pluriel de l'écriture», *Texte En Main*, N°1 *Ateliers d'écriture*, printemps 84) que Ricardou pour la première fois propose de faire bénéficier des vertus didactiques d'un «programme d'amélioration» la «littérature d'écrivains reconnus d'envergure». Commence alors une entreprise de réécriture du sonnet en X de Mallarmé, qui s'appuyant sur les corrections autographes de Mallarmé entre sa première et sa seconde version, radicalise la règle de sept présumée par la construction en miroir du premier et du dernier vers (*ses purs ongles, septuor*). Elle se poursuit dans plusieurs articles²⁰. Puis Ricardou change d'auteur, mais non de genre, en menant une *Offre Publique d'Amélioration, OPA* par calembour, sur un des sonnets des *Trophées* de Heredia²¹.

Comment, après avoir conçu un appareil de lecture aussi ouvert et productif, un critique et romancier tel que Jean Ricardou en est venu à (souhaiter) remplacer les textes existants par ses propres corrections ? Comprendre ce clinamen, c'est comprendre un point important des comportements révolutionnaires, ce qui les pousse à passer outre le fonctionnement démocratique, outre également la réalité historique et à préférer supprimer les traces du passé plutôt que de dialoguer avec lui.

La littérature française a déjà connu des cas semblables d'intégrisme littéraire. Malherbe notamment s'est rendu célèbre en biffant sur son exemplaire de Ronsard les vers qui lui semblaient en contradiction avec les nouvelles règles qu'il venait d'élaborer. La tradition rapporte qu'il avait laissé deux vers qu'il supprima dans un ultime élan. L'anecdote souligne à la fois la part de logique et la part d'absurdité qu'il y a dans un comportement dont

l'économie est à l'évidence plus libidinale que sociale, sociale incluant ici la littérature comme pratique culturelle d'une société.

L'OPA ricardolienne ressemble beaucoup à la biffure malherbienne. Même dynamique : c'est la conversion d'une énergie positive, une relecture active capable d'entrevoir d'autres solutions que ce qui est écrit, en énergie destructrice : censure de premier degré chez Malherbe qui biffait, de second degré chez Ricardou qui remplace. Les motifs inconscients sont à chercher du côté de la construction de la personnalité littéraire, du positionnement face aux idéaux du moi qui soutiennent mais aussi entravent à un moment donné le projet créateur (et qui peuvent être aussi bien des modèles : Mallarmé, que des contre-modèles : Ronsard et Heredia). Mais ce sont surtout les motifs explicites qui importent, car ils nourrissent l'argumentaire discursif par lequel l'acte de censure se socialise.

Ils mettent en jeu deux types de valeurs : d'un côté, des valeurs communes aux spécialistes et aux profanes, qui peuvent être démocratiques : chez Malherbe le souci de l'euphonie et de la cohérence, chez Ricardou, la démocratisation de l'écriture créative et de la réussite littéraire, mais aussi démagogiques comme le dénigrement systématique des autorités littéraires ; et d'un autre côté, des valeurs techniques (Ricardou parle de *réécriture technique*) qui sont celles de l'expertise littéraire.

Il y a déviance lorsque le principe de réalité, en l'occurrence les lois et les règles de conduite qui régissent l'institution littéraire, se voit remis en cause par l'intrusion, dans le domaine social de référence, ici celui de la production littéraire, d'un autre domaine. Cet autre domaine n'est pas le domaine privé, qui aurait peu de chance de s'imposer en tant que tel, sauf si le critique se doublait d'un tyran politique, mais celui de la formation. Ne parle-t-on pas d'écoles et des chefs d'écoles littéraires ? Or, on sait que l'école est le lieu utopique par excellence, et une utopie dont on ne peut se passer, puisqu'il faut bien s'abstraire momentanément du réel pour l'apprendre et le comprendre. Ce franchissement du Rubicon qui sépare la zone de l'apprentissage scolaire de celle de l'institution littéraire explique qu'une intention d'amélioration (fondée dans son ordre) puisse aboutir à un geste de mutilation (injustifiable dans le sien).

De tels dérapages restent anecdotiques, car le milieu littéraire suffit en général à les réguler. Ils ont sans doute contribué à précipiter le déclin de l'école du Nouveau Roman, mais celui-ci se serait produit de toute façon, en vertu du dynamisme de l'institution littéraire qui sans arrêt dévalue, réévalue...

L'histoire, pas plus que la censure, ne peut s'arrêter. Aussi ne faut-il pas lire la page «Roman Nouveau Roman» de l'*Anthologie Belin 2^{nde}/1^{ère}* (2000, p. 572) :

«Tension trop forte imposée au genre, le nouveau roman s'épuisera encore plus vite que les traditions auxquelles il voulait mettre un terme. [...] A partir des années soixante le roman retrouvera son personnage, sa voix narrative, ses analyses, ses dialogues. Il aura simplement profité du nouveau roman pour acquérir une certaine souplesse, et un peu moins de scrupule dans le serrage de son intrigue»

comme une conclusion, mais bien comme la mise en place d'un nouvel épisode. On y voit poindre de nouvelles valeurs «post-modernes», comme la souplesse, voire «citoyennes» comme le dialogue. Le Nouveau Roman y est rejeté aux marges d'un passé proche qui n'est plus sous les projecteurs de la conscience littéraire actuelle.

La scène énonciative devient disponible pour une autre configuration. Laquelle ? Le texte ne le dit pas. Ce n'est pourtant pas là son principal défaut, car assassiner l'adversaire en une page, ne pas étayer ses jugements de la moindre analyse, sont des procédés courants du registre satirique, pas du registre didactique. On peut invoquer les contraintes du genre qui doit faire simple, et de l'édition qui doit faire court. Mais si l'on peut à la rigueur passer sur la maladresse avec laquelle un ouvrage didactique répond aux exigences de la censure fonctionnelle, on ne peut accepter qu'il véhicule, sans réflexion critique, la censure

pulsionnelle d'un discours particulier. La mission du discours historique au sein de l'institution littéraire, qui est de maintenir une continuité institutionnelle sans affaiblir le dynamisme du système, suppose qu'on l'énonce à une certaine distance: ni trop loin ni trop près des débats en cours, et avec certaines précautions, en ramenant chaque thèse à son contexte, en explicitant ses présupposés.

Alors, et alors seulement, on peut sans risque goûter le charme de ce que l'on pourrait appeler la «tragédie de la censure», et ressentir combien cette tragédie dont le Nouveau Roman sut être l'acteur, le metteur en scène et l'auteur, est inhérente à la condition intellectuelle, dont elle est à la fois le ferment et la fatalité.

¹ Le *Bordas Français 2^{nde}*, 2000 décrit ainsi la transition entre les deux générations : «**La génération existentialiste des années 40 projetait dans le roman ses préoccupations philosophiques mais sans remettre profondément en cause le récit traditionnel. La fantaisie et l'invention de Raymond Queneau ou de Boris Vian introduisent l'absurde au cœur du langage, annonçant une période de recherches et d'expériences qui, autour du Nouveau Roman, remettent radicalement en cause les formes de la narration (l'intrigue, les personnages, la chronologie) au profit des "sortilèges de l'écriture"** (Claude Simon)», (p. 179, nous soulignons).

² Cf. Jean Ricardou : «*La modernité joue constitutivement un rôle subversif. Ce qui la désigne, en effet, n'est rien moins qu'une brisure entre certains ouvrages et l'idéologie dominante*», idéologie dominante définie plus loin comme : «*d'une part comme l'ensemble des croyances, schèmes, notions selon lesquels, dans une société et à une époque dites, tel secteur est pensé par la classe dominante pour son profit ; d'autre part comme la forte imposition de cet ensemble, selon diverses institutions adéquates, à toute la société*». («La révolution textuelle», *Esprit*, n°12, déc. 74, p. 927).

³ R. Barthes, *Mythologies*, «Le mythe, aujourd'hui», Seuil, «Points», rééd. 1970, p. 217.

⁴ Ph. Hamon, *Texte et idéologie*, Quadrige/PUF, 1984, rééd. 1997, p. 11.

⁵ 1863, sous le titre : «Satirettes, I».

⁶ 1963, pour l'édition définitive et complète, 1955 pour les premiers articles du recueil.

⁷ *Ibid.* p. 41.

⁸ «*Il est trop facile[...] d'accuser les mauvais chefs, la routine bureaucratique, l'inculture de Staline, la bêtise du parti communiste français. Nous savons par expérience qu'il est aussi délicat de plaider la cause de l'art auprès de n'importe quel homme politique, au sein de n'importe quelle formation progressiste*» (*ibid.*).

⁹ *Les règles de l'art, Genèse et structure du champ littéraire*, Seuil, 1992, p. 176.

¹⁰ Pour la liste complète des éditeurs qui ont accueilli les nouveaux romanciers à leurs débuts, et des prix littéraires qu'ils ont obtenus, et surtout pour le commentaire historique et sociologique, lire dans Jean Ricardou, *Le Nouveau Roman*, Seuil, «Points», 1973, rééd. 1990, le chapitre intitulé «Par la petite porte» (pp. 29 sq.).

¹¹ D'où l'intitulé de l'article que nous avons consacré à cette évolution: «L'auteur personnage de l'histoire littéraire», Biagioli-Bilous N, *Le personnage romanesque, Cahiers de narratologie* n°6, Université de Nice, Klincksieck, 1994, pp. 99-133.

¹² Prononcé lors de la réception du prix Nobel en 1986, cité par Ricardou, *Le Nouveau Roman*, pp. 11-12.

¹³ Elle marque un premier palier de la reconnaissance littéraire, celui de l'accueil dans la collection «Ecrivains de toujours», qui, en France, signifie l'accession au panthéon culturel. Cette collection qui accueillera deux ans plus tard l'autobiographie de Barthes par Barthes, signale ainsi déjà son esprit d'ouverture en acceptant de Ricardou une double transgression de son pacte éditorial : c'est la biographie d'un groupe, et elle est partiellement autobiographique, puisque Ricardou a été à la fois témoin et acteur des événements qu'il décrit.

¹⁴ Patrick Chareaudeau, *Grammaire du sens et de l'expression*, Hachette, 1992, p. 452.

¹⁵ Cf. Gustave Guillaume: «*le présent [est] une image de l'opération par laquelle, incessamment, une parcelle de futur se résout en parcelle de passé*», *Langage et science du langage*, Nizet, 1973, «La représentation française du temps», p. 199.

¹⁶ «*Marguerite Duras [...] ne supporte pas d'être mélangée à quoi que ce soit. Mais il n'en reste pas moins que c'est du Nouveau Roman. Au sens large. Et je désire justement conserver le sens le plus large possible*», cité par Ricardou dans «Les raisons de l'ensemble», *Le Nouveau Roman*, 1990, p. 233.

¹⁷ Entretien avec F. Poirié, *Art-Press*, juillet-août 83, p. 28, cité par Ricardou, NR90, p. 213).

¹⁸ Selon la définition de Bernard Dupriez, l'épanorthose consiste à «*revenir sur ce qu'on dit, ou pour le renforcer, ou pour l'adoucir, ou même pour le rétracter*» (*Gradus*, 10/18, 1984, p. 189). Ce sont les deux dernières possibilités qu'utilise l'écriture néo romanesque. L'épanorthose y entraîne dans son sillage un autre trope avec lequel on la confond souvent : la correction, qui porte sur les mots et non sur la pensée. On en trouve un exemple au début du deuxième paragraphe : «*la pièce lambrissée ou plutôt aux murs décorés de baguettes à moules dessinant des panneaux*».

¹⁹ Rappelons avec Yves Reuter, *La description*, ESF, 2000, p.80, que le cadrage consiste à poser l'objet dans sa globalité et sous un certain angle. Le collage auteu-personnage est une figure de discours qui condense la biographie à la fois sur l'axe métaphorique et sur l'axe métonymique, un rêve, c'est le cas de le dire !

²⁰ «Une leçon d'écriture de Stéphane Mallarmé», *Mallarmé ou l'obscurité lumineuse*, colloque de Cerisy (1997), Hermann, 1999 ; et «Tel qu'en lui-même enfin Mallarmé s'améliore», *Mallarmé et après*, Fortunes d'une œuvre, sous la direction de Daniel Bilous, actes du colloque de Tournon 1998, Noesis éditions, collection «Formules», pp. 247-295.

²¹ «Une immersion du récit dans le texte», *La focalisation*, Actes du colloque international sur la focalisation narrative, *Cahiers de narratologie n°5*, 1991, Université de Nice-Sophia Antipolis.