

commence toujours par : « Je suis né... » Et celui-ci s'achève paradoxalement sur toute une collection de débuts possibles, s'ouvrant tous par ces trois mots, mais dégénéralant à la fin en une cacophonie de phrases sans suite, de cris, de balbutiements et autres « bruits de bouche ».

Une fois de plus tout est à refaire. Cependant, en un sens (le seul qui nous importe), Robert Pinget a encore « gagné ».

NOUVEAU ROMAN, HOMME NOUVEAU

(1961)

On a beaucoup écrit sur le « Nouveau Roman » depuis quelques années. Malheureusement, parmi les critiques qu'on lui prodiguait, et aussi, souvent, parmi les éloges, il y avait tant de simplifications extrêmes, tant d'erreurs, tant de malentendus, qu'une sorte de mythe monstrueux a fini par se constituer, dans l'esprit du grand public, pour qui, semble-t-il, le Nouveau Roman est désormais précisément le contraire de ce qu'il est pour nous.

Si bien qu'il me suffira de passer en revue les principales parmi ces absurdes idées reçues, qui circulent de plume en bouche à son propos, pour donner une bonne idée d'ensemble de la démarche réelle de notre mouvement : chaque fois que la rumeur publique, ou tel critique spécialisé qui tout à la fois la reflète et l'alimente, nous prête une intention, on peut affirmer sans gros risque d'erreur que nous avons exactement l'intention inverse.

Cela pour les intentions. Bien sûr, il y a les œuvres, et ce sont elles qui comptent. Mais, des œuvres, les écrivains eux-mêmes ne sont évidemment pas juges. En outre, c'est toujours sur nos prétendues intentions que l'on nous condamne : les détracteurs de nos romans prétendant qu'ils sont le résultat de nos théories pernicieuses, et les autres affirmant que les romans sont bons, mais parce qu'ils ont été écrits contre elles !

La voici donc cette charte du Nouveau Roman telle que la rumeur publique la colporte : 1) Le Nouveau Roman a codifié les lois du roman futur. 2) Le Nouveau Roman a fait table rase du passé. 3) Le Nouveau Roman veut chasser l'homme du monde. 4) Le Nouveau Roman vise à la parfaite objectivité. 5) Le Nouveau Roman, difficilement lisible, ne s'adresse qu'aux spécialistes.

Et voici maintenant, en prenant l'exact contre-pied de chacune de ces phrases, ce qu'il serait plus raisonnable de dire :

Le Nouveau Roman n'est pas une théorie, c'est une recherche.

Il n'a donc codifié aucune loi. Ce qui fait qu'il ne s'agit pas d'une école littéraire au sens étroit du terme. Nous sommes les premiers à savoir qu'il y a entre nos œuvres respectives — celle de Claude Simon et la mienne, par exemple — des différences considérables, et nous pensons que c'est très bien ainsi. Quel intérêt y aurait-il à ce que nous écrivions tous les deux, si nous écrivions la même chose ?

Mais ces différences n'ont-elles pas toujours existé au sein de toutes les « écoles » ? Ce que l'on trouve de commun entre les individus, dans chacun des mouvements littéraires de notre histoire, c'est surtout la volonté d'échapper à une sclérose, le besoin de quelque chose d'autre. Sur quoi se sont toujours groupés les artistes, sinon sur le refus des formes périmées qu'on cherchait à leur imposer ? Les formes vivent et meurent, dans tous les domaines de l'art, et de tout temps, il faut continuellement les renouveler : la composition romanesque du type XIX^e siècle, qui était la vie même il y a cent ans, n'est plus qu'une formule vide, bonne seulement pour servir à d'ennuyeuses parodies.

Ainsi, loin d'édicter des règles, des théories, des lois, ni pour les autres ni pour nous-mêmes, c'est au contraire dans la lutte contre des lois trop rigides que nous nous sommes rencontrés.

Il y avait, il y a encore, en France tout spécialement, une théorie du roman implicitement reconnue par tout le monde ou presque, et que l'on opposait comme un mur à tous les livres que nous faisons paraître. On nous disait : « Vous ne campez pas de personnage, donc vous n'écrivez pas de vrais romans », « vous ne racontez pas une histoire, donc vous n'écrivez pas de vrais romans », « vous n'étudiez pas un caractère, ni un milieu, vous n'analysez pas les passions, donc vous n'écrivez pas de vrais romans », etc.

Mais nous, au contraire, qu'on accuse d'être des théoriciens, nous ne savons pas ce que doit être un roman, un vrai roman ; nous savons seulement que le roman d'aujourd'hui sera ce que nous le ferons, aujourd'hui, et que nous n'avons pas à cultiver la ressemblance avec ce qu'il était hier, mais à nous avancer plus loin.

Le Nouveau Roman ne fait que poursuivre une évolution constante du genre romanesque.

L'erreur est de croire que le « vrai roman » s'est figé une fois pour toutes, à l'époque balzacienne, en des règles strictes et définitives. Non seulement l'évolution a été considérable depuis le milieu du XIX^e siècle, mais elle a commencé tout de suite, à l'époque de Balzac lui-même. Celui-ci ne relève-t-il pas déjà de la « confusion » dans les descriptions de *la Chartreuse de Parme* ? Il est certain que la bataille de Waterloo, telle que Stendhal nous la rapporte, n'appartient plus déjà à l'ordre balzacien.

Et, depuis, l'évolution n'a cessé de s'accroître : Flaubert, Dostoïevsky, Proust, Kafka, Joyce, Faulkner, Beckett... Loin de faire table rase du passé, c'est sur les noms de nos prédécesseurs que nous nous sommes le plus aisément mis d'accord ; et notre ambition est seulement de les continuer. Non pas de faire mieux, ce

qui n'a aucun sens, mais de nous placer à leur suite, maintenant, à notre heure.

La construction de nos livres n'est d'ailleurs déroutante que si l'on s'acharne à y rechercher la trace d'éléments qui ont en fait disparu depuis vingt, trente, ou quarante années, de tout roman vivant, ou se sont du moins singulièrement effrités : les caractères, la chronologie, les études sociologiques, etc. Le Nouveau Roman aura en tout cas eu ce mérite de faire prendre conscience à un public assez large (et sans cesse grandissant) d'une évolution générale du genre, alors qu'on persistait à la nier, reléguant par principe Kafka, Faulkner et tous les autres dans de douteuses zones marginales, quand ils sont simplement les grands romanciers du début de ce siècle.

Et depuis vingt ans, sans doute, les choses s'accélérent, mais ce n'est pas dans le domaine de l'art uniquement, chacun en conviendra. Si le lecteur a quelquefois du mal à se retrouver dans le roman moderne, c'est de la même façon qu'il se perd quelquefois dans le monde même où il vit, lorsque tout cède autour de lui des vieilles constructions et des vieilles normes.

Le Nouveau Roman ne s'intéresse qu'à l'homme et à sa situation dans le monde.

Comme il n'y avait pas, dans nos livres, de « personnages » au sens traditionnel du mot, on en a conclu, un peu hâtivement, qu'on n'y rencontrait pas d'hommes du tout. C'était bien mal les lire. L'homme y est présent à chaque page, à chaque ligne, à chaque mot. Même si l'on y trouve beaucoup d'objets, et décrits avec minutie, il y a toujours et d'abord le regard qui les voit, la pensée qui les revoit, la passion qui les déforme. Les objets de nos romans n'ont jamais de présence en dehors des perceptions humaines, réelles ou imaginaires ; ce sont des objets comparables

à ceux de notre vie quotidienne, tels qu'ils occupent notre esprit à tout moment.

Et, si l'on prend objet au sens général (objet, dit le dictionnaire : tout ce qui affecte les sens), il est normal qu'il n'y ait que des objets dans mes livres : ce sont aussi bien, dans ma vie, les meubles de ma chambre, les paroles que j'entends, ou la femme que j'aime, un geste de cette femme, etc. Et, dans une acception plus large (objet, dit encore le dictionnaire : tout ce qui occupe l'esprit), seront encore objets le souvenir (par quoi je retourne aux objets passés), le projet (qui me transporte dans des objets futurs : si je décide d'aller me baigner, je vois déjà la mer et la plage, dans ma tête) et toute forme d'imagination.

Quant à ce que l'on appelle plus précisément des choses, il y en a toujours eu beaucoup dans le roman. Que l'on songe à Balzac : maisons, mobilier, vêtements, bijoux, ustensiles, machines, tout y est décrit avec un soin qui n'a rien à envier aux ouvrages modernes. Si ces objets-là sont, comme on dit, plus « humains » que les nôtres, c'est seulement — et nous y reviendrons — que la situation de l'homme dans le monde qu'il habite n'est plus aujourd'hui la même qu'il y a cent ans. Et non pas du tout parce que notre description serait trop neutre, trop objective, puisque justement elle ne l'est pas.

Le Nouveau Roman ne vise qu'à une subjectivité totale.

Comme il y avait beaucoup d'objets dans nos livres, et qu'on leur trouvait quelque chose d'insolite, on a bien vite fait un sort au mot « objectivité », prononcé à leur sujet par certains critiques dans un sens pourtant très spécial : tourné vers l'objet. Pris dans son sens habituel — neutre, froid, impartial —, le mot devenait une absurdité. Non seulement c'est un homme qui, dans mes romans par exemple, décrit toute chose, mais c'est

le moins neutre, le moins impartial des hommes : engagé au contraire *toujours* dans une aventure passionnelle des plus obsédantes, au point de déformer souvent sa vision et de produire chez lui des imaginations proches du délire.

Aussi est-il aisé de montrer que mes romans — comme ceux de tous mes amis — sont plus subjectifs même que ceux de Balzac, par exemple. Qui décrit le monde dans les romans de Balzac ? Quel est ce narrateur omniscient, omniprésent, qui se place partout en même temps, qui voit en même temps l'endroit et l'envers des choses, qui suit en même temps les mouvements du visage et ceux de la conscience, qui connaît à la fois le présent, le passé et l'avenir de toute aventure ? Ça ne peut être qu'un Dieu.

C'est Dieu seul qui peut prétendre être objectif. Tandis que dans nos livres, au contraire, c'est *un homme* qui voit, qui sent, qui imagine, un homme situé dans l'espace et le temps, conditionné par ses passions, un homme comme vous et moi. Et le livre ne rapporte rien d'autre que son expérience, limitée, incertaine. C'est un homme d'ici, un homme de maintenant, qui est son propre narrateur, enfin.

Il suffit sans doute de ne plus se boucher les yeux sur cette évidence pour s'apercevoir que nos livres sont à la portée de tout lecteur, dès qu'il accepte de se libérer des idées toutes faites, en littérature comme dans la vie.

Le Nouveau Roman s'adresse à tous les hommes de bonne foi.

Car il s'agit ici d'expérience vécue, et non des schémas rassurants — et désespérants tout à la fois — qui tentent de limiter les dégâts et d'assigner un ordre conventionnel à notre existence, à nos passions. Pourquoi chercher à reconstituer le temps des horloges dans un récit qui ne s'inquiète que de temps humain ? N'est-il pas plus sage de penser à notre propre mémoire, qui n'est

jamais chronologique. Pourquoi s'entêter à découvrir comment s'appelle un individu dans un roman qui ne le dit pas ? Nous rencontrons tous les jours des gens dont nous ignorons le nom et nous pouvons parler toute une soirée avec un inconnu, alors que nous n'avons même prêté aucune attention aux présentations faites par l'hôtesse.

Nos livres sont écrits avec les mots, les phrases de tout le monde, de tous les jours. Ils ne présentent aucune difficulté particulière de lecture pour ceux qui ne cherchent pas à coller dessus une grille d'interprétation périmée, qui n'est plus bonne déjà depuis près de cinquante ans. On peut même se demander si une certaine culture littéraire justement ne nuit pas à leur compréhension : celle qui s'est arrêtée à 1900. Cependant que des gens très simples, qui ne connaissent pas Kafka peut-être, mais qui ne sont pas obnubilés non plus par les formes balzaciennes, se trouvent de plain-pied avec des livres où ils reconnaissent le monde où ils vivent, et leur propre pensée, et qui, au lieu de les tromper sur une prétendue signification de leur existence, les aideront à y voir plus clair.

Le Nouveau Roman ne propose pas de signification toute faite.

Et l'on arrive à la grande question : notre vie a-t-elle un sens ? Quel est-il ? Quelle est la place de l'homme sur la terre ? On voit tout de suite pourquoi les objets balzaciens étaient si rassurants : ils appartenaient à un monde dont l'homme était le maître ; ces objets étaient des biens, des propriétés, qu'il ne s'agissait que de posséder, de conserver ou d'acquérir. Il y avait une constante identité entre ces objets et leur propriétaire : un simple gilet, c'était déjà un caractère, et une position sociale en même temps. L'homme était la raison de toute chose, la clef de l'univers, et son maître naturel, de droit divin...

Il ne reste plus grand-chose, aujourd'hui, de tout cela. Pendant que la classe bourgeoise perdait peu à peu ses justifications et ses prérogatives, la pensée abandonnait ses fondements essentialistes, la phénoménologie occupait progressivement tout le champ des recherches philosophiques, les sciences physiques découvraient le règne du discontinu, la psychologie elle-même subissait de façon parallèle une transformation aussi totale.

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

Pourquoi voir là un pessimisme ? En tout cas, c'est le contraire d'un abandon. Nous ne croyons plus aux significations figées, toutes faites, que livrait à l'homme l'ancien ordre divin, et à sa suite l'ordre rationaliste du XIX^e siècle, mais nous reportons sur l'homme tout notre espoir : ce sont les formes qu'il crée qui peuvent apporter des significations au monde.

Le seul engagement possible, pour l'écrivain, c'est la littérature.

Il n'est pas raisonnable, dès lors, de prétendre dans nos romans servir une cause politique, même une cause qui nous paraît juste, même si dans notre vie politique nous militons pour son triomphe. La vie politique nous oblige sans cesse à supposer des significations connues : significations sociales, significations historiques, significations morales. L'art est plus modeste — ou plus ambitieux — : pour lui, rien n'est jamais connu d'avance.

Avant l'œuvre, il n'y a rien, pas de certitude, pas de thèse, pas de message. Croire que le romancier a « quelque chose à dire », et qu'il cherche ensuite comment le dire, représente le plus grave des contre-sens. Car c'est précisément ce « comment », cette manière de dire, qui constitue son projet d'écrivain, projet obscur entre tous, et qui sera plus tard le contenu douteux de son livre. C'est peut-être, en fin de compte, ce contenu douteux d'un obscur projet de forme qui servira le mieux la cause de la liberté. Mais à quelle échéance ?