

Nouvelle Vague et Nouveau Roman : de la proximité sémantique à la proximité artistique

Yannick DEPLAEDT

1. Introduction

La fin des années 50 et le début des années 60 sont sans aucun doute un moment charnière dans le monde de la création. Alors que la société française vit des heures pacifiques et presque heureuses, les auteurs pour leur part essaient de sortir du gouffre sombre dans lequel ils se sont perdus. Le début des années 60 en littérature est une période difficile. En effet, le surréalisme est désormais épuisé, comme s'il avait atteint les limites invisibles de son développement, et le monde de l'édition ressent ce phénomène de façon très vive.

Il en est de même dans la peinture, avec ses nouveaux courants abstraits, en architecture avec la Charte d'Athènes, et en musique, alors que le free jazz et la musique concrète commencent à s'ennuyer de leur propre insolence créatrice. C'est comme si les auteurs, peintres, réalisateurs étaient arrivés à un point de non-retour : il fallait soit tout recommencer, reconstruire et se réinventer, ou se complaire dans le trop écrit, trop peint, trop réalisé... ou devrions-nous plutôt dire le tout déjà écrit, le tout déjà peint, le tout déjà réalisé.

La littérature comme le cinéma, aux abois en terme de création, sont cependant parvenus à se renouveler. Dans la littérature, l'instigateur de ce mouvement de

renouveau est un éditeur : les Editions de Minuit, une maison qui avait déjà su faire parler d'elle pendant quelques heures sombres de notre histoire. Dans le cinéma, ce sont des transfuges de la critique, principalement des journalistes des Cahiers du Cinéma, qui se mettront en position de faiblesse, face à un public interrogateur et à une industrie traditionnelle prête à se gausser de cette impertinence à vouloir devenir cinéaste... Une impertinence qui ne pouvait, soyons sérieux, qu'échouer.

La caméra est devenue plume et la plume caméra. La Nouvelle Vague et le Nouveau Roman sont apparus, fulgurances créatrices qui marqueront les esprits et donneront à la culture française dans le monde un héritage qui continue aujourd'hui de respirer.

Ces deux mouvements ont-ils des points communs, sont-ils nés pour les mêmes raisons, résultats d'un même constat quant à la création ? Ou leur apparition et disparition soudaine et fracassante dans un même intervalle de temps ne sont-elles que le fruit du hasard ? Y a-t-il des points de confluences, des échanges entre les deux disciplines ? Ou bien n'est-ce là encore que le fait de rencontres inattendues et dénuées de sens réel ?

Nous allons essayer de dénouer les nœuds d'un des grands moments de notre histoire littéraire et cinématographique en établissant d'abord le contexte qui a permis la naissance de ces deux phénomènes. Nous verrons ensuite de quelles façons les deux disciplines se sont embrassées, parfois avec violence et fracas, et souvent avec envie et générosité, donnant à l'association littérature/cinéma une image toute autre que celle des Anciens : des réalisateurs paresseux qui faisaient vivre les romans classiques avec des images surannées.

2. Réinvestir le roman

« Un soupçon pèse sur les personnages de roman. Le lecteur et l'auteur en sont arrivés à éprouver une méfiance mutuelle. Depuis Proust, Joyce et Freud le lecteur en sait trop long sur la vie psychologique. Il a tendance à croire qu'elle

ne peut plus être révélée, comme au temps de Balzac, par les personnages que lui propose l'imagination de l'auteur. Il leur préfère le "fait vrai". Le romancier, en revanche, est persuadé qu'un penchant naturel pousse le lecteur à trouver, dans un roman, des "types", des caractères, au lieu de s'intéresser surtout à cette matière psychologique anonyme sur laquelle se concentrent aujourd'hui les recherches de l'auteur. Aussi celui-ci s'acharne-t-il à supprimer les points de repère, à "dépersonnaliser" ses héros. »

Cette citation de Nathalie Sarraute dans *l'Ère du soupçon*ⁱ, publié en 1956, résume bien la situation du roman avant l'apparition du Nouveau Roman. Le rapport de l'auteur à ses personnages est au cœur de la réflexion créatrice des écrivain(e)s de ce nouveau mouvement. Quelle nécessité y a-t-il à définir dans les moindres détails le portrait psychologique des personnages ? Quelle place est laissée à l'imagination des lecteurs, à la délicate et essentielle liberté d'interpréter, de s'approprier et de voir ces êtres d'encre sous le prisme de leur individualité ?

Dans *Pour un nouveau roman*ⁱⁱ, en 1963, Alain Robbe-Grillet, dénonce la forme classique du roman de son époque, et de celles qui l'ont précédée. Il refuse ce qui selon lui n'est qu'une facilité, cette tendance à considérer l'intrigue et la profondeur psychologique des personnages comme la raison d'être, ou l'argument principal, du genre romanesque.

Il n'y a aucun doute que désormais les auteurs du Nouveau Roman souhaitent que le processus d'écriture, auparavant presque toujours dissimulé derrière des effets de véracité et de réel, deviennent le cœur même de la définition du roman. Le narrateur, incarnation(s) multiple(s) et plus ou moins proche des auteurs, réinvestit le texte et les romans deviennent conscients de leurs propres mécanismes de création et d'écriture.

« Ce que [le lecteur] a appris, chacun le sait trop bien, pour qu'il soit utile d'insister. Il a connu Joyce, Proust et Freud ; le ruissellement, que rien au-dehors ne permet de déceler, du monologue intérieur, le foisonnement infini de la vie

psychologique et les vastes régions encore à peine défrichées de l'inconscient. Il a vu tomber les cloisons étanches qui séparaient les personnages les uns des autres, et le héros de roman devenir une limitation arbitraire, un découpage conventionnel pratiqué sur la trame commune que chacun contient tout entière et qui capte et retient dans ses mailles innombrables tout l'univers [...] Il a vu le temps cesser d'être ce courant rapide qui poussait en avant l'intrigue pour devenir une eau dormante au fond de laquelle s'élaborent de lentes et subtiles décompositions ; il a vu nos actes perdre leurs mobiles courants et leurs significations admises, des sentiments inconnus apparaître et les mieux connus changer d'aspect et de nom.

Il a si bien et tant appris qu'il s'est mis à douter que l'objet fabriqué que les romanciers lui proposent puisse receler les richesses de l'objet réel. Et puisque les auteurs qui pratiquent la méthode objective prétendent qu'il est vain de s'efforcer de reproduire l'infinie complexité de la vie, et que c'est au lecteur de se servir de ses propres richesses et des instruments d'investigation qu'il possède pour arracher son mystère à l'objet fermé qu'ils lui montrent, il préfère ne s'efforcer qu'à bon escient et s'attaquer aux faits réels. »ⁱⁱⁱ

Cet extrait, sorte de manifeste du Nouveau Roman, évoque les différentes mutations qu'a connues l'écriture du « personnage » au XXe siècle. Cette entité semble alors si essentielle à la création du roman que la place du lecteur, et du procédé d'écriture lui-même, disparaissent totalement, s'effritant comme un morceau de schiste déjà bien trop érodé. Nathalie Sarraute rejette ce qui s'apparente à un constat d'échec du rôle du roman. L'auteur, selon elle, n'a pas le droit de s'approprier l'intégralité du processus d'écriture. La plume doit être aussi importante que le regard interprétatif des lecteurs. L'auteur et le lecteur ont besoin d'être co-auteurs et de partager une expérience qui dépasse les quelques dizaines de pages que représentent les romans.

Il y a d'ailleurs une certaine connivence entre les personnages développés par Franz Kafka, où ces derniers sont des semi-anonymes, socles parfaits pour

accueillir les émotions et l'imagination des lecteurs qui par conséquent prennent part au récit de façon active, et ceux du Nouveau Roman. Ils sont moins un portrait psychologique complet et complexe, un amas d'émotions évoquées avec force détails qu'un réceptacle presque vide prêt à être porté par les lecteurs comme on le fait d'une redingote.

De même, Alain Robbe-Grillet, dans *Pour un nouveau roman*, explique que le personnage, tel qu'il a été exploité, voire surexploité par les différents courants littéraires, ne peut plus aujourd'hui être perçu et employé de la même façon :

« Nous en a-t-on assez parlé du "personnage" » ! Et ça ne semble, hélas, pas près de finir. Cinquante années de maladie, le constat de son décès enregistré à maintes reprises par les plus sérieux essayistes, rien n'a encore réussi à le faire tomber du piédestal où l'avait placé le XIXe siècle. C'est une momie à présent, mais qui trône toujours avec la même majesté quoique postiche au milieu des valeurs que révère la critique traditionnelle. C'est même là qu'elle reconnaît le "vrai" romancier : "il crée des personnages"... »^{iv}

Il est aisé de voir que d'après Robbe-Grillet, l'auteur est devenu celui qui, forcément, s'exprime en créant des personnages. Le roman n'est d'ailleurs révélé que par ce mécanisme. Un roman, ce sont d'abord des personnages, semble-t-il critiquer, conscient que la critique littéraire et les auteurs se satisfont de cette situation.

« Un personnage, tout le monde sait ce que le mot signifie. Ce n'est pas un il quelconque, anonyme et translucide, simple sujet de l'action exprimée par le verbe. Un personnage doit avoir un nom propre, double si possible : nom de famille et prénom. Il doit avoir des parents, une hérédité. Il doit avoir une profession. S'il a des biens, cela n'en vaudra que mieux. Enfin il doit posséder un "caractère", un visage qui le reflète, un passé qui a modelé celui-ci et celui-là. Son caractère dicte ses actions, le fait réagir de façon déterminée à chaque événement. Son caractère permet au lecteur de le juger, de l'aimer, de le haïr. C'est grâce à ce caractère qu'il léguera un jour son nom à un type humain, qui

attendait, dirait-on, la consécration de ce baptême.

Car il faut à la fois que le personnage soit unique et qu'il se hausse à la hauteur d'une catégorie. Il lui faut assez de particularité pour demeurer irremplaçable, et assez de généralité pour devenir universel. On pourra, pour varier un peu, se donner quelque impression de liberté, choisir un héros qui paraisse transgresser l'une de ces règles : un enfant trouvé, un oisif, un fou, un homme dont le caractère incertain ménage çà et là une petite surprise... On n'exagérera pas, cependant, dans cette voie : c'est celle de la perdition, celle qui conduit tout droit au roman moderne. »^v

Avec ce regard acerbe sur ses contemporains, finalement esclaves du XIX^{ème} siècle, Robbe-Grillet nous donne aussi la définition des personnages que le Nouveau Roman va imaginer. Fi de la classe sociale, des descriptions de caractère parfaitement détaillées, du lien social, des émotions développées jusque dans le moindre clignement de paupière... Parfois le nom n'est pas même évoqué, ou alors comme dans *Le Procès*^{vi} ou *Le Château*^{vii} de Franz Kafka, désormais tous synonymes de Joseph K ou de K. Les personnages sont des coquilles vides, à quelques détails près, comme une paire de chaussures dorées ou un étui à cigarettes dans *l'Amant*^{viii} de Marguerite Duras. Ils deviennent une attitude, ou une nationalité, une profession, ou bien encore quelque habitude unique...

*« Aucune des grandes œuvres contemporaines ne correspond en effet sur ce point aux normes de la critique. Combien de lecteurs se rappellent le nom du narrateur dans *La Nausée* ou dans *L'Étranger* ? Y a-t-il là des types humains ? Ne serait-ce pas au contraire la pire absurdité que de considérer ces livres comme des études de caractère ? Et *Le Voyage au bout de la nuit*, décrit-il un personnage ? Croit-on d'ailleurs que c'est par hasard que ces trois romans sont écrits à la première personne ? Beckett change le nom et la forme de son héros dans le cours d'un même récit. Faulkner donne exprès le même nom à deux personnes différentes. Quant au K. du *Château*, il se contente d'une initiale, il ne possède rien, il n'a pas de famille, pas de visage ; probablement même n'est-il*

pas du tout arpenteur.

On pourrait multiplier les exemples. En fait, les créateurs de personnages, au sens traditionnel, ne réussissent plus à nous proposer que des fantoches auxquels eux-mêmes ont cessé de croire. Le roman de personnages appartient bel et bien au passé, il caractérise une époque : celle qui marqua l'apogée de l'individu. »^{ix}

En citant tous ces auteurs, de Sartre à Faulkner en passant par Camus, Robbe-Grillet nous démontre que le mouvement dont il est en partie l'initiateur aux côtés de Nathalie Sarraute préexistait déjà dans les grandes lignes. Ils ne sont en quelque sorte que le vecteur par lequel ces idées éparses, élaborées aux quatre coins du monde, seront maintenant vues comme un *genre*, bien que leur objectif était probablement de redéfinir complètement la notion de roman.

Les personnages ne sont pas le seul élément sur lequel les auteurs du Nouveau Roman vont réfléchir. L'intrigue elle aussi sera transformée, elle sera moins le cœur du roman qu'un fond remplaçable et utile à ce qui est devenu non plus « *l'écriture d'une aventure* » mais « *l'aventure d'une écriture* », comme le disait Jean Ricardou^x. Quand l'écriture devient un but et non un moyen, l'histoire ne joue plus le premier rôle.

Robbe-Grillet a plus d'une fois reproché aux critiques de ne s'intéresser qu'aux histoires, qu'à la fiction, qui se doit d'être captivante et documentée, émouvante et précise, en laissant de côté complètement l'écriture. Comment en est-on arrivé à oublier que l'écriture est par définition le cœur d'une œuvre ?

Robbe-Grillet évoque généralement le roman balzacien pour définir l'intrigue du point de vue de la littérature traditionnelle. Les caractéristiques liées à cette définition sont connues des lecteurs : ordre, cohérence, stabilité, compréhension d'une grande partie, avec moult détails, de l'univers développé par l'auteur. Le personnage tel qu'il est (d)écrit correspond parfaitement à l'établissement du monde, un monde aux règles connues, à la vie sociale strictement définie, qui permet l'éclosion et le développement d'un récit qui possède un début et une fin, des questionnements auxquels des réponses seront apportées, des problèmes qui,

même s'ils ne sont pas nécessairement tous résolus, seront clarifiés.

Robbe-Grillet propose de replacer le roman dans notre histoire moderne, dans un contexte qui est totalement différent de celui que l'on connaissait au XIX^e siècle. Car le monde a changé, quoiqu'en pense la littérature traditionnelle... Il commence par expliquer les raisons pour lesquelles le roman balzacien existait sous cette forme particulière :

« Peut-être n'est-ce pas un progrès, mais il est certain que l'époque actuelle est plutôt celle du numéro matricule. Le destin du monde a cessé, pour nous, de s'identifier à l'ascension ou à la chute de quelques hommes, de quelques familles. Le monde lui-même n'est plus cette propriété privée, héréditaire et monnayable, cette sorte de proie, qu'il s'agissait moins de connaître que de conquérir. Avoir un nom, c'était très important sans doute au temps de la bourgeoisie balzacienne. C'était important, un caractère, d'autant plus important qu'il était davantage l'arme d'un corps-à-corps, l'espoir d'une réussite, l'exercice d'une domination. C'était quelque chose d'avoir un visage dans un univers où la personnalité représentait à la fois le moyen et la fin de toute recherche. »^{xi}

En ajoutant qu'il n'est plus ni possible ni nécessaire de voir le monde, et la littérature, sous cette lumière terne, car après tout, l'art est tout et se suffit donc à lui-même :

« Notre monde, aujourd'hui, est moins sûr de lui-même, plus modeste peut-être puisqu'il a renoncé à la toute-puissance de la personne, mais plus ambitieux aussi puisqu'il regarde au-delà. Le culte exclusif de « l'humain » a fait place à une prise de conscience plus vaste, moins anthropocentriste. Le roman paraît chanceler, ayant perdu son meilleur soutien d'autrefois, le héros. S'il ne parvient pas à s'en remettre, c'est que sa vie était liée à celle d'une société maintenant révolue. S'il y parvient, au contraire, une nouvelle voie s'ouvre pour lui, avec la promesse de nouvelles découvertes. »^{xii}

Tuer le héros, en finir avec la linéarité de l'intrigue et remettre l'écriture au centre du roman, voilà en quelques mots les objectifs d'auteurs qui n'auront souvent en

commun que l'attachement à quelques engagements littéraires.

3. En finir avec le cinéma de papa

De la même manière que les romanciers du Nouveau Roman se sont regroupés autour des Editions de Minuit pour redynamiser et surtout repenser la littérature et le processus d'écriture qu'elle engendre, de jeunes cinéastes, en partie critiques aux Cahiers du Cinéma, se sont rencontrés autour d'une réflexion qui souhaitait en finir avec une certaine « *tendance du cinéma français* ».

« *Désuète et ennuyeuse, incapable de s'adapter à une société changeante, cette industrie ne parvenait pas à refléter l'effervescence artistique ainsi que les changements sociaux qui s'opéraient depuis la fin de la Seconde guerre mondiale.* »^{xiii}

Peu après la fin de la guerre, 300 à 400 films américains envahissent les salles de cinéma françaises. Alors que le gouvernement d'occupation, aidé en cela par le très strict gouvernement de Vichy, avait réussi à bloquer, pour contrer une propagande américaine qui allait à l'encontre de la pensée nazie, le cinéma hollywoodien, il fallait maintenant compter sur la puissance d'attraction de cette production puissante et de qualité. Les journalistes des Cahiers du Cinéma encensent des films qui montrent à quel point le cinéma français est enfermé dans des tropismes fatigués et désuets.

Edgar Morin dira au sujet des réalisateurs qui sont apparus avec la fin de la guerre :

« *Les réalisateurs qui ont révélé leur personnalité au lendemain de la guerre, comme Autant-Lara, Yves Allégret, René Clément, au lieu de prendre la tête du renouvellement cinématographique désormais possible, sont devenus prisonniers du film « étrier » (coproduction) à vedettes* ». ^{xiv}

Claude Autant-Lara sera d'ailleurs mis en tête des réalisateurs que conspuent les futurs cinéastes de la Nouvelle Vague avec un article de François Truffaut lancé comme une attaque personnelle et signe d'une colère et d'une haine sans nom pour ce cinéma aux relents de naphthaline. Truffaut s'intéresse surtout aux

scénaristes dans son article, et à deux en particulier, Aurenche et Bost, le duo qui adapte toutes les œuvres possibles et imaginables de la littérature française : « *On aura remarqué la profonde diversité d'inspiration des œuvres et des auteurs adaptés. Pour accomplir ce tour de force qui consiste à rester fidèle à l'esprit de Michel Davet, Gide, Radiguet, Queffelec, François Boyer, Colette et Bernanos, il faut posséder soi-même, j'imagine, une souplesse d'esprit, une personnalité démultipliée peu communes ainsi qu'un singulier éclectisme.* »^{xv}

Le cinéma de la Tradition de la Qualité, tel qu'il est surnommé, est défini de cette manière en introduction de son article-brûlot :

« [...] *tous ces films sont justement reconnus comme des entreprises strictement commerciales, on admettra que les réussites ou les échecs de ces cinéastes étant fonction des scénarios qu'ils choisissent, La Symphonie pastorale, Le Diable au corps, Jeux interdits, Manèges, Un homme marche dans la ville sont essentiellement des films de scénaristes. Et puis l'indiscutable évolution du cinéma français n'estelle pas due essentiellement au renouvellement des scénaristes et des sujets, à l'audace prise visàvis des chefs-d'œuvre, à la confiance, enfin, faite au public d'être sensible à des sujets généralement qualifiés de difficiles ?* »^{xvi}

Alors que les jeunes cinéastes veulent utiliser la caméra comme l'extension de leur plume, être l'auteur qui viendra ensuite poser sur l'image, le cinéma de qualité de l'époque, aussi récompensé soit-il dans les festivals, ne leur semble être qu'un cinéma d'artisans peu inspirés dépendants de l'écriture de scénaristes « *littérateurs* ». Truffaut continue en expliquant que pour lui, les auteurs de cinéma se devraient d'être des « *homme[s] de cinéma* ».

« *Le talent, certes, n'est pas fonction de la fidélité, mais je ne conçois d'adaptation valable qu'écrite par un homme de cinéma. Aurenche et Bost sont essentiellement des littérateurs et je leur reprocherai ici de mépriser le cinéma en le sousestimant. Ils se comportent visàvis du scénario comme l'on croit rééduquer un délinquant en lui trouvant du travail...* »^{xvii}

Ce texte de Truffaut sera, au même titre que le rejet du héros chez Sarraute, l'un

des éléments fondateurs de la Nouvelle Vague. Les jeunes critiques se lancent dans l'aventure de la réalisation et vont parvenir à se défaire des conventions jusqu'ici essentielles à la production cinématographique.

Arrivent dès lors *Le Beau Serge*^{xviii} de Claude Chabrol, *Les Amants*^{xix} de Louis Malle, suivi de l'œuvre qui mettra le mouvement sous une lumière médiatique éclatante : *Les 400 Coups*^{xx} de Truffaut lui-même ! Lui qui dénigrait les films de la Tradition de la Qualité qui remportaient des prix prestigieux dans les festivals se retrouve à prendre leur place. Godard dira à ce sujet :

« Nous avons remporté la victoire. Ce sont nos films qui vont à Cannes... Si nous avons gagné une bataille, la guerre n'est pas finie. »^{xxi}

Tout change désormais avec l'apparition de ces impertinents élevés au cinéma d'Hitchcock, de Rossellini, d'Orson Welles, des séries B américaines, d'Eisenstein ou encore de Dreyer :

« Les cinéastes prônent des méthodes de production plus libres : scènes extérieures, décors naturels, équipe de tournage réduite, caméra à l'épaule, improvisation dans le jeu des acteurs [...]. Libéré des contraintes traditionnelles liées à la production de films à grand budget, le cinéma de la Nouvelle Vague laisse une large part à l'expérimentation et à l'émergence de nouveaux talents. »^{xxii}

4. Renaissances et confluences

Le Nouveau Roman et la Nouvelle Vague sont nés à une époque proche : le début des années 60 pour l'un et la fin des années 50 pour l'autre. Signes que les choses changent, ils ont d'abord été vus avec une certaine curiosité, voire de l'animosité, par la critique pour devenir aujourd'hui des piliers, encore parfois réfutés, de la culture française à travers le monde.

Journalistes, amateurs d'un cinéma venu d'ailleurs et notamment des Etats-Unis (quelle indécence d'ailleurs !), les jeunes réalisateurs de la Nouvelle Vague voyaient leur caméra comme le stylo de l'auteur, remplaçant d'ailleurs l'accessoire quotidien du journaliste. Révélateurs d'un cinéma d'auteur, plus

que d'artisans prompts à adapter les auteurs classiques au cinéma, ils ont filmé la jeunesse et leur époque. Ils ont envoyé dans les orties toutes les conventions techniques de mise en scène, sont sortis dans la rue, ont parlé d'eux-mêmes comme objets de fiction, n'ont rien vu à Hiroshima mais en parlent comme s'ils revivaient Nevers.

Auteurs fatigués de devoir suivre à la trace l'intention des romanciers de leur époque, ils ont tué celui qui était censé représenter leur art, le héros à présent dénué de sa splendeur balzacienne, de ses émois taillés sur la page « *comme le chirurgien qui fixe son regard sur l'endroit précis où doit porter son effort, l'isolant du corps endormi, il a été amené à concentrer toute son attention et sa curiosité sur quelque état psychologique nouveau, oubliant le personnage immobile qui lui sert de support de hasard.* »^{xxiii} Ils ont refusé de s'engager dans des causes qui dépassent la plume, et ont redéfini la littérature comme l'objet de l'écriture et non le cheminement d'une intrigue qui mène le lecteur par le bout du nez du début à la fin d'un récit.

Que doit-on comprendre lorsque Marguerite Duras écrit le film d'Alain Resnais ? Ou lorsque Robbe-Grillet invite ce dernier à promener sa caméra lancinante et poétique dans les couloirs d'un palais qu'il a d'abord érigé en écriture ? Hiroshima mon Amour ou L'Année Dernière à Marienbad sont-ils la preuve d'une convergence signifiante entre ces deux mouvements ?

Quels sont les points communs que l'on peut déceler ? Il serait aisé de bâtir un pont lexical entre les deux mouvements, mais les ressemblances s'arrêtent-elles là ? Ou vont-elles au-delà de l'étiquette ?

Au Colloque de la Napoule, et à la demande de la revue Arts, les réalisateurs de la Nouvelle Vague se sont fait photographier, en tant que groupe, en tant qu'entité nouvelle qu'il fallait considérer non dans l'individualité de chacun mais comme un ensemble de talents et d'envies de cinéma. De même, les auteurs du Nouveau Roman se sont-ils retrouvés pris au piège d'une image, la même année que les Jeunes Turcs, en 1959, devant les Editions de Minuit. L'humeur est différente,



Les auteurs du Nouveau roman (1959). De g. à d. : Alain Robbe-Grillet, Claude Simon, Claude Mauriac, Jérôme Lindon, Robert Pinget, Samuel Beckett, Nathalie Sarraute, Claude Ollier, Photo : Mario Dondero (Éditions de Minuit)

l'ambiance aussi, mais les deux photos semblent nous inviter à les observer et à les accepter pour ce que leur groupe représente dans chacun de leur art.

Le point commun le plus clair entre ces deux groupes concerne leurs similitudes stylistiques. Les auteurs du Nouveau Roman, tout comme les jeunes cinéastes de la Nouvelle Vague ont peu de choses en commun, pris dans leur individualité, « *Notre seul point commun est le goût des billards électriques* » disait François Truffaut, mais leur étiquette est fédératrice et leur donnera une visibilité certaine auprès des médias et du public de l'époque. Leur souci premier, évident quand on les observe dans leur contexte historique et culturel, est un besoin de rupture violent et sans appel par rapport aux anciennes générations. Fini le cinéma de papa, avec Claude-Autant Lara en bouc émissaire, à mort le héros et le récit conventionnel... messages lancés haut et fort aux critiques qui ne le voient pas toujours d'un bon œil.

Là encore les mots de Ricardou semblent prophétiques : « *le récit n'est plus l'écriture d'une aventure, mais l'aventure d'une écriture* », dont le résultat est aussi visible dans certaines séquences d'*À Bout de Souffle*^{xxiv} de Jean-Luc Godard que dans la majorité des œuvres du Nouveau Roman. Le montage, la brisure faite au quatrième mur, la caméra qui isole des moments qui n'apportent au récit que ce que les spectateurs veulent y voir, la présence d'objets inexplicables, laissés en pâture là aussi aux lecteurs, les portraits de personnages comme abandonnés par leur auteur... le Nouveau Roman et la Nouvelle Vague sont sur la même longueur d'ondes, et il ne faudra donc pas s'étonner de voir les membres d'un groupe venir toucher à l'art de l'autre.

Les deux mouvements s'entendent sur certains points précis et importants, comme le refus d'instrumentaliser la littérature ou le cinéma à des fins politiques. Ces deux disciplines sont le lieu de la création formelle, ou plutôt de son renouvellement face aux classiques de leur temps. Les règles et conventions aussi sont mises à mal, rejetées en bloc. Le montage, la description des personnages... autant de carrefours où se retrouvent les deux groupes. Quand

les auteurs du Nouveau Roman tuent le héros de la littérature, les cinéastes de la Nouvelle Vague sortent des studios pour filmer une nouvelle vie fictive, celle qu'ils perçoivent loin des réalités habituelles dans les rues de Paris ou d'ailleurs. Si l'on s'arrêtait aux échanges existants entre quelques auteurs du Nouveau Roman et l'un des grands représentants de la Nouvelle Vague, il serait aisé de penser qu'en effet les deux mouvements sont intrinsèquement liés. Pourtant, Alain Robbe-Grillet, au-delà de son association le temps d'un film avec Alain Resnais, a aussi été un cinéaste prolifique. Il a tourné de nombreux films, souvent méconnus. Son dernier film date d'ailleurs de 2006, *C'est gradiva qui vous appelle*.

À propos de ses films, l'expression Nouveau Cinéma est évoquée, installant certes une proximité sémantique avec la Nouvelle Vague, mais insistant cependant sur l'aspect unique du cinéma de cet auteur.

Dans ses créations cinématographiques, Robbe-Grillet parle de *composition* des images :

« *Les ruptures de montage, les répétitions de scène, les contradictions, les personnages tout à coup figés comme sur des photos d'amateur, donnent à ce présent perpétuel toute sa force, toute sa violence. Il ne s'agit plus alors de la nature des images, mais de leur composition, et c'est là seulement que le romancier peut retrouver, quoique transformées, certaines de ses préoccupations d'écriture* ».^{xxv}

Le montage comme processus d'écriture au cœur du film, remettant ainsi au centre de la création une idée qui est chère aux auteurs du Nouveau Roman : l'écriture est un objectif en soi de la création romanesque. Peu importe le récit, le réel et la cohérence telle qu'elle était conçue dans le cinéma de la même manière que dans la littérature.

Le montage expérimental, moyen efficace pour « *arranger autrement les morceaux de réel* »^{xxvi}, était également souvent présent dans le cinéma de Jean-Luc Godard, qui n'a eu de cesse d'essayer de nouvelles façons de transmettre aux

spectateurs, écrasant parfois la cohérence, cassant la continuité, jouant avec des codes cinématographiques jusqu' alors inédits.

Le point de rupture entre les expérimentations au montage de Godard et de Robbe-Grillet semble être ce que le romancier appelle la « *forme labyrinthique* ».

Il est cité dans *Alain Robbe-Grillet*, publié aux Editions Seghers en 1972 :

La « *forme labyrinthique que l'on retrouve dans tous mes livres, dans tous mes films, est une chose qui m'intéresse, que j'ai envie d'interroger* »^{xxvii}.

C'est probablement dans ce champs de recherche propre à Alain Robbe-Grillet qu'il faut trouver la réponse à son questionnement et à ce qui fait de son cinéma non pas du cinéma de la Nouvelle Vague mais celui du Nouveau Cinéma. Claude Murcia, dans son ouvrage *Nouveau roman, nouveau cinéma*, publié aux Editions Nathan Université, explique à ce sujet :

« *La configuration labyrinthique qui informe l'imaginaire moderne se retrouve en effet dans les films et les romans de Robbe-Grillet, liée à la perte du centre d'issues, à la conception d'un réel énigmatique figuré par une narration qui multiplie les structures et les stratégies d'égarement.* »^{xxviii}

Les auteurs du Nouveau Roman et les cinéastes de la Nouvelle Vague, bien qu'étiquetés comme appartenant à des groupes, sont avant tout des individualités fortes. Leur point commun demeure cette envie de changer les choses, de briser les codes dans lesquels les *autres* se confortent, mais au final, il n'y a aucun doute que chacun d'eux a été guidé par des envies et des ambitions créatives propres. Cela permet d'expliquer que parmi tous les réalisateurs de la Nouvelle Vague, seul Alain Resnais a semblé à la confluence du Nouveau Roman.

Dans *Hiroshima mon amour*, la structure narrative telle qu'imaginée par le scénario de Marguerite Duras et le cinéma d'Alain Resnais, a laissé les spectateurs dans une vive incompréhension. Le flottement temporel que suggère le passage à des vignettes courtes entre 1945 et 1959 empêche une lecture aisée des événements dans leur « *temps* ». L'interprétation très intériorisée, et presque dénuée d'*acting*, d'Emmanuelle Riva et Eiji Okada ajoute à cette impression étrange

d'assister au déroulement d'une aventure amoureuse piégée par des fulgurances du passé. Que sait-on de ces deux personnages ? Ils sont mariés. Emmanuelle Riva incarne une actrice française venue tourner à Tokyo. Eiji Okada, un architecte qui a connu la bombe. Elle, a connu Nevers et la violence réservée à ceux et celles qui ont aimé l'ennemi. À la manière des œuvres de Duras, on n'en saura pas plus sur ces deux personnages, sinon ce qu'y verra le spectateur, invités à extrapoler, à rêver d'eux en les installant dans son propre système de souvenirs et d'émotions. Ce processus de co-écriture propre au Nouveau Roman est ainsi proposé aux spectateurs de cinéma, qui deviennent co-auteur tout autant que co-réalisateur.

Aux côtés d'Alain Resnais, il paraît aussi nécessaire d'aborder le travail d'Agnès Varda et ce qu'elle a appelé la « *cinécriture* », concept qui permet notamment d'établir une proximité avec Nathalie Sarraute :

« Si on dit que je suis la grand-mère de la Nouvelle Vague, c'est qu'en 54, j'ai fait un film tout à fait libre, écrit selon la théorie des auteurs, tourné avec peu d'argent dans une pure écriture de cinéma qui n'avait rien à voir avec le roman du XIXe siècle, le théâtre de boulevard, les scénaristes à la mode et la soi-disant demande des distributeurs : j'ai fait un film libre. Je suis fidèle à cette idée que le cinéma est encore tout nouveau et qu'on est tous des apprentis d'une écriture qu'on peut encore essayer d'attraper, de ce que j'appelle : la cinécriture »^{xxix}, explique-t-elle dans une interview après avoir reçu le Lion d'Or à Venise pour *Sans Toit Ni Loi*, en 1986.

5. Conclusion

Finalement il semblerait que l'un des points communs des deux mouvements soit ce rejet du XIXe siècle qui transparaît dans la production littéraire et influence les scénaristes du cinéma de la Tradition de la Qualité. Ce XIXe siècle lourd à porter dans la France moderne de la fin des années 50 et des années 60, imposant dans son écriture et ses intentions pour les auteurs du Nouveau Roman,

et l'insignifiance cinématographique qu'il inspirait chez les jeunes cinéastes comme Varda et les Jeunes Turcs.

Aussi simple que puisse paraître ce constat, il s'agissait de s'engager dans cette tentative un peu folle et impertinente d'insuffler un vent nouveau à la création, paralysée jusqu'alors par le poids du XIXe siècle qui a imposé des lois de création apparemment absolues.

En matière d'échanges, le cinéma aura accueilli par l'intermédiaire des films d'Alain Resnais, deux auteurs du Nouveau Roman : Marguerite Duras et Alain Robbe-Grillet. Ces deux auteurs poursuivront une carrière de cinéaste avec plus ou moins de succès. Pour Robbe-Grillet, l'expression Nouveau Cinéma a remplacé celle de Nouvelle Vague, installant définitivement une différenciation de genre. Ses films sont méconnus, en regard du succès toujours vivace presque 60 ans plus tard, de la production Truffaldienne et Godardienne, mais quelques tentatives de redécouverte ont été opérées.

Que reste-t-il aujourd'hui du Nouveau Roman, mouvement qui aura toujours été critiqué par une partie de la presse ?

« Si personne aujourd'hui ne conteste plus son existence et si le "Nouveau Roman" a désormais sa place dans les manuels de littérature, on continue à mettre en doute sa validité, on le rend responsable de la perte de prestige du genre romanesque, et on lui dénie toute postérité. En outre, pour compenser cette molle acceptation de facto, il s'est créé, avec la complicité d'Alain Robbe-Grillet lui-même, le père fondateur, une légende des origines qui tend à minimiser la cohérence du groupe et à lui refuser tout projet d'ensemble : le Nouveau Roman ne serait en somme que la réunion aléatoire de personnalités hétérogènes, sans autre lien qu'une maison d'édition, Minuit, et sans autre principe fédérateur que la passion de la nouveauté et le goût de la polémique de son directeur Jérôme Lindon, son animateur infatigable. »^{xxx}

Là où le Nouveau Roman est accusé d'avoir tué le genre romanesque, la Nouvelle Vague est aujourd'hui encore considérée comme un moment essentiel

du cinéma français mais aussi mondial.

Les deux mouvements avaient pourtant à cœur des objectifs semblables : révolutionner un genre dans lequel les nouveaux créateurs ne se retrouvaient pas, expérimenter et remettre *le processus* au centre de la création. De même, la critique concernant l'hétérogénéité des membres qui constituaient ces deux mouvements n'a jamais été traitée avec le même dédain. Là où elle était une force chez les cinéastes de la Nouvelle Vague, elle a été une faiblesse pointée du doigt par ses détracteurs dans le Nouveau Roman...

Indices d'une société culturelle en transformation, les auteurs comme les cinéastes, s'ils ne se retrouvent pas forcément sur tous les points et que la confluence pourrait être considérée comme artificielle, ont su néanmoins se mettre à découvert de manière à changer l'*état* de leur discipline. Après tout, comme le disait Alain Robbe-Grillet : « *L'œuvre d'art est une forme vivante* »^{xxx1}.

Notes

- i *L'Ère du soupçon*, Nathalie Sarraute, 1966.
- ii *Pour un nouveau roman*, Alain Robbe-Grillet, 1963.
- iii *L'Ère du soupçon*, Nathalie Sarraute, 1966.
- iv *Pour un nouveau roman*, Alain Robbe-Grillet, 1963.
- v *Pour un nouveau roman*, Alain Robbe-Grillet, 1963.
- vi *Le Procès*, Franz Kafka, 1925.
- vii *Le Château*, Franz Kafka, 1926.
- viii *L'Amant*, Marguerite Duras, 1984.
- ix *Pour un nouveau roman*, Alain Robbe-Grillet, 1963.
- x *Pour une théorie du nouveau roman*, Jean Ricardou, 1971.
- xi *Pour un nouveau roman*, Alain Robbe-Grillet, 1963.
- xii *Pour un nouveau roman*, Alain Robbe-Grillet, 1963.
- xiii « L'émergence de la Nouvelle Vague », Yannick Deplaedt, No 43, Université des Langues Etrangères de Nagoya.
- xiv "Une certaine tendance du cinéma français" paru dans le No 31 des *Cahiers du Cinéma* (janvier 54), François Truffaut.
- xv "Une certaine tendance du cinéma français" paru dans le No 31 des *Cahiers du Cinéma* (janvier 54), François Truffaut.
- xvi "Une certaine tendance du cinéma français" paru dans le No 31 des *Cahiers du Cinéma* (janvier

- 54), François Truffaut.
- xvii “Une certaine tendance du cinéma français” paru dans le No 31 des *Cahiers du Cinéma* (janvier 54), François Truffaut.
- xviii *Le Beau Serge*, Claude Chabrol, 1958.
- xix *Les Amants*, Louis Malle, 1958.
- xx *Les 400 Coups*, François Truffaut, 1959.
- xxi Jean-Luc Godard, après la remise des prix au Festival de Cannes en 1959.
- xxii « L'émergence de la Nouvelle Vague », Yannick Deplaedt, No 43, Université des Langues Etrangères de Nagoya.
- xxiii *Pour un nouveau roman*, Alain Robbe-Grillet, 1963.
- xxiv *A Bout de Souffle*, Jean-Luc Godard, 1960.
- xxv « La Littérature et le cinéma : les expérimentations d'Alain Robbe-Grillet », entretien de Rodrigo Fontanari avec Claude Murcia, professeure émérite de l'Université Diderot-Paris 7, 2016.
- xxvi « La Littérature et le cinéma : les expérimentations d'Alain Robbe-Grillet », entretien de Rodrigo Fontanari avec Claude Murcia, professeure émérite de l'Université Diderot-Paris 7, 2016.
- xxvii *Alain Robbe-Grillet*, André Gardies, Editions Seghers, 1972.
- xxviii *Nouveau roman, nouveau cinéma*, Claude Murcia, Nathan Université, 1999.
- xxix « Agnès Varda ou la cinécriture », Claude Racine, *Erudit*, No 27, printemps 1986.
- xxx *Brève histoire du Nouveau Roman: Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute, Claude Simon, Robert Pinget*, Christelle Vigier, La République des Lettres, 2012.
- xxxi *Pour un nouveau roman*, Alain Robbe-Grillet, 1963.