

THÈSE DE DOCTORAT DE L'UNIVERSITÉ
DE PARIS OUEST NANTERRE LA DÉFENSE

École doctorale « Lettres, Langues, Spectacles » (ED 138)

The French New Novel
Réception du Nouveau Roman par le milieu artistique américain
1963 – 1981

par Lison Noël

sous la direction de Dominique Viart

REMERCIEMENTS

Mes remerciements vont d'abord à Dominique Viart, pour avoir accepté de diriger ces recherches, pour son exigence, sa compétence et sa patience.

Un grand merci à Jean-Max Colard, à qui je dois l'inspiration de ce sujet de thèse, pour son précieux suivi, éclairant et enthousiasmant.

Je remercie vivement Vito Acconci, Tom Bishop, François Cusset, Dan Graham, Denis Hollier, Louise Lawler, Barbara Rose, Barney et Astrid Rosset de m'avoir accordé des entretiens qui ont grandement nourri ce travail.

Merci à Marina Barès, Dorothée Odouard, Marjorie Lehmann, Lucie Rico, Hélène Zimmer et Mathieu Brichard pour leur relecture.

Je remercie Marina Barès, Marjorie Lehmann et Dorothée Odouard pour leur soutien quotidien ainsi que Manon Brabant, Sophie Degrauw, Lucie Rico, Aurélie Terlet et Hélène Zimmer pour leur soutien, si ce n'est quotidien, indéfectible.

Merci enfin à mes parents.

« *Entre tous les pays, les États-Unis semblent devenir le pays
par excellence du Nouveau Roman.* »¹
Bruce Morrissette

« *L'Amérique est devenue l'avenir d'une littérature française
définitivement hors les murs* »²
Denis Hollier

« *la « concentration de la production et de la publication des idées »[...] n'est pas
exclusivement littéraire, mais [...] elle dépend beaucoup de la rencontre entre les
écrivains, les musiciens et les peintres, c'est-à-dire de la conjonction de plusieurs
types de capitaux artistiques qui contribuent à « s'enrichir » mutuellement.* »³
Pascale Casanova

¹ Bruce Morrissette, « International Aspects of the Nouveau Roman », *Contemporary Literature*, vol. 11, n°2, printemps 1970, pp. 155-168

² Denis Hollier, *De la littérature française*, Paris, Bordas, 1993, p.1023

³ Pascale Casanova, *La République Mondiale des Lettres*, Paris, Seuil, 1999, p.30

INTRODUCTION

Dan Graham⁴ affirme que Michel Butor était son écrivain favori et aimait Robert Pinget⁵. Vito Acconci⁶ a lu tous les romans d'Alain Robbe-Grillet et son film préféré est *L'Année dernière à Marienbad*⁷. On trouve des romans de Michel Butor, Robert Pinget, Alain Robbe-Grillet et Nathalie Sarraute les bibliothèques de Donald Judd⁸ et Robert Smithson⁹¹⁰; et des romans de Marguerite Duras dans la bibliothèque de Sol LeWitt¹¹. Jasper Johns¹² a lu des romans de Robbe-Grillet¹³. Brian O'Doherty¹⁴ a publié des textes de Michel Butor et d'Alain Robbe-Grillet¹⁵. Georges Segal¹⁶ a confié avoir été influencé par les romans de Robbe-Grillet¹⁷. Louise Lawler¹⁸ déclare avoir lu des livres de Michel Butor, Nathalie Sarraute et

⁴ Dan Graham (né en 1942) est un artiste américain dont l'œuvre comprend des installations, des vidéos, des poèmes, des articles de magazines, des critiques d'art et de rock et des pavillons.

⁵ Dan Graham, « Quatre conversations : décembre 1999 - mai 2000 » Benjamin Buchloh/Dan Graham, dans *Dan Graham, œuvres 1965-2000*, Paris musées, 2001, p.69

⁶ Vito Acconci (né en 1940) est un artiste américain. Auteur de poèmes dans les années 1960, il a ensuite pratiqué la vidéo et la performance dans les années 1970 avant de fonder l'agence d'architecture Acconci Studio en 2000.

⁷ Vito Acconci, entretien à Brooklyn, novembre 2011, voir annexes

⁸ Donald Judd (1928-1994) est considéré comme une figure emblématique de l'Art Minimal dont il a également été l'un des plus importants critiques.

⁹ Robert Smithson (1938-1973) est connu l'un des représentants du Land Art américain. Il était également proche de l'Art Minimal à ses débuts.

¹⁰ <http://library.juddfoundation.org/JUDDlibbrowse/> pour le premier, « Catalogue of Robert Smithson's library : books, magazines, and records », *Robert Smithson*, Los Angeles, University of California Press, 2004, pp.253-254 pour le second.

¹¹ On identifie l'édition de quatre romans de Duras par Grove Press ainsi que *Moderato Cantabile* dans les photographies de l'artiste de sa bibliothèque, dans la série « Autobiographia » (1980). Sol LeWitt (1928-2007) est un artiste américain associé à l'Art Minimal et l'un des pères fondateurs de l'art conceptuel.

¹² Jasper Johns (né en 1930) est un artiste américain, considéré comme le fondateur du Pop Art, connu pour ses tableaux représentant des drapeaux et des cibles et intégrant des objets de la vie quotidienne.

¹³ Barbara Rose, entretien par e-mail, septembre 2014

¹⁴ Brian O'Doherty (né en 1928) est un artiste, professeur et critique irlandais proche de l'Art Minimal.

¹⁵ Dans le magazine *Aspen 5+6. The minimalist issue*, automne-hiver 1967

¹⁶ George Segal (1924-2000) est un sculpteur américain dont l'œuvre consiste en des figures monochromes moulées sur des modèles humains.

¹⁷ George Segal « *m'a exprimé en termes parfaitement chaleureux [...] la grande importance que j'avais dans son propre travail.* » Alain Robbe-Grillet, *Alain et Catherine Robbe-Grillet. Correspondance 1951-1990*, Paris, Fayard, 2010, p.505

¹⁸ Louise Lawler (née en 1947) est une artiste américaine connue pour ses photographies d'œuvres d'art exposées dans différents espaces à travers lesquelles elle interroge la relation entre les œuvres et leur lieu d'exposition.

Alain Robbe-Grillet¹⁹. Barbara Rose²⁰ a constaté la proximité de l'Art Minimal et du Nouveau Roman²¹. David Lamelas²² a filmé Marguerite Duras²³. Robert Morris²⁴ aimait beaucoup *La Jalousie* de Robbe-Grillet²⁵. James Lee Byars²⁶ et Robert Rauschenberg²⁷ ont collaboré avec Alain Robbe-Grillet²⁸. Öyvind Fahlström²⁹ a écrit des essais sur Alain Robbe-Grillet et Nathalie Sarraute, et mentionne Claude Simon et Michel Butor dans le second.³⁰ Martha Rosler³¹ déclare s'être intéressée au Nouveau Roman. Mel Bochner³² cite une phrase de *Pour un nouveau roman* en exerçant de son article « Primary Structures »³³ et pour Yvonne Rainer³⁴, ces essais furent « a revelation. »³⁵ Allan McCollum³⁶ confie l'apport de Robbe-Grillet à sa réflexion artistique et Mark Tansey³⁷ l'a représenté dans l'une de ses peintures.

¹⁹ Louise Lawler, entretien à Brooklyn, novembre 2011, voir annexes

²⁰ Barbara Rose (née en 1938) est une critique d'art américaine. Elle est l'auteur d'importants articles sur l'Art Minimal et l'art de son époque.

²¹ Barbara Rose, « ABC Art », *Art in America*, octobre 1965

²² David Lamelas (né en 1946) est un artiste argentin qui a travaillé à New York à partir du milieu des années 1970. Son travail comprend principalement des œuvres conceptuelles et des films expérimentaux.

²³ David Lamelas, *Interview*, 1970

²⁴ Robert Morris (né en 1931) est l'un des principaux représentants et théoriciens de l'Art Minimal.

²⁵ Robert Morris, décembre 1968, dans Raphaël Sorin, *Pop Art 68. Produits d'entretien*, Paris, L'échoppe, 1996, p.39

²⁶ James Lee Byars (1932-1997) est un artiste américain dont l'œuvre consiste principalement en des installations et performances.

²⁷ Robert Rauschenberg (1925-2008) est un artiste américain dont l'œuvre consiste en des tableaux et installations composées d'assemblages d'objets trouvés appelées *combines*.

²⁸ *Traces suspectes en surface*, Universal Limited Art Editions, Long Island, 1978

²⁹ Öyvind Fahlström (1928-1976) est un artiste et critique suédois qui a travaillé à New York dans les années 1960.

³⁰ Respectivement « L'année dernière à Marienbad » et « Le roman comme loupe » dans Öyvind Fahlström, *Essais choisis*, Dijon, Les Presses du Réel, 2002, p.97 et p.53

³¹ Martha Rosler (née en 1943) est une artiste américaine qui pratique la vidéo, la photographie, l'installation et la performance.

³² Mel Bochner (né en 1940) est un théoricien de l'art et artiste américain dont l'œuvre s'articule principalement autour du langage.

³³ Mel Bochner, « Primary Structures », *Arts Magazine*, juin 1966

³⁴ Yvonne Rainer (née en 1934) est une danseuse et chorégraphe américaine. Elle est une figure importante de la danse postmoderne.

³⁵ Yvonne Rainer, *Feelings are facts. A life*, MIT Press, 2006, p.396

³⁶ Allan McCollum (né en 1944) est un artiste américain dont l'œuvre interroge la façon dont les objets trouvent un sens dans un monde de production de masse.

³⁷ Mark Tansey (né en 1949) est un peintre américain dont les toiles figuratives observent avec une distance amusée les conceptions littéraires, philosophiques et artistiques de son époque.

Cette accumulation de références de ces artistes américains aux écrivains de ce qu'on a appelé le « Nouveau Roman » est à l'origine de ce travail de recherche. Il semble que le Nouveau Roman français ait joué un rôle dans le champ artistique américain des années 1960 et 1970, que nous avons voulu interroger. Nous posons la question, avec Mel Bochner, « comment et pourquoi ce climat littéraire a eu un effet si profond sur les arts visuels ? »³⁸. Robbe-Grillet ayant rencontré Segal et Rauschenberg est une mince exception au fait qu'aucune rencontre physique n'a eu lieu entre ce groupe d'écrivains et ce groupe d'artistes. Il s'agit donc d'examiner les conditions et les facteurs qui ont permis la rencontre « accidentelle »³⁹ de ces deux corpus aux États-Unis, l'un littéraire et l'autre artistique, l'un français et l'autre américain, et ce que cette rencontre a provoqué en termes esthétiques et théoriques.

Cette rencontre est l'objet d'un double transfert, d'un double déplacement : du champ littéraire vers le champ artistique et de la France vers les États-Unis. Ce dernier, tout d'abord, s'est opéré grâce à l'adéquation d'une offre française et d'une demande américaine, qui rend possible l'exportation des biens culturels que sont les livres ; d'une vocation du Nouveau Roman à s'exporter outre-Atlantique en particulier, et de conditions d'accueil favorables aux États-Unis. L'exportation aux États-Unis du Nouveau Roman fut rendue possible par les circonstances culturelles du contexte particulier qui lie, à la charnière des années 1950 et 1960, les histoires culturelles nationales américaine et française. L'examen croisé des contextes culturels du champ d'origine français et du champ d'accueil américain est nécessaire à la compréhension des circonstances favorables de ce transfert culturel, à l'explication de la conjoncture de réceptivité du Nouveau Roman aux États-Unis. Adopter une perspective internationale, écrit en effet Emmanuel Loyer, « paraît incontournable dans toute analyse de transferts culturels et ce, quels que soient les

³⁸ Mel Bochner, entretien par e-mails avec Jean-Max Colard, juillet 2004, voir annexes

³⁹ Selon l'adjectif choisi par Barbara Rose dans son article « ABC Art », *Art in America*, 1965

secteurs considérés, [...] parce qu'il est nécessaire de connaître les deux contextes nationaux en présence »⁴⁰. Il s'agit de mettre en regard le contexte culturel français qui a vu naître et s'exporter le Nouveau Roman et le contexte américain qui a permis l'émergence de la communauté d'artistes qui l'accueillera avec enthousiasme.

Rappelons tout d'abord la situation hégémonique et universaliste de la culture française au XIXe siècle que résume Pascale Casanova :

« Jusqu'au début du XXe, Paris est la capitale de l'univers littéraire, la ville dotée du plus grand prestige littéraire au monde. [...] La capitale française combine en effet des propriétés a priori antithétiques, réunissant étrangement toutes les représentations historiques de la liberté. Elle symbolise la Révolution, le renversement de la monarchie, l'invention des droits de l'homme – image qui vaudra à la France sa grande réputation de tolérance à l'égard des étrangers et de terre d'asile pour les réfugiés politiques. Mais elle est aussi la capitale des lettres, des arts, du luxe et de la mode. Paris est donc à la fois la capitale intellectuelle, arbitre du bon goût, et lieu fondateur de la démocratie politique (ou réinterprété comme tel dans le récit mythologique qui a circulé dans le monde entier), ville idéalisée où peut être proclamée la liberté artistique. »⁴¹

Paris est à cette époque la capitale de la « République universelle des Lettres »⁴²

- voire même la capitale du XIXe siècle tout court selon le titre du fameux ouvrage de Walter Benjamin -, elle attire artistes et écrivains du monde entier en quête de liberté artistique et les œuvres qui en émanent bénéficient de l'aura universaliste parisienne. La production artistique et littéraire française jouit d'un prestige inégalé,

⁴⁰ Emmanuel Loyer et Ludovic Tournès, « Les échanges culturels franco-américains au XIXe siècle [sic : XXe] : pour une histoire des circulations transnationales », dans Laurent Martin et Sylvain Venayre (dir.), *L'histoire culturelle contemporaine*, Paris, Nouveau Monde, 2005, p.173

⁴¹ Pascale Casanova, *La République mondiale des Lettres*, Paris, Seuil, 1999, p.41

⁴² *Ibid.* p.49

elle est « impérialiste »⁴³ et donne l'exemple au monde entier⁴⁴, faisant un « usage national d'un capital dénationalisé. »⁴⁵ Mais à partir des années 1930 s'amorce un changement de donne : New York, capitale culturelle des États-Unis, commence peu à peu à dévoiler son ambition de concurrencer Paris, et en 1940, relate Serge Guilbaut dans *Comment New York vola l'idée d'art moderne*,

*« lorsque la crise politique et culturelle s'était installée en Europe, il était déjà devenu clair que les USA hériteraient de son rôle traditionnel. Très vite la force économique des USA se révéla décisive dans la bataille qui s'engageait. »*⁴⁶

Pendant la Seconde Guerre mondiale, le marché culturel français jusqu'ici très bien implanté aux États-Unis périclita tandis que le marché américain prenait une ampleur inédite, à la faveur d'efforts nationaux pour la démocratisation de la culture, dont les exemples emblématiques sont notamment la création des *paperbacks* (livres de poche) et les avantages fiscaux accordés aux collectionneurs d'art, qui ont encouragé la consommation culturelle de la nouvelle classe moyenne américaine. Guilbaut relève aussi l'explosion du nombre de galeries d'art new-yorkaises privées qui passe de 40 à 150 entre 1939 et 1946 et de leurs ventes qui augmente de 300% en 1945. L'art qui alimentait ce marché en plein boom était l'Expressionnisme Abstrait dont Jackson Pollock, Mark Rothko et Barnett Newman allaient devenir les héros, qui fondait une nouvelle « séquence formelle » de l'histoire de l'art américaine. Apparaissait un nouvel art purement américain, débarrassé de l'influence européenne, à l'image de la nouvelle puissance de l'État américain. L'immédiat après-guerre fut une période de flottement, « le rayonnement

⁴³ « La France et les Français », écrit Pascale Casanova, « n'ont cessé d'exercer et de faire subir, notamment dans leurs entreprises coloniales et leurs relations internationales, un « impérialisme de l'universel. » *Ibid.* p.51

⁴⁴ « On a longtemps cru que la littérature hexagonale avait vocation à montrer l'exemple aux autres. » Alain Vaillant, *L'Histoire littéraire*, Paris, Armand Colin, 2010, p.12

⁴⁵ Pascale Casanova, *La République mondiale des Lettres*, *op.cit.* p.55

⁴⁶ Serge Guilbaut, *Comment New York vola l'idée d'art moderne*, Paris, Jacqueline Chambon, 1983, p.70

de Paris ét[ant] encore bien réel »⁴⁷, écrit Guilbaut, et les efforts nationaux américains n'ayant pas encore pris une envergure internationale, écrit Yannick Bréhin :

« Durant les années 1950, l'Europe et la scène artistique parisienne en particulier conservent encore le monopole de la consécration de la légitimité artistique, obligeant les peintres américains à venir outre-Atlantique montrer leurs œuvres »⁴⁸,

ce que fera par exemple Jackson Pollock en 1952 au Musée national d'art moderne de Paris. New York se considère encore « à la remorque de la France »⁴⁹, tandis qu'

« À Paris [...] on lorgnait avec envie vers New York. Tous les articles sur l'Amérique, publiés dans la presse française, le démontrent. Les Français étaient ébahis par la richesse, la puissance du vainqueur. Malgré une critique anti-américaine émanant des groupes marxistes et de ceux qui défendaient un humanisme traditionnel, il existait une réelle fascination pour la civilisation des États-Unis. »⁵⁰

Les soldats américains libérateurs de la France ont apporté avec eux l'*American way of life* et le nouveau consumérisme capitaliste qui intègre progressivement la société française, cette dernière remisant peu à peu son dédain passé pour la culture américaine⁵¹. L'attrait pour les États-Unis se manifeste chez les nouveaux romanciers notamment par leur investissement personnel dans la promotion de leur travail aux

⁴⁷ *Ibid.* p.165

⁴⁸ Yannick Bréhin, *Minimal et pop art. Socio-esthétique des avant-gardes*, Paris, éditions du croquant, p.8-9

⁴⁹ Clement Greenberg, « L'art américain au XXe siècle », *Les Temps modernes*, 1946 cité par Serge Guilbaut, *Comment New York vola l'idée d'art moderne*, op. cit. p.165

⁵⁰ *Ibid.* p.165

⁵¹ Dans les années 1930, la France voyait « d'un œil amusé les efforts faits par les Américains pour présenter une image « cultivée » d'eux-mêmes. La critique française, qui ne connaissait que très peu l'Amérique, évaluait la vie culturelle américaine à travers les stéréotypes les plus éculés : l'Amérique, c'était un pays « jeune », naïf, mais moderne et extravagant, dépourvu de la mesure et du raffinement européen. [...] la vraie peinture dépendait de l'esthétique, du goût et de la qualité d'une culture traditionnelle raffinée [...] » *Ibid.* pp.58-60

États-Unis : tous s'y rendront à une fréquence plus ou moins importante pour donner des lectures, des cours et des conférences à partir des années 1950⁵² dans l'ambition d'y faire leur place, à l'instar, dans le champ artistique, des artistes français Yves Klein et Arman qui exposent à New York en 1961⁵³ et y obtiennent « une véritable reconnaissance, démontrant que c'est désormais aux États-Unis que se construit la légitimité artistique. »⁵⁴ « Pendant quelques années », déclare Michel Butor, « nous avons perdu le fil, pris du retard. Je suis allé moi-même pour la première fois aux États-Unis en 1960, et j'ai bien constaté l'espèce d'avance que cela me donnait »⁵⁵. En 1948, le critique d'art américain Clement Greenberg consacre l'art américain⁵⁶, « viril » et mieux armé pour « affronter les dangers violents qui attendraient la culture » que l'avant-garde parisienne « trop féminisée », « victime de son propre succès », « paralysée par les acclamations, par la reconnaissance, et la rapide agrégation de l'artiste d'avant-garde aux douceurs ronronnantes d'un public blasé », « amollie par tant de plaisirs et d'autosatisfaction »⁵⁷. Paris, résume Serge Guilbaut,

« dans l'immédiat après-guerre, fut incapable de voir les changements radicaux qui s'effectuaient dans les rapports économiques et artistiques transatlantiques. Lorsque New York déclara par la voix de Clement Greenberg que New York avait finalement accédé à la culture internationale, et même remplacé Paris comme symbole culturel du monde occidental, la capitale française n'eut ni la force économique, ni la force politique de s'y opposer. Il ne lui restait que la force d'inertie. Paris ne pouvait que s'efforcer d'ignorer l'attaque. Ce qu'il fit avec insouciance et dédain. »⁵⁸

⁵² Voir l'annexe « Chronologie des expériences américaines des nouveaux romanciers ».

⁵³ « Yves Klein le monochrome » à la Leo Castelli Gallery et « Arman » à la Cordier-Warren Gallery.

⁵⁴ Yannick Bréhin, *Minimal et pop art. Socio-esthétique des avant-gardes*, op. cit, p.10

⁵⁵ Michel Butor, « À la découverte », avant-propos à *L'Art des États-Unis*, Paris, Citadelles & Mazenod, 1992, p.6

⁵⁶ *Partisan Review*, mars 1948

⁵⁷ Serge Guilbaut, *Comment New York vola l'idée d'art moderne*, op.cit. p.218

⁵⁸ *Ibid.* p.13

Dans le champ littéraire, un même immobilisme semblait présider : Alain Dublocard, dans *Le livre français aux États-Unis. 1900-1970*⁵⁹, constate que l'influence culturelle française au cours du XXe siècle pâtit du retard de sa politique culturelle, se reposant sur ses acquis historiques et peinant à prendre en compte cette nouvelle conjoncture mondiale. Il explique notamment que la France a tardé à mettre en place une politique de traduction, persistant à diffuser ses livres non-traduits, car « accepter la traduction, c'[était] finalement reconnaître le déclin de sa propre influence linguistique. »⁶⁰ La France aurait également peiné à s'adapter aux « structures de production et de distribution de l'édition américaine [qui] ont peu de choses en commun avec ceux de l'édition française [concernant] les investissements, les budgets de publicité, la manière de négocier un contrat, le rôle des agents littéraires [...] »⁶¹. Le professeur américain Tom Bishop en témoigne :

*« J'ai longtemps été frappé par la rigidité des Français qui venaient faire connaître les auteurs français aux États-Unis : ils arrivaient avec des idées toutes faites, peu disposés à s'adapter aux mécanismes et aux nécessités du marché américain. »*⁶²

Ainsi, il semble que l'exportation d'auteurs français dans la deuxième partie du XXe siècle soit due en grande partie à la demande américaine car, remarque Bishop, « les éditeurs français ont tendance à attendre que l'on vienne à eux », au contraire des éditeurs américains, « [qui] sont beaucoup plus actifs pour vendre leurs auteurs à l'étranger »⁶³.

C'est, semble-t-il, cette conjonction d'une certaine inertie française et de l'allant américain qui permit le basculement de l'hégémonie culturelle en faveur de New York, qui vit également une nouvelle hiérarchisation des champs artistiques : à

⁵⁹ Alain Dublocard, *Le livre français aux États-Unis 1900-1970*, Paris, L'Harmattan, 2000, p.119

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ *Ibid.*

⁶² Tom Bishop, *Le passeur d'océan*, Paris, Payot, 1989, p.77

⁶³ *Ibid.*

l'universalisme français porté par la littérature succédait la mondialisation commerciale américaine portée par l'art, car les œuvres d'art (objets uniques à la valeur commerciale instable) se prêtaient mieux à la spéculation financière que les livres (objets reproductibles à la valeur commerciale globalement stable). L'art fut ainsi le fer de lance de la suprématie culturelle américaine, d'abord avec l'Expressionnisme Abstrait, puis avec le Pop Art et l'Art Minimal. Il est d'ailleurs révélateur que ce soit les artistes et non pas les écrivains américains qui leur étaient contemporains qui retinrent l'attention des nouveaux romanciers⁶⁴ : alors que nous n'avons trouvé dans leurs déclarations aucune mention d'écrivains américains outre Faulkner, on sait que Michel Butor admire Mark Rothko, Jackson Pollock, Alexander Calder et Jasper Johns ; Robert Pinget admirait Pollock ; Robbe-Grillet admirait Robert Rauschenberg, James Rosenquist, Jasper Johns et George Segal ; Sarraute admirait Paul Klee ; et Simon admirait Rauschenberg, Robert Motherwell et Louise Nevelson.

Dans ce nouveau contexte culturel occidental défavorable à la fois à la France et à la littérature, on peut s'étonner de l'intérêt que le Nouveau Roman suscita pourtant aux États-Unis. Nous avons décelé un ensemble de raisons à cela – dont certaines feront l'objet d'un développement ultérieur - : la première est qu'une hégémonie de deux siècles de la culture et de la littérature française ne s'efface pas en quelques décennies. Au sein d'une « activité littéraire [qui] ne se contente [...] pas de se maintenir, mais brille d'un éclat intact, bénéficiant de l'effervescence caractéristique des après-guerres »⁶⁵, écrit Alain Vaillant, le Nouveau Roman perpétue en le renouvelant le genre roi du XIXe siècle dans le pays qui reste dans les esprits américains le pays de la littérature, et bénéficie ainsi d'un *a priori* esthétique favorable hérité du prestige littéraire français. Ce dernier profite également aux

⁶⁴ Voir l'annexe « Les nouveaux romanciers et l'art américain »

⁶⁵ Alain Vaillant, *L'Histoire littéraire*, *op.cit.* p.351

États-Unis à partir des années 1960 aux films de la Nouvelle Vague⁶⁶ et à ce que les Américains ont nommé la « *French Theory* »⁶⁷, qui forment avec le Nouveau Roman un *package* français au sein duquel les succès des uns rejaillissent sur les autres. Une autre raison tient au fait que le Nouveau Roman, en remettant en question la narrativité romanesque traditionnelle, ne concurrençait pas la littérature américaine, qui restait, elle, très narrative, et occupait ainsi une place laissée vacante dans le paysage littéraire américain⁶⁸. Ainsi, les États-Unis, devenus les premiers exportateurs de culture mais aussi les premiers importateurs⁶⁹, accueillent le Nouveau Roman comme une alternative, suggère François Cusset, au *storytelling*, à « l'extrême fécondité narrative américaine qui peut devenir un conformisme narratif »⁷⁰ par son travail sur la destruction de l'énonciation, de l'histoire, de la linéarité narrative⁷¹. Mieux encore, cette contestation de la narrativité traditionnelle bénéficie aux États-Unis de moins de résistance qu'en France. En effet, ce pays relativement jeune était débarrassé du poids de la tradition littéraire et romanesque qui faisait obstacle au Nouveau Roman dans les premiers temps de sa réception française. Les États-Unis disposaient d'un lectorat moins conditionné et mieux disposé à recevoir les innovations littéraires⁷², dont faisaient partie les intellectuels new-yorkais : l'inscription du Nouveau Roman dans la modernité internationale, sa

⁶⁶ *Les 400 coups* de François Truffaut sort à New York en 1959, *À bout de souffle* de Jean-Luc Godard en 1961 et *L'année dernière à Marienbad* d'Alain Resnais en 1962.

⁶⁷ Regroupant notamment les travaux de Michel Foucault, Jacques Derrida, Gilles Deleuze, Jacques Lacan, Jean Baudrillard et Jean-François Lyotard.

⁶⁸ Au contraire, dans le champ artistique, des « Nouveaux Réalistes » français, qui rompaient avec l'abstraction de l'École de Paris de la même manière que les néo-dadas américains rompaient avec l'Expressionnisme Abstrait pour développer des enjeux esthétiques trop proches de ceux de ce qui allait devenir le Pop Art pour supporter la concurrence américaine : « *L'évolution du marché décidera de la fortune de ces mouvements proches, en faveur des néo-dadas.* » Yannick Bréhin, *Minimal et pop art. Socio-esthétique des avant-gardes*, op. cit. p.21

⁶⁹ « *L'Amérique en paix a soif d'écrivains* », écrit Dubloscard, et « *le nombre de traductions de livres français sur le marché américain atteint un pic dans les années 1950 et 1960 (environ 55 livres français traduits en 1950, 140 en 1960 et 190 en 1970 avant de redescendre à 105 en 1980).* » Alain Dubloscard, *Le livre français aux États-Unis. 1900-1970*, op. cit. p.107

⁷⁰ François Cusset, entretien à Paris, mars 2012, voir annexes

⁷¹ *Ibid.*

⁷² « *La scène new-yorkaise débarrassée du poids des traditions, dans un contexte où s'invente une nouvelle économie culturelle, est sans doute mieux préparée pour accueillir les innovations et les outrances des artistes que la scène parisienne.* » Yannick Bréhin, *Minimal et pop art. Socio-esthétique des avant-gardes*, op. cit. p.9

dépolitisation et son autonomisation des enjeux stylistiques constituait un ensemble de qualités recherchées et défendues par ces derniers.

Pour finir, la fortune du Nouveau aux Roman États-Unis est due en bonne partie à son transfert du champ littéraire au champ artistique, c'est-à-dire à sa réception par les artistes américains. « La caractéristique principale de la communication littéraire », écrit Alain Vaillant, « est d'être à destination *aléatoire* ou *ouverte* : l'auteur ne communique pas à une ou plusieurs personnes précisément définies » : la littérature trouve ainsi parfois des destinataires inattendus, en dehors du champ littéraire traditionnel - ici dans le champ artistique – selon une vertu de la décontextualisation notée par Antoine Compagnon :

« *Quand le texte passe d'un contexte historique ou culturel à un autre, de nouvelles significations lui sont attachées, que ni l'auteur ni les premiers lecteurs n'avaient prévues.* »⁷³

Les raisons de l'intérêt d'une certaine communauté d'artistes américains regroupée autour de l'Art Minimal pour le Nouveau Roman sont autant historiques et sociologiques qu'esthétiques. Le nouveau contexte artistique américain décrit précédemment a permis l'apparition de l'Art Minimal⁷⁴, qui fit son apparition sur la scène new-yorkaise en 1966 lors de l'exposition « Primary Structures » au Jewish Museum. On y découvrait notamment alors la ligne de briques de Carl Andre intitulée *Lever*, les installations faites d'objets géométriques et identiques de Donald Judd (*Untitled, floor* et *Untitled, wall*), les trois structures en forme de L de Robert Morris (*Untitled (L Beams)*), une installation de néons de Dan Flavin intitulée *Corner monument 4 for those who have been killed in ambush (for Jewish Museum) (for *P.K. who reminded me about death)* ainsi qu'une structure géométrique dans l'espace de Sol LeWitt (*Untitled, 1966*).

⁷³ Antoine Compagnon, *Le Démon de la théorie*, Paris, Seuil, 1998, p.72

⁷⁴ L'appellation « Art Minimal » est commode mais impropre, les artistes qu'elle regroupe ayant tous récusé leur appartenance à ce « mouvement ».

Il est important de signaler que le minimalisme n'était pas pour ces artistes un but à atteindre⁷⁵, mais un moyen, à travers une réduction du matériau, du travail plastique de l'artiste, de la composition, de la signification et de la profondeur des objets produits, d'attirer une attention inédite sur la surface et la matérialité des œuvres. Ce but est aussi un enjeu du Nouveau Roman - et surtout, nous le verrons, d'Alain Robbe-Grillet - mais au contraire de l'Art Minimal, il chercha à l'atteindre par d'autres moyens que le minimalisme formel. Ainsi, les convergences entre l'Art Minimal et le Nouveau Roman que nous mettrons au jour ne doivent pas laisser penser que les œuvres que ce dernier regroupe seraient minimalistes dans leur forme.

Portée par le déplacement du centre de l'art mondial de Paris à New York et le succès de la génération précédente de peintres expressionnistes abstraits ainsi que par une atmosphère de liberté apportée par de nombreuses mutations sociétales, la génération des artistes de l'Art Minimal était ambitieuse et bénéficiait de conditions sociales propices, que nous examinerons en détail avec Yannick Bréhin, à son émergence sur la scène artistique américaine et mondiale. Le facteur social primordial pour cette génération à noter d'ores et déjà est son accession en masse à l'université, qui explique l'éclectisme de ses intérêts culturels, dont faisait partie le Nouveau Roman. Quant aux raisons esthétiques de cet intérêt, que nous explorerons longuement, elles s'expliquent globalement par un phénomène de reconnaissance, de résonance : ces artistes trouvèrent dans le Nouveau Roman et sa théorie des

⁷⁵ Frank Stella, souvent considéré comme le père de l'Art Minimal, déclarait : « *Je ne cherche pas à être économique. Il est difficile d'expliquer ce qui me motive exactement, mais je ne crois pas que les gens sont motivés par la réduction. Ce serait bien si nous l'étions, mais en fait, je suis motivé par le désir de faire quelque chose, et je vais pour cela dans le sens qui me semble être le meilleur.* » À quoi Donald Judd répondait : « *Tu te débarrasses des choses que les gens avaient l'habitude de penser essentielles à l'art. Mais cette réduction est uniquement incidente. J'objecte à toute idée de réduction, parce que c'est seulement la réduction de ces choses que quelqu'un ne veut pas. Si mon travail est réductionniste, c'est parce qu'il n'a pas les éléments que les gens pensent qu'il devrait y avoir.* » Bruce Glaser, interviewer, et Lucy R. Lippard, éditrice, « Questions to Stella and Judd », *Art News*, septembre 1966, pp.58-59

échos à leurs propres démarches artistiques, des réponses à leurs propres questionnements théoriques. À ce « moment décisif qui détermine toute l'évolution de la séquence artistique contemporaine jusqu'à nos jours »⁷⁶, une partie de l'art américain continue de se construire en opposition aux valeurs de l'art européen, tout en regardant vers la littérature française contemporaine et sa théorie. Il s'agira de comprendre et d'expliquer ce double mouvement qui nous permettra de postuler que, sur la base de refus communs que nous identifierons, un certain art américain s'est construit *contre* l'art européen du XIXe siècle mais *avec* la littérature française de la deuxième moitié du XXe siècle.

Notons que malgré leur intérêt pour l'art américain signalé plus haut, les nouveaux romanciers semblaient ignorer, ou du moins ne pas s'intéresser à ses développements post-picturaux. Interrogé à ce sujet, Michel Butor cite Sol Lewitt mais ne connaît pas ses autres lecteurs artistes Robert Rauschenberg, Dan Graham ou Mel Bochner⁷⁷. Alors que Robbe-Grillet relate l'intérêt des peintres new-yorkais pour *Pour un nouveau roman*⁷⁸, il n'était probablement pas conscient de son influence ainsi que celle de certains de ses comparses dans le milieu minimaliste, et, nous l'avons dit, aucune rencontre n'eut lieu avec leurs admirateurs. Dans un passage des *Derniers jours de Corinthe* qui relate une soirée de vernissages new-yorkais en compagnie de Claude Simon, Robbe-Grillet semble ne retenir que les œuvres de peintres pop, en faisant l'impasse sur les minimalistes (Judd, Flavin, Morris) pourtant représentés en égale proposition avec les peintres dans la galerie Leo Castelli. Comme beaucoup de littéraires, Robbe-Grillet ainsi que les autres nouveaux romanciers, entend « peinture » quand on lui dit « art », ce que révèle la

⁷⁶ Yannick Bréhin, *Minimal et pop art. Socio-esthétique des avant-gardes*, op. cit. p.10

⁷⁷ Entretien avec Michel Butor à Lucinges, mars 2008, archives personnelles

⁷⁸ « *Ce qui est intéressant c'est que les peintres new-yorkais étaient enthousiasmés par Pour un nouveau roman. J'ai rencontré ces grandes figures new-yorkaises – Roy Lichtenstein, Bob Rauschenberg et James Rosenquist – parce qu'elles voulaient me rencontrer. Et Andy Warhol [...].* » Alain Robbe-Grillet dans Hans-Ulrich Obrist, *Interviews volume 2*, New York, Charta Art Books, 2010, p.333

prédominance de la peinture dans les références artistiques américaines des nouveaux romanciers. Ceci explique pourquoi Robbe-Grillet se détourne des œuvres d'art minimal - tridimensionnel - et conceptuel - qui tend vers l'immatériel, avouant qu'il n'est « pas vraiment attiré par la peinture conceptuelle.»⁷⁹ Les artistes minimalistes et conceptuels américains regardent vers Robbe-Grillet tandis que Robbe-Grillet regarde vers le Pop Art : le récit des accointances entre l'écrivain français et les artistes américains est une histoire de regards qui ne croisent pas.

Un transfert culturel suppose une décontextualisation. Selon Jean Bessière, « [toute] œuvre littéraire, parce qu'elle est de l'écrit, parce qu'elle suppose une lecture différée, est décontextualisée.»⁸⁰ Chaque texte est décontextualisé parce que la littérature est un acte de communication différé : « la littérature », appuie Alain Vaillant, « n'est qu'un sous-système à l'intérieur du système complexe que forment les multiples formes de la communication sociale. »⁸¹ Ainsi, en étudiant le transfert du Nouveau Roman aux États-Unis, nous nous attachons à décrire et à commenter une décontextualisation d'un pays à un autre, c'est-à-dire une forme particulière de la décontextualisation qu'est la dé-nationalisation. Selon Pierre Bourdieu, cette dernière est génératrice de « formidables malentendus »⁸², mais selon François Cusset ces malentendus « entre textes français et lecteurs américains [...] proprement structur[aux] – au sens où il[s] ne renvoie[nt] pas à une mésinterprétation, mais aux différences d'organisation interne des champs intellectuels français et américains »⁸³, sont des malentendus « créateurs » et constituent une vertu de la décontextualisation parce qu'ils sont la condition d'une lecture autre. Ainsi, comme l'écrit Vincent Jouve, « la « décontextualisation » du message écrit est bien, on le voit, la condition du

⁷⁹ *Ibid.* p. 334

⁸⁰ Jean Bessière, « Notes sur la décontextualisation littéraire », *Littérature et théorie. Intentionnalité, décontextualisation, communication*, Paris, Champion, 1998, pp.43-44

⁸¹ Alain Vaillant, *L'Histoire littéraire*, op. cit. p.251

⁸² Pierre Bourdieu, « Les conditions sociales de la circulation internationale des idées », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°145, 2002, pp.3-5

⁸³ François Cusset, *French theory. Foucault, Derrida, Deleuze & Cie et les mutations de la vie intellectuelle aux États-Unis*, Paris, La Découverte, 2003, 2005, p.66

pluriel du texte. »⁸⁴ La dé-nationalisation offre à la lecture par les étrangers une liberté, explique Bourdieu « que n'a pas la lecture nationale, soumise à des effets d'imposition symbolique, de domination ou même de contrainte. »⁸⁵ Selon Bessière, la décontextualisation d'un texte révèle « à la fois la mise en scène de l'œuvre littéraire par elle-même et la possibilité de son actualisation ininterrompue. »⁸⁶ La possibilité de lectures et de regards autres serait inhérente à toute œuvre, chaque œuvre « port[ant] le jeu de ses possibles métamorphoses de situation »⁸⁷. Il nous semble ainsi fécond, en nous extrayant d'un champ national irrémédiablement limité, de participer au chantier potentiellement infini – car « il est toujours possible d'ajouter des lieux à l'œuvre »⁸⁸ – des études des lectures extra-nationales de la littérature en choisissant comme objet particulier la lecture du Nouveau Roman aux États-Unis. La possibilité d'une lecture autre s'expliquerait notamment, selon Bourdieu par le fait que

« les textes circulent sans leur contexte, [...] ils n'emportent pas avec eux le champ de production – pour employer mon jargon – dont ils sont le produit et que les récepteurs, étant eux-mêmes insérés dans un champ de production différent, les réinterprètent en fonction de la structure du champ de réception. »⁸⁹

Cette affirmation nous semble discutable, ou du moins à nuancer, dans notre cas précis de décontextualisation du Nouveau Roman aux États-Unis. En effet, nous l'avons vu, le Nouveau Roman bénéficiait du « crédit littéraire »⁹⁰ français hérité d'un *a priori* esthétique favorable qui oriente la mise en œuvre des opérations sociales successives qui accompagnent l'exportation d'un corpus littéraire décrites par Bourdieu : l' « opération de sélection (qu'est-ce qu'on traduit ? qu'est-ce qu'on

⁸⁴ Vincent Jouve, *La Lecture*, Paris, Hachette, 1997, pp.14-15

⁸⁵ Pierre Bourdieu, « Les conditions sociales de la circulation internationale des idées », *Actes de la recherche en sciences sociales*, *op. cit.* pp.3-5

⁸⁶ Jean Bessière, « Notes sur la décontextualisation littéraire », *op. cit.* p.47

⁸⁷ *Ibid.* p.48

⁸⁸ *Ibid.* p.50-51

⁸⁹ Pierre Bourdieu, « Les conditions sociales de la circulation internationale des idées », *op. cit.* p.4

⁹⁰ Pascale Casanova, *La République Mondiale des Lettres*, *op. cit.* p.31

publie ? qui traduit ? qui publie ?)»⁹¹ l' « opération de marquage (d'un produit préalablement « dégriffé ») à travers la maison d'édition, la collection »⁹² et l' « opération de lecture enfin, les lecteurs appliquant à l'œuvre des catégories de perception et des problématiques qui sont le produit d'un champ de production différent. »⁹³ En effet, dans les années 1950, le contexte littéraire français est connu internationalement et la littérature française reste incontournable. Les éditeurs américains pouvaient difficilement se dispenser d'ajouter à leur catalogue des titres français, de même que les lecteurs lettrés et bien souvent francophiles, pouvaient difficilement appliquer leurs « catégories de perception » et leurs « problématiques » américaines en occultant totalement la forte histoire littéraire française que le Nouveau Roman véhicule. Certes, le contexte littéraire français subit des modifications de perception chez les Américains, mais il accompagne de près le Nouveau Roman dans son voyage outre-Atlantique. Ainsi, notre corpus n'y est pas complètement « dégriffé », parce que la « griffe » « Nouveau Roman » a persisté aux États-Unis, en dehors des frontières françaises.

L'histoire de la formation du Nouveau Roman en France commence en 1953 avec la publication du roman *Les Gommages* d'Alain Robbe-Grillet aux Éditions de Minuit. Le directeur de la maison d'édition, Jérôme Lindon, recrute l'auteur comme lecteur en 1954, année où est édité *Passage de Milan* de Michel Butor. En 1955 est publié *Le Voyeur* de Robbe-Grillet qui remporte le Prix des critiques. En 1956 paraît *Le Square* de Marguerite Duras, et en 1957 *Le Vent* de Claude Simon, *La Jalousie* de Robbe-Grillet, *Tropismes* de Nathalie Sarraute et *La Modification* de Michel Butor qui remporte le prix Renaudot et attire l'attention sur l'ensemble des auteurs. L'appellation « Nouveau Roman » inventée par le critique français Émile Henriot dans *Le Monde* en 1957 en fait un groupe littéraire qui devient un

⁹¹ Pierre Bourdieu, « Les conditions sociales de la circulation internationale des idées », *op. cit.* p.4

⁹² *Ibid.*

⁹³ *Ibid.*

phénomène médiatique et éditorial orchestré par Lindon⁹⁴ et Robbe-Grillet, ce dernier en étant couronné « pape » et premier promoteur en France et dans le monde. Ces romans, et c'est leur seul point commun, témoignaient tous d'une recherche de nouvelles formes romanesques en remaniant notamment l'énonciation, la linéarité du récit, la description, les personnages, l'intrigue. En France, le regroupement de ces romans sous une même égide a toujours été discuté. Dans sa thèse intitulée *Le Sens Critique. La réception de Nathalie Sarraute par la presse* [française], Pierre Verdrager fait « l'histoire de l'histoire du Nouveau Roman » à travers les controverses dont il fut l'objet, et rapporte qu'il fut taxé de fabrication médiatique, d'invention des critiques⁹⁵, de mythe, voire d'« association de malfaiteurs »⁹⁶. Ces controverses, entretenues par les écrivains eux-mêmes qui niaient et affirmaient tour à tour son existence, agitèrent le milieu littéraire parisien et attirèrent l'attention sur ces romans : elles firent du Nouveau Roman un regroupement discuté, mais bien réel, un « corpus avec lequel on peut travailler »⁹⁷ selon le mot de Jean Ricardou. Pour notre travail, nous avons choisi comme corpus d'étude les romans de six nouveaux romanciers : Michel Butor, Marguerite Duras, Robert Pinget, Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute et Claude Simon. Tous ont connu aux États-Unis des fortunes aussi différentes que le sont leurs travaux respectifs, qui nous permettent par leur comparaison de donner un sens à la réception de chacun. Nous observerons en effet que Robbe-Grillet connut la fortune la plus importante, personnalisant le Nouveau Roman aux États-Unis ; Duras y eut une fortune plus solitaire et marquée par une reconnaissance universitaire forte

⁹⁴ Celui-ci notamment en préméditant la photographie de Robbe-Grillet, Claude Simon, Claude Mauriac, lui-même, Pinget, Samuel Beckett et Claude Ollier devant les Éditions de Minuit qui deviendra emblématique : « *Le bruit que l'on faisait autour de nous ayant tout de suite franchi les frontières, un magazine italien voulait faire une photo de la « nouvelle école* ». Lindon a donc fait son possible pour nous réunir devant sa porte. » Alain Robbe-Grillet, propos recueillis par Jean-Louis Ézine, « Un entretien avec Alain Robbe-Grillet : "Nous étions des terroristes" », *Le Nouvel Observateur*, 18-24 septembre 1997

⁹⁵ « *Je pense que le Nouveau Roman n'existe pas. C'est une invention des critiques.* » Matthieu Galey dans « Le procès du Nouveau Roman », *Les Nouvelles littéraires*, 9 juin 1966

⁹⁶ Déclaration de Sarraute lors du colloque sur la jeune littérature française organisé par Marcel Arland au château d'Eu en 1956.

⁹⁷ Jean Ricardou, « Le Nouveau Roman est-il mort ? », *Les Nouvelles littéraires*, 4-10 mars 1974

mais tardive ; Butor y fut principalement demandé pour ses talents d'enseignant ; Sarraute y rencontra majoritairement l'élite littéraire ; tandis que Simon et Pinget n'y étaient qu'une présence discrète dans l'ombre de Robbe-Grillet.

Le fait que les controverses françaises autour du Nouveau Roman aient été très peu reprises aux États-Unis constitue notre dernier argument pour nuancer l'affirmation de Bourdieu que « les textes voyagent sans leur contexte ». En effet, « l'entreprise de marketing littéraire »⁹⁸ mise en œuvre par Robbe-Grillet et Lindon pour imposer l'appellation « Nouveau Roman » et créer un contexte littéraire nouveau autour de nos six écrivains semble avoir bien fonctionné au pays du commerce roi. Elle est une manifestation du « succès mondial et obstiné de la formule lâchée avec dépit par M. Henriot mais exploitée avec un génie publiciste par M. Robbe-Grillet. »⁹⁹ Cette adoption par les Américains du Nouveau Roman en tant que groupe s'explique aussi par une perception de la littérature française comme une succession d'écoles : après le Surréalisme et l'Existentialisme, le Nouveau Roman constituait la nouvelle livraison littéraire française. Cette tendance à la taxinomie se révélera plus tard encore avec l'invention aux États-Unis du corpus de la *French Theory* décrit par François Cusset. Mais la décontextualisation a joué son rôle dans la redéfinition du corpus du Nouveau Roman lors son actualisation par les lecteurs américains : aux États-Unis, explique Cusset, s'opère une « opération de transfert dans l'usage de ce label ». Dans les esprits américains, en effet, « ce qu'on met sous ce label est élargi jusqu'à inclure tout ce que le roman de l'époque pouvait avoir d'expérimental » – ce que nous observerons dans l'étude de la réception du Nouveau Roman par la presse américaine –, « et à la fois plus étroit parce que c'est plus lointain. »¹⁰⁰ Pour finir - ce qui donne en partie raison à Bourdieu et qui

⁹⁸ Robert Kanters, émission télévisée « Apostrophes », 12 juin 1981

⁹⁹ Jérôme Garcin, « Quoi de neuf ? Le Nouveau Roman ! », *Le Nouvel Observateur*, 18-24 septembre 1997

¹⁰⁰ François Cusset, entretien à Paris *op. cit.*

explique pourquoi ce corpus a rencontré moins de résistance aux États-Unis qu'en France -, en se décontextualisant outre-Atlantique, le Nouveau Roman a laissé derrière lui les problématiques littéraires franco-françaises, car « toute la dimension de règlement de comptes plus ou moins explicites avec une tradition nationale passe totalement inaperçue pour les récepteurs étrangers »¹⁰¹, ce que corroborait le critique Laurent Lesage dans la *Saturday Review* quand il écrivait :

*« [Les nouveaux romanciers] ont emprunté des techniques à des écrivains étrangers – Joyce, Faulkner, Virginia Woolf – et ont accompli une révolution de la technique. Mais seulement pour accomplir une révolution bien plus profonde et nécessaire depuis longtemps chez eux. Malgré des abjurations bruyantes – auxquelles les auteurs prennent part – le « nouveau roman » reste un roman français. »*¹⁰²

Ainsi, malgré ces emprunts à la littérature anglo-saxonne, les problématiques françaises restent françaises¹⁰³, de la même manière que « ce n'est pas l'automatisme que les Américains ont appris des surréalistes, mais comment être héroïque »¹⁰⁴, les Américains ont « appris » du Nouveau Roman quelque chose de différent de ce qu'il a apporté en France, qu'il s'agira d'identifier.

Enfin, si la décontextualisation permet une lecture autre, il s'agit de définir cet autre américain, qui est à la fois proche et éloigné. En effet, les stratégies de promotion et la majorité des commentaires et analyses du Nouveau Roman effectués outre-Atlantique restent proches des stratégies de promotion et des analyses et commentaires français, ce que nous observerons en nous intéressant aux moyens d'accès des lecteurs américains au Nouveau Roman, permis par les agents de

¹⁰¹ *Ibid.*

¹⁰² Laurent Lesage, « The New French Novel : Philosophy and Poetry », *Saturday Review*, 13 mai 1961

¹⁰³ Ce qui nous amène à penser, avec François Cusset, qu'« il y a peut-être ici une limite dans cette question de transfert car la majorité des phénomènes se passent dans le champ national. C'est comme l'immigration, qui ne concerne que 3% de la population mondiale. Il n'y a finalement pas beaucoup de gens qui bougent, d'idées qui bougent, de textes qui bougent. » Entretien avec François Cusset, *op. cit.*

¹⁰⁴ *Ibid.*

médiation traditionnels entre la littérature et ses lecteurs que sont les éditeurs et la presse. En effet, écrit Emmanuel Loyer, il est erroné de penser que « la vie intellectuelle et culturelle serait spontanément internationale lorsqu'elle exige au contraire des stratégies d'implantations, des passeurs, des segments sociaux intéressés à effectuer le passage »¹⁰⁵, et ce sont ces derniers qui sont l'objet principal des études de réception. L'historienne de la culture Judith Lyon-Caen explique que

*« pour apprécier la réception des œuvres du passé, l'historien dispose de plusieurs lieux d'observation : le premier réside dans les œuvres elles-mêmes, qui, par leur contenu autant que par les formes matérielles dans lesquelles elles sont données à lire, construisent ou orientent leurs lecteurs. [...] Un deuxième type de source sur la réception des romans se trouve du côté de la critique. »*¹⁰⁶

Nous décrivons ainsi cette orientation donnée aux lecteurs américain du Nouveau Roman par le travail éditorial, journalistique et intellectuel dans le contexte culturel de l'époque, qui constitua le paratexte du Nouveau Roman aux États-Unis.

Un développement en entonnoir s'est imposé à notre travail : au préalable de l'étude de sa réception par les artistes, catégorie restreinte du lectorat américain, il s'est agi d'étudier les opérations qui ont permis sa réception par le lectorat américain en général, c'est-à-dire les opérations de sélection et de promotion de l'édition américaine ainsi que le travail critique de la presse américaine, pour parvenir à l'analyse des effets de sa lecture sur la catégorie particulière de lecteurs que sont les artistes, en passant par une étape essentielle d'examen du contexte théorique artistico-littéraire et franco-américain de notre période d'étude.

¹⁰⁵ Emmanuel Loyer et Ludovic Tournès, « Les échanges culturels franco-américains au XIXe siècle [sic : XXe] : pour une histoire des circulations transnationales », *op. cit.* p.174

¹⁰⁶ Judith Lyon-Caen, *La lecture et la vie. Les usages du roman au temps de Balzac*, Paris, Tallandier, 2006, p.22

L'étude des opérations de sélection et de promotion de l'édition américaine décrira l'émergence de la *permanent innovative press* ainsi que ses stratégies de diffusion de la littérature. L'étude du travail critique de la presse américaine évaluera la place accordée au Nouveau Roman dans la presse américaine grâce à l'analyse des articles qui lui furent consacrés. Cette dernière révélera, nous le disions, une assez grande proximité avec l'analyse française, qui s'explique notamment par le fait que la culture américaine reste relativement proche de la culture européenne par son héritage (l'étude de la réception du Nouveau Roman sur le continent africain ou asiatique, par exemple la réception de Robbe-Grillet au Japon où ses romans connaissent une certaine fortune, aurait posé bien d'autres problématiques). Cusset parle d'ailleurs à juste titre de « faux ailleurs américain »¹⁰⁷. Pour Frédéric Monneyron, « la France appartient avec les États-Unis à la culture occidentale. [...] Mais la France est aussi culturellement ce même qui est autre. »¹⁰⁸ Nous tenterons ainsi de déceler les quelques particularités de la réponse des intellectuels au Nouveau Roman. Mais si c'est la réponse des artistes qui mobilisera particulièrement notre attention, c'est parce que c'est dans cette dernière que réside la spécificité de la réception américaine du Nouveau Roman. Son étude nous demandera de répertorier et d'analyser les usages divers de ce corpus par certains artistes américains des années 1960, mais nous permettra également d'observer une grande proximité entre les théories artistiques de ces derniers et la théorie du Nouveau Roman emmenée par Robbe-Grillet. En allant aux devants d'une lecture autre dans un autre pays et un autre champ artistique, nous avons rencontré une pensée proche, qui s'explique probablement par la contemporanéité du Nouveau Roman et de l'Art Minimal.

¹⁰⁷ François Cusset, *French Theory*, op. cit. p.27

¹⁰⁸ Frédéric Monneyron, « L'anglosaxonisme américain et la France », dans Frédéric Monneyron et Martine Xiberras (dir.), *La France dans le regard des Américains*, Montpellier, Presses Universitaires de Perpignan, 2006, p.23-24

« Est-il besoin de souligner l'intérêt critique d'une étude comparative des figures formées dans l'espace par les arrangements d'objets, du rôle des couleurs, etc., chez les peintres et les romanciers d'un même temps ou d'un même milieu ? »¹⁰⁹

Michel Butor

Parce que le Nouveau Roman et l'Art Minimal émergèrent dans le même contexte historique occidental décrit précédemment, il s'agit de prendre en compte leur contemporanéité pour expliquer leur proximité théorique, leur proximité de sensibilité, remarquée pour la première fois en 1965 par la critique américaine Barbara Rose¹¹⁰ dans son article « ABC Art » :

« J'ai écrit cet article pour comprendre ce que je sentais, le climat dans lequel beaucoup d'artistes, dans différentes disciplines, travaillaient. Et le Nouveau Roman était fortement lié à une certaine sensibilité qui voulait montrer qu'il n'y avait que la surface des choses, et qui voulait absolument éviter de s'exprimer. »¹¹¹

Désignant le Nouveau Roman par le « roman français objectif », Rose écrivait en effet :

« Curieusement, c'est peut-être dans la théorie du roman français objectif que l'on retrouve le plus l'attitude de bien des artistes dont il a été question [Donald Judd, Robert Morris, Dan Flavin, Carl Andre, etc.]. Je suis persuadée qu'il s'agit d'une pure coïncidence, dans la mesure où je n'ai aucune raison de croire qu'il y ait jamais eu aucun contact. [...] il est intéressant de noter, même si – ou parce que – il est accidentel, un refus du personnel, du subjectif, du tragique et du narratif en faveur du monde des choses. »¹¹²

L'argument de contemporanéité peut sembler insuffisant et appartient plus volontiers à une croyance qu'à la science littéraire, mais, déclare François Cusset,

¹⁰⁹ Michel Butor, « L'espace du roman », *Répertoire II*, Paris, Minuit, p.47

¹¹⁰ Ce constat du rapprochement possible entre Nouveau Roman et Art Minimal sera ensuite régulièrement repris entre les années 1960 et aujourd'hui par divers critiques d'art que nous citerons aux moments opportuns.

¹¹¹ Barbara Rose, entretien à New York, novembre 2011, voir annexes

¹¹² Barbara Rose, « ABC Art », *Art in America*, op. cit.

« Je crois beaucoup à la contemporanéité¹¹³. On ne peut pas en faire un usage scientifique parce que c'est très vague mais je crois qu'il y a un moment où tout est possible : des gens de la même génération, du même milieu, même dans deux pays différents, ont fréquenté l'université, ont un désir de création mais ne savent pas vraiment quel discipline choisir, certains deviennent artistes ou écrivains mais l'inverse aurait certainement été possible. »¹¹⁴

Ce portrait de gens d'une même génération, du même milieu qui ont un désir de création correspond à nos écrivains et artistes, qui sont le produit d'un moment de l'histoire culturelle qu'ils ont contribué à créer, durant lequel le désir de création primait sur le choix des disciplines artistiques. Leur parcours artistique le révèle, la plupart d'entre eux ayant pratiqué des formes d'art appartenant à d'autres disciplines que celles avec lesquelles l'histoire les associe désormais : la peinture (Simon, Smithson, Pinget, Judd, Robbe-Grillet, Forti), la photographie (Smithson, Simon, Graham, LeWitt), la poésie (Butor, Smithson, Andre, Acconci, Graham), le cinéma (Robbe-Grillet, Duras, Graham), la danse (Rauschenberg, Morris). Ce désir de création dépassant la catégorisation des disciplines était traversé par des préoccupations communes inhérentes à l'époque. Le nouveau monde occidental en mutation après la Seconde Guerre mondiale dans lequel ils vécurent, les uns dans une France qui s'américanise et les autres dans une Amérique qui se construit dans un rapport complexe à l'Europe, les mit face à des problématiques esthétiques qui se rejoignaient parfois, qu'ils tenteront de traiter, chacun dans leur champ, par des solutions théoriques parfois proches qu'il s'agira d'analyser.¹¹⁵

¹¹³ John Cage aussi : « ne savons-nous pas que plusieurs personnes ont inventé la lumière électrique au même moment, et qu'une seule est arrivée à temps à la poste ! » John Cage, interview à Genève par Nicholas Zurbrugg, 12 septembre 1990 dans Nicholas Zurbrugg (éd.), *Art, Performance, Media. 31 interviews*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2004, p.109

¹¹⁴ François Cusset, entretien à Paris, *op. cit.*

¹¹⁵ Notons qu'on pourrait soutenir qu'une rencontre telle que celle d'une littérature française et d'un art américain n'est pas si fortuite, les deux pays ayant depuis plusieurs décennies constitué un socle culturel commun bâti par de riches échanges d'écrivains et d'artistes, qu'on pense à l'Armory Show de 1913 à New York qui marqua la « première percée fracassante de l'art moderne européen sur le marché américain » (Guilbaut p.77), à l'expatriation des écrivains américains Ernest Hemingway et Henry Miller à Paris dans l'entre-deux guerres, à celles des surréalistes à New York pendant la Seconde Guerre mondiale, aux expositions à Paris des expressionnistes abstraits dans les années 1950 ou à l'expatriation à

Notre tentative d'explication des enjeux et des aboutissements de la réception du Nouveau Roman par les artistes américains réclame un éclectisme méthodologique. Pour être traité exhaustivement, ce sujet par nature interdisciplinaire, entre littérature et art, a nécessité des apports historiques et sociologiques. Notre étude décrit une réalité qu'est l'usage du Nouveau Roman par les artistes américains, qui est un exemple pratique de la théorie des effets littéraires, et écrit Jean-François Sirinelli, « la réalité [...] n'est segmentée que pour des raisons institutionnelles et [...] est, par essence, multiple et donc complexe »¹¹⁶. La recherche d'apports de disciplines extra-littéraires s'est imposée d'elle-même au fil de notre travail, pour contribuer à une méthode construite pas à pas, avec la « prudence méthodologique » requise déjà par Gustave Lanson pour les études d'histoire littéraire¹¹⁷. Notre recherche s'inscrit d'abord dans cette discipline dont la « faiblesse ontologique » nécessite, ainsi que nous l'avons éprouvée, de fonder sa légitimité théorique sur d'autres disciplines¹¹⁸, mais cette faiblesse nous semble aussi être une force, en ce qu'elle permet de dépasser les cloisonnements disciplinaires qui « justifient notre vision divisée du monde. »¹¹⁹ Selon Jean-Marie Schaeffer, « la représentation ségrégationniste de « La Littérature » continue à fonder en grande partie sur l'autolégitimation des études littéraires »¹²⁰ parce qu'elles sont fondées sur un modèle « établi dans le cadre d'une société beaucoup

New York des artistes français Arman et Christo dans les années 1960. Ainsi, comme l'affirme Emmanuel Loyer, c'est un écueil de penser que « le transfert s'effectue sur un terrain vierge alors qu'il se bâtit sur un socle déjà en partie commun, fruit d'échanges préalables. » Emmanuel Loyer et Ludovic Tournès, « Les échanges culturels franco-américains au XIXe siècle [sic : XXe] : pour une histoire des circulations transnationales », *op. cit.* p.174

¹¹⁶ Jean-François Sirinelli « Éloge de la complexité », dans Jean-Pierre Rioux, Jean-François Sirinelli (dir.), *Pour une histoire culturelle*, Paris, Seuil, 1997, p.16

¹¹⁷ « Aux prestiges usurpés de la science, Lanson semble opposer les vraies qualités d'une histoire littéraire conscience de sa fragilité : la prudence méthodologique, l'expérience acquise sur le terrain de la recherche, l'examen critique [...] » Alain Vaillant, *L'Histoire littéraire*, *op. cit.* pp.87-88

¹¹⁸ *Ibid.* p.17

¹¹⁹ Pascale Casanova, *La République Mondiale des Lettres*, *op. cit.* p.16

¹²⁰ Jean-Marie Schaeffer, *Petite écologie des études littéraires. Pourquoi et comment étudier la littérature*, Paris, Thierry Marchaisse, 2011, p.77

plus hiérarchisée que ne l'est la nôtre. »¹²¹ Notre recherche s'inscrit dans un effort actuel de décloisonnements des disciplines, qui n'est pas un simple positionnement idéologique pour l'ouverture mais qui se justifie par l'idée, écrit Schaeffer, que « pour comprendre ce qu'est la fiction nous devons [...] adopter une approche pluridisciplinaire. [...] Pratiquement tous les objets littéraires réellement importants exigent une approche qui multiplie les angles de vue. »¹²² Cette exigence nous est imposée particulièrement par le fait que notre objet de recherche n'est pas qu'un objet littéraire (le Nouveau Roman), mais s'élargit aux conditions qui ont permis sa réception dans le milieu artistique new-yorkais, des conditions qui ne sont pas seulement littéraires. Le Nouveau Roman, comme tous les phénomènes littéraires, est d'ordre historique¹²³, et nous nous attachons à contribuer à la connaissance de son histoire qui se poursuit aussi hors de France et hors du champ littéraire quand elle « s'allie »¹²⁴ au champ artistique américain. Notre travail se situe dans l'histoire littéraire dans son extension à l'histoire des idées littéraires, en cherchant à expliquer comment les idées littéraires du Nouveau rejoignirent la sensibilité artistique américaine contemporaine ; et dans son extension aux problèmes de fortune et d'influence que posent les questions de réception. En démontrant un intérêt pour le Nouveau Roman et en faisant usage, les artistes américains lui donnèrent une valeur inédite. Ainsi, grâce à un détour par le champ artistique américain, nous tenterons de contribuer à la mission d'assignation de valeur assignée à l'histoire littéraire. Selon la thèse centrale d'Alain Vaillant dans *L'Histoire littéraire*, les questions de réception sont vouées à prendre une place de plus en plus importante au sein de l'histoire littéraire moderne car

¹²¹ *Ibid.*

¹²² Jean-Marie Schaeffer, *Petite écologie des études littéraires. Pourquoi et comment étudier la littérature*, op. cit. p. 155

¹²³ « L'histoire littéraire tient pour acquis que tous les phénomènes littéraires (passés, présent ou à venir) sont d'ordre historique. » Alain Vaillant, *L'histoire littéraire*, op. cit. p.11

¹²⁴ Selon Denis Hollier, l'histoire littéraire est un « questionnement des critères à partir desquels la littérature [...] s'allie à d'autres [champs] », Denis Hollier, *De la littérature française*, op. cit. p.XXV

« l'histoire de la littérature, de ses origines à nos jours, se répartit de part et d'autre d'une césure capitale : à une production littéraire reposant encore sur le modèle discursif et rhétorique hérité de la tradition antique succède, autour des XVIIIe et XIXe siècles, la culture moderne du texte, d'où découle une esthétique nouvelle fondée sur les effets de lecture. »¹²⁵

De la fin du XIXe siècle à aujourd'hui, de Gustave Lanson¹²⁶ à Vincent Jouve¹²⁷, de nombreuses voix se sont prononcées en faveur d'une attention à apporter aux effets de la littérature sur ses lecteurs, qui s'intensifie au milieu du XXe siècle avec l'expansion de la pragmatique venue des États-Unis, avant de se manifester par l'apparition d'une théorie/esthétique de la réception/lecture initiée par l'École de Constance dans les années 1970 et emmenée par Hans-Robert Jauss et Wolfgang Iser. Notre étude de la réception du Nouveau Roman par la presse puis par les artistes américains sera traversée par les problématiques de cette théorie/esthétique, qui identifie et décrit les phénomènes à l'œuvre lors de la lecture - tels que l'incomplétude textuelle, la perception guidée ou visée illocutoire, la réponse aux horizons d'attente, la simplification du texte, la reconnaissance et l'identification, la lecture sélective ou la mélecture - et qui accompagnent l'accueil d'un texte et la constitution de son sens. Iser et Jauss - suivis plus tard par Umberto Eco, Michel Picard, Denis Saint-Jacques ou encore Vincent Jouve - s'attachent à l'étude du « pôle esthétique » de l'œuvre littéraire, qui « se rapporte à la concrétisation réalisée par le lecteur » (l'autre pôle étant « artistique », qui « se réfère au texte produit par l'auteur »¹²⁸) car selon Jauss,

¹²⁵ Alain Vaillant, *L'Histoire littéraire, op. cit.* p.17

¹²⁶ L'histoire littéraire telle que décrite par Lanson comprend l'étude de « la façon dont [les œuvres] ont vécu, agi dans les intelligences et les âmes des générations successives. » Gustave Lanson « L'histoire littéraire et la sociologie », *Revue de métaphysique et de Morale*, XII, 1904

¹²⁷ « Le meilleur moyen de comprendre la « force » et la pérennité de certaines œuvres n'est-il pas en effet de s'interroger sur ce que les lecteurs y trouvent ? », Vincent Jouve, *La Lecture*, Paris, Hachette, 2012, p.3

¹²⁸ Wolfgang Iser, *L'Acte de lecture : théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, Mardaga, 1985, p.48

« la littérature et l'art ne s'ordonnent en une histoire organisée que si la succession des œuvres n'est pas rapportée seulement au sujet producteur, mais aussi au sujet consommateur – à l'interaction de l'auteur et du public. »¹²⁹

Les théoriciens/esthéticiens de la réception/lecture apportent ainsi un nouveau regard à l'herméneutique des textes, en valorisant la perspective du lecteur : « la littérature est par essence un acte d'échange, donc social, et toute théorie littéraire qui prétend négliger cette dimension est une duperie »¹³⁰, déclarait le sociologue de la littérature Denis Saint-Jacques au colloque de Cerisy sur le Nouveau Roman. Entretenant l'étude d'un cas particulier de réception de la littérature, les théories de la réception et de la lecture semblaient nous offrir des outils de méthode tout indiqués pour éclairer notre sujet. Mais leur application à notre cas pratique a vite trouvé ses limites, d'abord parce qu'elles traitent majoritairement de la réception de romans traditionnels avec personnages, intrigues et narration linéaire, ce que le Nouveau Roman bannit ; et de lecteurs professionnels (critiques, universitaires), que ne sont pas les artistes. Ensuite et surtout, parce que nous avons constaté, avec le critique britannique Frank Kermode suivi par Antoine Compagnon, que les théories/l'esthétique de la réception/lecture « n'en di[sent] pas plus qu'une observation empirique attentive de la lecture, [elles pourraient] bien n'être qu'une formalisation du sens commun »¹³¹ et qu'elles n'iraient pas beaucoup plus loin que la théorie de la réception « parfaitement cohérente et opérationnelle »¹³² élaborée par Lanson en 1904 dans « l'histoire littéraire et la sociologie »¹³³, écrit Alain Vaillant. Néanmoins, parce que nous ne faisons pas œuvre théorique et que le sens commun a du bon, certaines de ces formulations - telle que l'horizon d'attente, l'a

¹²⁹ Hans-Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978, p. 39

¹³⁰ Denis Saint-Jacques, « Le lecteur du Nouveau Roman » dans *Le Nouveau Roman : hier, aujourd'hui*, actes du colloque de Cerisy-la-Salle, Paris, U.G.E, 1972, p.131

¹³¹ Antoine Compagnon, *Le Démon de la théorie*, Paris, Seuil, 1998, p.183

¹³² Alain Vaillant, *L'Histoire littéraire, op. cit.* p.87

¹³³ Gustave Lanson « L'histoire littéraire et la sociologie », *op. cit.*

priori esthétique, l'incomplétude textuelle ou la lecture sélective - constituent un lexique qui jalonna notre étude.

*« De même qu'il est de toute nécessité qu'un arbre porte ses fruits, nos idées sortent de nous-mêmes, nos évaluations, nos « oui », nos « non », nos raisons et nos causes se développent — tous parents et en relation les uns avec les autres, comme autant de témoignages d'une volonté, d'un état de santé, d'un terroir, d'un soleil. »*¹³⁴

Friedrich Nietzsche

Un travail sociologique s'impose dans notre étude, comme dans toutes les études d'histoire littéraire, par la nécessité de prendre en compte les opérations sociales à l'œuvre lors de « la circulation internationale des textes » - précédemment abordées et discutées avec Pierre Bourdieu -, les conditions sociales liées aux conditions historiques qui déterminent le contexte du transfert du Nouveau Roman aux États-Unis, et enfin les caractéristiques sociologiques de ses récepteurs que sont les artistes. Lanson en 1904 déjà remarquait l'impossibilité « de faire de l'histoire littéraire sans sociologie », car, écrit Alain Vaillant,

*« le seul problème recevable, du point de vue méthodologique et épistémologique de l'histoire littéraire, est de prendre en compte les réalités de tous ordres – toutes par nature « sociales », comme l'avait bien compris Lanson -, non pas pour les trier ou les hiérarchiser, mais pour essayer de construire un modèle historique qui permette de comprendre leurs contributions respectives et leurs interactions mutuelles au sein de la « littérature ». »*¹³⁵

L'approche sociologique suppose de regrouper des artistes singuliers aux pratiques singulières – ce que nous ferons en mettant en évidence l'aspect collectif de leur réception du Nouveau Roman -, elle suppose d'opérer une « désingularisation »¹³⁶, car, écrit Nathalie Heinich,

¹³⁴ Frédéric Nietzsche, *Généalogie de la morale*, trad. Henri Albert, Paris, Mercure de France, 1900, vol. 11, p.10

¹³⁵ Alain Vaillant, *L'Histoire littéraire*, op. cit. p.97

¹³⁶ Nathalie Heinich, *Ce que l'art fait à la sociologie*, Paris, Minuit, 1998, p.15

« c'est [...] le rôle reconnu à la sociologie de l'art et de la littérature qu'en d'analyser les œuvres dans ce qu'elles ont, non pas de singulier¹³⁷ mais au contraire de, comme on dit, « social », en les rapportant à leur contexte idéologique ou matériel. »¹³⁸

Dans une perspective explicative – dans la continuité des études bourdieusiennes et des *Mondes de l'art* d'Howard Becker –, notre travail empruntera à la fois à l'histoire sociale de l'art et la sociologie de l'art telles que décrites par Nathalie Heinich, en montrant que l'art et la théorie de nos artistes auxquels ont contribué le Nouveau Roman est « un phénomène collectif, habité par le social, pris dans l'extériorité des conditionnements, déterminé par des propriétés essentiellement acquises, enracinées dans une culture »¹³⁹ ; et qu'en retour les objets d'art conçus en rapport plus ou moins proche avec le Nouveau Roman ont « une capacité à exprimer [...] l'esprit [de leur époque]. »¹⁴⁰

Dans une perspective descriptive concernant le Nouveau Roman, nous chercherons à nous

« donner pour objet de dire non ce que l'art est, mais ce qu'il « représente » (si l'on accepte un usage très lâche du terme de « représentation », englobant les perceptions et les opérations de catégorisation, d'interprétation et de jugement, par opposition aux « essences » ou aux « choses mêmes ») ».¹⁴¹

Cette perspective, de même que les questions de réception, profite de l'apport du pragmatisme « en donn[ant] la priorité à l'expérience vécue par les acteurs[qui] doit en passer par l'observation des actions dans leur contexte effectif »¹⁴², ce qui lui

¹³⁷ Précisons qu'il n'est pas question pour autant de nier dans notre étude la singularité des œuvres et des artistes et écrivains. Nous considérons ce fait comme allant de soi, ce qu'on démontrera du côté du Nouveau Roman en définissant la place particulière de chaque écrivain dans le groupe, et du côté des artistes, en faisant la typologie de leurs lectures singulières du Nouveau Roman.

¹³⁸ Nathalie Heinich, *Ce que l'art fait à la sociologie*, op. cit. p.16

¹³⁹ *Ibid.* p.7

¹⁴⁰ *Ibid.* p.15

¹⁴¹ *Ibid.* p.17

¹⁴² *Ibid.* p.33

permet de décrire « ce qui n'a pas besoin d'être explicité pour fonctionner »¹⁴³. En se détachant « du souci normatif comme du souci interprétatif », on pourra alors « s'intéresser aux œuvres non pour ce qu'elles valent ou ce qu'elles signifient, mais pour ce qu'elles *font* »¹⁴⁴ : dans notre cas particulier, ce que *fit* le Nouveau Roman dans le champ artistique américain.

Les enjeux esthétiques de cette « action » du Nouveau Roman nous offriront l'occasion de tenter d'« intégrer à une réflexion historique la dimension « esthétique » des textes » qui manque selon Vaillant encore aux études d'histoire littéraire¹⁴⁵ :

*« On ne sait toujours pas comment [...] intégrer à une réflexion historique la dimension « esthétique » des textes . Quant aux travaux qui voulaient éviter de retomber dans ces ornières en leur tournant le dos, ils ont tous simplement migré vers d'autres disciplines, la sociologie et l'histoire culturelle notamment. »*¹⁴⁶

Nous tenterons ainsi dans notre étude de ne pas nous détourner de l'histoire littéraire mais notre sujet se déplace inévitablement vers l'histoire culturelle, qui a « depuis peu », écrit Vaillant, « solidement pris pied sur [le] terrain [de l'histoire littéraire] », car il amène à décrire des faits qui s'inscrivent dans une histoire culturelle plus globale. Nous étudions un moment de l'histoire culturelle franco-américaine qui a vu le Nouveau Roman français travailler le climat artistique américain qui a fait naître l'Art Minimal, balisé par la création de la première et de la dernière œuvres plastiques américaines démontrant un usage explicite du Nouveau Roman : *Le Planétarium* d'Öyvind Fahlström (1963) et *Robbe-Grillet cleansing every object in sight* de Mark Tansey (1981). Notre choix de faire se

¹⁴³ *Ibid.*

¹⁴⁴ *Ibid.* p.37

¹⁴⁵ Alain Vaillant, *L'Histoire littéraire, op. cit.* p.98

¹⁴⁶ *Ibid.*

terminer notre période d'étude en 1981 trouve un autre argument avec la tenue en 1982 du colloque « Three decades of the New Novel » organisé par Tom Bishop à la New York University auquel ont assisté Sarraute, Pinget, Robbe-Grillet et Simon et qui, en guise de bilan du Nouveau Roman, le faisait éclater, chacun des écrivains prenant définitivement leurs distances avec le groupe. Selon Dominique Viart,

« les "nouveaux romanciers" réunis à New York en 1982 à l'occasion d'un nouveau colloque sur leurs œuvres tiennent tous à s'émanciper de la tutelle théorique que faisait peser sur leurs livres les conceptualisations de Jean Ricardou. »¹⁴⁷

Au delà de 1982, l'étude de la réception du Nouveau Roman en tant que groupe perd ainsi sa pertinence.

Pendant ce moment particulier de l'histoire culturelle occidentale, l'histoire littéraire française rencontrait sans le savoir l'histoire de l'art américaine. Nous avons vu que les nouveaux romanciers ignoraient l'importance qu'ils eurent pour la génération d'artistes de l'Art Minimal qu'ils connaissaient à peine et qui semble-t-il, ne les intéressaient pas. C'est cette méconnaissance qui nous semble constituer la particularité de notre recherche, quand la plupart des études littéraires croisant littérature et art trouvent le plus souvent leur inspiration dans l'admiration avouée d'un écrivain pour un artiste¹⁴⁸, comptant ainsi uniquement sur les écrivains pour révéler des proximités esthétiques entre des œuvres littéraires et artistiques alors que, notre sujet le montre, les indices de ces rapprochements possibles se situent également du côté des artistes.

¹⁴⁷ Dominique Viart, « Historicité de la littérature : la fin d'un siècle littéraire », *ELFe xx-xxi. Quand finit le XXe siècle ?*, n° 2, octobre 2012, pp. 93-126.

¹⁴⁸ Citons par exemple *Reading between the lines. Claude Simon and the Visual Arts* de Jean H. Duffy (Liverpool University Press, 1998), *Michel Butor. Le dialogue avec les arts* de Lucien Giraud (Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2006) ou *The Target : Alain Robbe-Grillet and Jasper Johns* de Ben Stolzsfus (Fairleigh Dickinson University Press, 2006).

Selon Jean-Pierre Rioux, « l'histoire culturelle est celle qui s'assigne l'étude des formes de représentation du monde au sein d'un groupe humain [...] et qui en analyse la gestation, l'expression et la transmission. »¹⁴⁹ Ici nous laisserons de côté la gestation et l'expression du Nouveau Roman pour nous concentrer sur sa transmission, qui contribua à la gestation et l'expression de l'Art Minimal. L'histoire culturelle nous offre un cadre fécond car elle englobe une grande partie des enjeux rencontrés au fil de notre recherche : l'histoire des médiations et des médiateurs, l'inventaire des passeurs, l'histoire des sensibilités diffuses, l'histoire de la circulation des objets culturels, et surtout l'histoire de leur propagation à travers des usages productifs à travers l'étude « des comportements collectifs, des sensibilités, des imaginaires, des *gestes* »¹⁵⁰ à partir d'objets précis »¹⁵¹, car l'histoire culturelle, selon Daniel Roche,

*« ne vis[e] pas seulement à constituer une géographie sociale de la réception des formes ou des idées, elles veulent ouvrir à l'étude des consommations culturelles qui ne sont pas seulement assimilation passive et constat de dépendance, mais en même temps création et production active d'autre chose. »*¹⁵²

Cet enjeu d'activité résonne en effet particulièrement dans le cadre de notre étude de la réception particulièrement active du Nouveau Roman dont firent preuve les artistes américains.

L'étude d'un transfert culturel entre la France et les États-Unis implique de sortir l'histoire culturelle d'un cadre national¹⁵³ dans lequel, écrit Anne-Marie

¹⁴⁹ Jean-Pierre Rioux « Introduction. Un domaine et un regard », dans Jean-Pierre Rioux, Jean-François Sirinelli (dir.), *Pour une histoire culturelle*, op. cit. p.16

¹⁵⁰ Nous soulignons

¹⁵¹ Daniel Roche « Une déclinaison des Lumières », in Jean-Pierre Rioux, Jean-François Sirinelli (dir.), *Pour une histoire culturelle*, op. cit. p.31

¹⁵² *Ibid.* p.42

¹⁵³ De « *déplacer le regard au-delà ou en deçà du récit national.* » Emmanuel Loyer et Ludovic Tournès, « Les échanges culturels franco-américains au XIXe siècle [sic : XXe] : pour une histoire des

Thiesse « elle s'est constituée, [...] souvent pour le légitimer »¹⁵⁴, d'autant plus que ce transfert, qui s'inscrit historiquement dans les prémises de la mondialisation culturelle, révélera une proximité de pensée artistique transnationale. Notre travail interrogera notamment, avec Thiesse, la possibilité de « l'histoire culturelle (..) [de] déterminer la part non nationalisée, non nationalisable ou a-nationale des cultures contemporaines [...] »¹⁵⁵. Nous participons au chantier de « l'étude historique des relations culturelles internationales »¹⁵⁶ - à la suite par exemple de François Cusset dans son étude de la réception américaine de la *French Theory*¹⁵⁷ - en choisissant un objet d'étude encore peu ou pas exploité : alors que la fortune aux États-Unis d'autres corpus français comme le Surréalisme, l'Existentialisme ou la Nouvelle Vague cinématographique est relativement connue, celle du Nouveau Roman semble l'être moins¹⁵⁸. Nous nous inspirerons de la méthode historiographique d'Emmanuel Loyer exposée dans son article intitulé « Les échanges culturels franco-américains au XIXe siècle [sic : XXe] : pour une histoire des circulations transnationales », qui s'appuie sur « deux courants de pensée qui, en France, ont pris en charge de la façon la plus stimulante la sortie du national en histoire culturelle »¹⁵⁹, la sociologie bourdieusienne – déjà exploitée précédemment - et le travail des « chercheurs germanistes, historiens, philosophes, philologues, engagés dans des réflexions sur les échanges franco-allemands au XIXe siècle. »¹⁶⁰ La première, selon Loyer, permet, grâce à sa « rhétorique marchande » provocatrice de « l'import-export intellectuel », de rompre avec

circulations transnationales » *op. cit.* p.173

¹⁵⁴ Anne-Marie Thiesse, « L'histoire culturelle est-elle une histoire nationale ? », in Laurent Martin et Sylvain Venayre (dir.), *L'histoire culturelle contemporaine*, *op. cit.* p.121

¹⁵⁵ *Ibid.* p.124

¹⁵⁶ Emmanuel Loyer et Ludovic Tournès, « Les échanges culturels franco-américains au XIXe siècle [sic : XXe] : pour une histoire des circulations transnationales », *op. cit.* p.171

¹⁵⁷ François Cusset, *French Theory*, *op. cit.*

¹⁵⁸ Par exemple, Emmanuel Loyer, dans son analyse des « échanges culturels franco-américains au XIXe siècle » ne mentionne pas le Nouveau Roman.

¹⁵⁹ Emmanuel Loyer et Ludovic Tournès, « Les échanges culturels franco-américains au XIXe siècle [sic : XXe] : pour une histoire des circulations transnationales », *op. cit.* p.172

¹⁶⁰ *Ibid.*

« une histoire de la diplomatie culturelle encore emmaillotée dans des postulats très idéalistes, ou dans le rituel, souvent convoqué pour la France et l'Amérique, par exemple, de la célébration ronronnante d'une amitié historique. »¹⁶¹

Débarassés de cette « célébration ronronnante », nous pouvons prendre en compte les rapports de force existants entre les États-Unis et la France, qui révèlent que le transfert du Nouveau Roman aux États-Unis a aussi été rendu possible grâce aux intérêts qu'y trouvaient les deux pays (rayonnement littéraire pour la France et apport à la construction culturelle pour les États-Unis).

Le second quant à lui mettait en évidence « les métissages qui logent souvent au cœur de l'identité nationale supposée » car « ce qu'on croyait purement national » est « l'objet de « trafics » intellectuels, d'aller-retours culturels, de reconstructions souvent oubliées »¹⁶². Ce postulat nous sert d'appui au constat du rôle qu'à joué le Nouveau Roman français dans la construction de l'Art Minimal permis par un « trafic intellectuel » transnational.

Notre étude sera composée d'une première partie qui prendra la forme d'une enquête sur les conditions d'accès au Nouveau Roman aux États-Unis et à cette époque, dont ont bénéficié les artistes américains. Il sera donc question d'identifier les principaux acteurs de sa publication outre-Atlantique, ainsi que de se familiariser avec le milieu de l'édition américaine et avec la position intermédiaire – entre les grandes maisons commerciales et les petites maisons expérimentales – des deux principaux éditeurs du Nouveau Roman George Braziller Inc. et Grove Press. Nous avons enquêté sur les circonstances de la rencontre des nouveaux romanciers avec leurs éditeurs américains qui a permis leur exportation, et nous avons examiné les stratégies de diffusion du Nouveau Roman par ses éditeurs américains, en nous

¹⁶¹ *Ibid.*

¹⁶² *Ibid.* p.173

appuyant notamment sur notre entretien avec l'éditeur de Robbe-Grillet et Duras Barney Rosset¹⁶³. Nous étudierons ensuite les dispositions favorables du lectorat américain à la réception du Nouveau Roman et nous analyserons les effets de sa réception au sein d'un *package* culturel français comprenant le travail de Jean-Paul Sartre, les films de la Nouvelle Vague, l'art des Nouveaux Réalistes et la pensée de la *French Theory*.

La réception du Nouveau Roman par les artistes s'étant notamment faite par le filtre de ses commentaires dans la presse, nous étudierons sa réception dans le milieu littéraire et intellectuel américain, ce qui nous permettra de développer les raisons esquissées précédemment de l'intérêt des États-Unis pour ce corpus français. Nous verrons que le Nouveau Roman a bénéficié d'un champ de réception large, de la presse populaire à la presse élitiste et universitaire et qu'il a été reçu en tant que groupe d'écrivains relativement solide, au sein duquel les fortunes des six écrivains ont été très diverses. Nous rassemblerons enfin les caractéristiques de la critique américaine du Nouveau Roman directement liées aux spécificités de la culture américaine qui comprennent, en vrac, une francophilie mêlée de méfiance, l'indépendance des critiques littéraires, l'anti-intellectualisme, l'élitisme moderniste, l'ouverture à la nouveauté, l'attrait pour la théorie. Dans une troisième partie, nous constaterons une proximité théorique entre le Nouveau Roman et l'art américain à partir des années 1960 qui prend appui sur des refus communs de la narration traditionnelle, de l'anthropocentrisme et de l'illusionnisme artistique. Enfin, notre dernière partie examinera les usages du Nouveau Roman par les artistes américains, que nous introduirons par une tentative de définition de la « lecture artiste » suivie

¹⁶³ Voir l'annexe « Entretien avec Astrid et Barney Rosset ». Notre enquête a également bénéficié des apports d'entretiens avec la critique d'art Barbara Rose, les professeurs Tom Bishop, Denis Hollier et François Cusset, les artistes Vito Acconci, Dan Graham et Louise Lawler et de la correspondance entre Jean-Max Colard et Mel Bochner (voir annexes).

par la recension de ses caractéristiques dans le cas de la réception du Nouveau Roman par les artistes américains. Nous verrons ensuite que ces derniers ont d'abord fait usage de leur lecture de Robbe-Grillet pour prendre en charge la critique de leur art dans des termes adaptés aux nouvelles formes qu'ils proposaient, puis que certains d'entre eux en ont fait un usage plasticien : nous verrons qu'un certain nombre d'œuvres américaines produites entre 1963 et 1981, que nous analyserons, se réfèrent directement au Nouveau Roman.

I. Terrain d'accueil : conditions de réception

« La recherche sur les transferts culturels inscrit la littérature dans des contextes plus larges où doivent intervenir l'histoire du livre, la sociologie des médiateurs, l'histoire des traductions, des enseignements de langues et plus largement des sciences humaines. »¹⁶⁴

Michel Espagne

« [la] valorisation de la traduction, [le] prestige conféré par certaines collections devenues symboles de l'excellence littéraire ou même par les institutions littéraires, [l']ennoblissement assuré par certaines préfaces, etc. - sont quelques uns des effets concrets de la croyance littéraire. »¹⁶⁵

Pascale Casanova

A. Terrain éditorial

La fortune d'une littérature dans un pays donné dépend en premier lieu du travail de diffusion des éditeurs, des revues, et dans notre cas, de la traduction en langue anglaise de ce corpus, qui permettent la circulation des nouveaux romans. Il nous a donc fallu mener une enquête pour déterminer les conditions d'accès à cette littérature, à New-York et à cette époque. Il s'est agi d'identifier les principaux acteurs de sa publication outre-Atlantique et d'étudier leurs opérations de sélection et de marquage ainsi que de se familiariser avec le milieu de l'édition américaine, afin de comprendre les facteurs de la percée - toute relative - du Nouveau Roman sur un territoire qui n'accueille que très peu de littérature étrangère.¹⁶⁶ Les

¹⁶⁴ Michel Espagne, « Quelques aspects actuels de la recherche sur les transferts culturels » dans Lucile Arnoux-Farnoux et Anne-Rachel Hermetet, *Questions de réception*, Paris, Société Française de Littérature Générale et Comparée, 2009, p.186

¹⁶⁵ Pascale Casanova, *La République Mondiale des Lettres*, éd. du Seuil, Paris, 1999, p.32

¹⁶⁶ « On publie beaucoup plus de littérature étrangère en France qu'ici, dans les années 1960 comme maintenant. Seulement 2% de livres étrangers (12% en France). » Tom Bishop, entretien à New York, novembre 2011, voir annexes.

premières éditions américaines des romans de Robbe-Grillet et Duras sont publiées par Grove Press, ceux de Simon et Sarraute par George Braziller, ceux de Butor par Simon & Schuster et certains de ceux de Pinget par Red Dust Books¹⁶⁷, d'autres par Dalkey Archive Press et d'autres encore par Grove Press, suite à la recommandation de Beckett¹⁶⁸. Red Dust Books est une maison d'édition modeste et Simon & Schuster fait partie des monuments de l'édition anglophone. À mi-chemin, se trouvent Grove Press et George Braziller Inc. qui marquèrent durablement le paysage éditorial américain et auxquelles nous nous intéresserons plus particulièrement – Simon & Schuster faisant plutôt figure de suiveur de tendance avec la publication des livres de Butor. Avec New Directions, les deux forment entre 1945 et 1975 le trio de maisons exemplaire de la « permanent innovative press », que l'on peut traduire grossièrement par l'« édition innovatrice permanente ». « Innovatrice » par rapport aux maisons prestigieuses et plus classiques telles que Knopf, Thames and Hudson ou Simon & Schuster¹⁶⁹, « permanente » car leur vocation était de perdurer au-delà de la mission de soutien d'un groupe particulier d'écrivains des petites maisons. Ce trio se positionne ainsi volontairement entre les grandes maisons à vocation commerciale et les petites à vocation purement littéraire, comme l'explique Henry S. Sommerville dans sa thèse de doctorat, *Commerce et Culture dans la Carrière de la Permanent Innovative Press : New Directions, Grove Press et George Braziller Inc.* :

« Les éditeurs et lecteurs de ses maisons étaient conscients du conflit entre les valeurs commerciales et culturelles. Ils tentèrent de dédier leur travail aux valeurs culturelles [...] tout en atteignant les marchés du livre en expansion avec de nouvelles techniques commerciales. Ils promurent le cosmopolite, l'innovation artistique, la promotion de l'art moderne, et la popularisation des cursus académiques à travers

¹⁶⁷ Passacaille en 1978, *Cette voix* en 1982

¹⁶⁸ « Samuel Beckett suggéra un français qu'il admirait beaucoup, Robert Pinget, qui s'ajouta ainsi à la liste de nos auteurs. » Richard Seaver, *The tender hour of twilight*, New York, Farrar, Straus and Giroux, p. 342

¹⁶⁹ Maison devenue prestigieuse mais dont les débuts n'avaient rien de littérairement engagés : Simon & Schuster fut fondée d'abord en 1924 dans le but de publier des mots-croisés.

leur travail de réimpression et la publication de livres de poche, la création de clubs de lecture, journaux et anthologies, traductions, et collections. »¹⁷⁰

Ainsi, New Directions (dirigé par James Laughlin), George Braziller Inc. (dirigé par George Braziller), et Grove Press (dirigé par Barney Rosset) contribuèrent à « faire des États-Unis le centre d'une communauté artistique et intellectuelle cosmopolite »¹⁷¹, en passant de nombreuses commandes de traductions de livres étrangers, ainsi qu'à populariser la culture auparavant réservée à l'académie et aux spécialistes en accompagnant les lecteurs dans leur découverte de la littérature.

1. George Braziller et Barney Rosset

George Braziller (né en 1916) fonde le club de lecture Book Find Club dans les années 1940, dont il confiera la direction à Richard Seaver, futur éditeur à Grove Press, avant de créer la maison d'édition qui porte son nom en 1954. Sa qualité d'autodidacte – il ne termina pas le lycée –, lui donnait une légitimité certaine à s'adresser à un large public. Il fit son apprentissage de la littérature en dirigeant son club de lecture, dont l'idée lui fut inspirée par son expérience de préparateur de commandes à la Remainder Book Company, en calculant qu'un club de lecture pourrait faire un profit facile en achetant des invendus et en les vendant directement à ses membres.

¹⁷⁰ Henry S. Sommerville, *Commerce and Culture in the Career of the Permanent Innovative Press : New Directions, Grove Press, and George Braziller Inc.*, thèse de doctorat, Département d'histoire des arts, des sciences et des sciences de l'ingénieur, University of Rochester, Rochester, New York, 2009

¹⁷¹ *Ibid.*

« Dans son inexpérience, Braziller ne prenait pas en compte les autres dépenses. Braziller emprunta vingt-cinq dollars à sa nouvelle femme, demanda à dix amis et membres de sa famille de rejoindre le club et lança le Book Find Club en 1942. »¹⁷²

Les premières sélections du club reflétaient l'engagement de Braziller en faveur du Front Populaire et son plaidoyer pour la lutte mondiale contre le fascisme, combat que partageait Barney Rosset.

Barney Rosset (1922-2012), fils d'un banquier de Chicago, créa dès le lycée en 1939 un journal, l'*Anti-Everything*, qui protestait contre le racisme, à l'époque, là encore, du Front Populaire. Rosset chercha sa vocation pendant douze ans après le lycée. À l'université de Swarthmore, il devint membre de l'association étudiante, une organisation contre la guerre et le racisme. Il quitta ensuite Swarthmore et l'Université de Chicago, et servit dans l'Army Signal Corps en Chine, où il filma un vol d'équipement japonais. À son retour à l'Université de Chicago, il devint membre du Communist Party et finança le *Daily Worker*, journal du parti communiste américain. Puis il déménagea à New York pour devenir réalisateur. Il finança un film intitulé *Strange Victory*, qui mettait en évidence l'ironie de la persistance du racisme aux États-Unis après la défaite de l'Allemagne d'Hitler. Le film ne resta en salle que quelques semaines et Rosset perdit la totalité de son investissement. Il suivit ensuite sa compagne Joan Mitchell en France, où elle étudia la peinture. En 1948, il fit participer *Strange Victory* au Vary Film Festival. Le film y gagna un prix mais la découverte de la discipline extrême régnant en Tchécoslovaquie marqua la début de sa désillusion par rapport au communisme. Rosset et Mitchell retournèrent à New York et Rosset termina son BA (Bachelor's degree of Arts, équivalent de la licence française) à la New School for Social Research en 1952, suivant notamment des cours de littérature française.

¹⁷² *Ibid.*

George Braziller Inc. et Grove Press étaient ainsi dirigées par des personnalités très marquées politiquement. Qu'ils aient ajouté à leur catalogue des nouveaux romans, ouvertement dépolitisés en réaction à l'existentialisme de Sartre, pourrait surprendre. Les éditeurs avaient cependant connaissance de la création clandestine des Éditions de Minuit pendant la seconde guerre mondiale, ainsi que de l'engagement politique personnel des écrivains révélé par la signature par Michel Butor, Marguerite Duras, Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute et Claude Simon du manifeste des 121 contre la guerre d'Algérie¹⁷³. Ce manifeste donna même lieu à un article du traducteur de Robbe-Grillet, Simon et Butor, Richard Howard, dans le numéro 15 d'*Evergreen Review*¹⁷⁴, revue littéraire publiée par Grove Press dont nous aurons le loisir d'évaluer plus loin l'importance. Nous savons que Barney Rosset connaissait l'orientation politique de Minuit et avait une idée de celle de Robbe-Grillet au moment où il lui commanda un scénario de film pour la télévision, comme nous le verrons plus loin :

« J'ai demandé à Robbe-Grillet et Haskell Wexler de faire un film ensemble mais ils ont eu une dispute concernant la politique. Je pense que Wexler était plus à gauche que Robbe-Grillet, je pense néanmoins que ce dernier était de gauche, c'est la raison pour laquelle je les avais réunis. Mais ça n'a pourtant pas fonctionné ! »¹⁷⁵

Mais les qualités qui intéressèrent Braziller et Rosset chez les nouveaux romanciers étaient avant tout littéraires : de leur radicalité purement politique est née une radicalité littéraire et artistique, une volonté de promouvoir le « haut modernisme », auquel les livres des nouveaux romanciers appartenaient selon eux. Nous pouvons

¹⁷³ Qui valut à Robbe-Grillet et Resnais d'être interdits d'antenne lors de la sortie de *L'Année dernière à Marienbad*, scénarisé par le premier et réalisé par le second.

¹⁷⁴ « Declaration Concerning the Right of Insubordination in the Algerian War » (Déclaration concernant le droit d'insubordination dans la guerre d'Algérie), *Evergreen Review*, n°15, novembre-décembre 1960, pp.1-4

¹⁷⁵ Barney Rosset, entretien à New York, novembre 2011, voir annexes.

également avancer, qu'à l'instar d'Antoine Compagnon dans les *Cinq paradoxes de la modernité*, Rosset et Braziller avaient compris que

« l'art d'avant-garde ne fut jamais à l'avant-garde de l'art. C'est là d'ailleurs le sens du glissement de la métaphore après 1848, et le résultat de l'hostilité que rencontrèrent tous les artistes novateurs au XIXe siècle. Au lieu de se mettre au service des politiques révolutionnaires, les artistes d'avant-garde parièrent sur la puissance révolutionnaire de l'art lui-même, le mot d'ordre de Lautréamont, repris par les Surréalistes - « la poésie sera faite par tous et non par un » -, marquant l'aboutissement de cette évolution. [...] Courbet et Manet, Flaubert et Baudelaire, on l'a dit, se voulurent de leur temps. S'ils firent scandale, jamais ils ne jugèrent qu'ils le devaient à l'avance qu'ils auraient eu sur leurs contemporains.»¹⁷⁶

2. Débuts et construction de l'identité des maisons

La stratégie éditoriale de départ de Braziller consistait dans le choix à la fois d'œuvres familières du public américain et d'œuvres validées par les élites culturelles depuis des décennies. Parmi les premiers ouvrages publiés par la maison George Braziller Inc., on trouvait ainsi des livres d'auteurs connus de tous comme Fiodor Dostoïevski et Henry James. Après un cours apprentissage de la réimpression entre 1955 et 1956, George Braziller Inc. commença à considérer des manuscrits originaux et à envisager des traductions de livres étrangers pour renforcer l'identité de la maison.¹⁷⁷

« Tandis que je pensais que New York deviendrait la capitale mondiale de l'édition, je ne croyais pas qu'elle serait une capitale littéraire. Donc c'est en Europe, en Afrique et en Australie que j'ai commencé à chercher des auteurs pour monter une maison d'édition. Je recherchais

¹⁷⁶ Antoine Compagnon, *Les cinq paradoxes de la modernité*, Paris, Seuil, p.51

¹⁷⁷ Henry S. Sommerville, *Commerce and Culture in the Career of the Permanent Innovative Press : New Directions, Grove Press, and George Braziller Inc.*, op. cit.

des écrivains de la diversité qui luttaienent avec la complexité de leur monde individuel et de notre monde à tous. »¹⁷⁸

Le premier livre étranger qu'il publia fut *Portrait d'un inconnu* de Nathalie Sarraute en 1958, ce qui ouvrit la voie à d'autres auteurs français à sa suite :

« Dans les trois années de 1959 à 1961, George Braziller publia, traduits du français, des romans de Sarraute, Claude Simon, Julien Gracq, Édouard Glissant, Claude Mauriac, Geneviève Dormann, Kateb Yacine et René Huguenin. À la fin de ces années, Sarraute, Simon et Mauriac avaient percé comme les vainqueurs du prestige littéraire et de l'attention journalistique supportés par l'excitation de la « new wave » française. »¹⁷⁹

Nous verrons ultérieurement à quel point l'exportation comme groupe a été importante pour la fortune des nouveaux romanciers aux États-Unis. Les ventes des auteurs français restaient cependant modestes, et c'est grâce à la compensation offerte par quelques « coups » - le plus réussi étant la publication des *Mots* de Sartre - que George Braziller Inc. pouvait se permettre de miser sans pression extérieure sur ces auteurs, et de survivre dans le domaine difficile de l'édition américaine, qui demandait en permanence de nouveaux produits et un ajustement à la demande du consommateur, sans dévier de sa vision culturelle. Le manque de financements suffisants pour obtenir des auteurs reconnus poussait la maison à aller chercher de nouveaux auteurs novateurs, dont la publication offrait un frein à l'homogénéisation de la culture, faisant « voler en éclats le marché du livre »¹⁸⁰ en le diversifiant, allant même jusqu'à forcer les éditeurs commerciaux à imiter les stratégies de la « permanent innovative press ».

¹⁷⁸ George Braziller dans « At 90, George Braziller Takes Time to Reflect » par Gary Shapiro, *New York Sun*, 2 mars 2006

¹⁷⁹ Henry S. Sommerville, *Commerce and Culture in the Career of the Permanent Innovative Press : New Directions, Grove Press, and George Braziller Inc.*, op. cit.

¹⁸⁰ *Ibid.*

La maison Grove Press fut fondée en 1949 par Robert Phelps et John Balcomb avec la vocation de réimprimer des œuvres littéraires négligées, puis celle de publier des livres suivant les besoins des professeurs d'anglais. Rosset racheta Grove Press en 1952 et suivit des cours d'édition à Columbia University. Donald Allen rejoignit Grove en 1953 et Rosset commença rapidement à publier de nouveaux titres. Il continua le travail de réimpression mais en choisissant une approche différente des créateurs de la maison. Rosset utilisa ses ressources financières pour acheter les droits de livres publiés en Grande Bretagne. En février 1952, Rosset se rendit à Londres à la recherche de titres qui conviendraient à sa vision de Grove. Il sélectionna quelques volumes de littérature anglaise classique, ainsi que des traductions de la correspondance de Stendhal et des réflexions philosophiques d'Emmanuel Mounier, rédacteur et fondateur de la revue littéraire *Esprit*, dont les écrits offraient une alternative pacifiste au communisme, au libéralisme et au fascisme.

« Le jeune Rosset embrassa le communisme comme une voie vers la liberté personnelle ; il rejeta le modèle soviétique du communisme quand il s'aperçut qu'il abrogeait cette liberté au lieu de l'encourager. Comme beaucoup d'intellectuels américains, il se détourna de la politique pour s'intéresser à l'art après la guerre. En tant qu'éditeur, Rosset embrassa la promesse de la littérature d'imagination de libérer l'humanité intellectuellement, si ce n'est politiquement. »¹⁸¹

Grove redonna vie à des textes négligés tels que certaines nouvelles d'Henry James, passa commande pour du matériel critique et pédagogique en rapport avec le modernisme et ses précurseurs et publia enfin des œuvres inédites.

¹⁸¹ *Ibid.*

« La promotion du haut modernisme entraîna une vision cosmopolite qui rejetait les standards régionaux et les perspectives nationales et ainsi portait une critique implicite de la conformité intellectuelle de la guerre froide, mais cette critique se mêlait aussi aux efforts des intellectuels de la guerre froide qui voulaient démontrer la sophistication culturelle et la liberté américaines. Plus qu'aucun autre représentant de la « permanent innovative press », Grove sous Rosset était inflexible dans son inclusion d'œuvres qui offensaient les standards politiques et sexuels. ¹⁸²

Rosset publia ainsi des textes des Russes Tourgueniev et Dostoïevski ; des Français Zola et Rimbaud ; de l'Italien Giovanni Verga ; et *Little Novels of Sicily* et *Mastro-Don Gesualdo* de D.H. Lawrence. « La dépendance de Rosset par rapport aux éditeurs anglais donna une saveur européenne à l'offre de Grove, qui s'étendait jusqu'aux auteurs américains. »¹⁸³ Il publia *White Jacket* d'Herman Melville et *Pudd'nhead Wilson* de Mark Twain avec des préfaces de grands critiques littéraires. Il distribua des réimpressions bon marché de la maison britannique Zodiac Press parmi lesquelles des livres de Jane Austen, Charlotte et Emily Brontë et Anthony Trollope. Il publia de nouvelles biographies de Tchekhov et Tourgueniev, une biographie de Flaubert et une étude d'Henry James.

« Grove devint rapidement une voix dissidente de l'exceptionnalisme américain, du moins en littérature, en partie dans son rôle d'impression d'œuvres originaires de Grande Bretagne, mais en gardant une orientation vers la tradition littéraire européenne qui culminait dans le modernisme littéraire. »¹⁸⁴

Rosset publia des textes des écrivains homosexuels C.P. Cavafy et Raymond Radiguet, démontrant que Grove « tolérerait la controverse sur des questions morales dans l'intérêt de l'art littéraire. (...) La publication de Cavafy fut une démonstration des goûts de la maison d'édition, la pertinence de ses choix littéraires

¹⁸² *Ibid.*

¹⁸³ *Ibid.*

¹⁸⁴ *Ibid.*

par rapport à l'actualité, et sa libéralité par rapport à la sexualité.»¹⁸⁵ Le combat de Rosset pour la liberté d'expression, qui prenait racine dans ses convictions communistes de jeunesse, l'entraîna dans de nombreux procès – notamment pour la défense de *Lady Chatterley* de D.H. Lawrence en 1959, de *Tropique du Cancer* d'Henry Miller en 1961 et du *Festin nu* de William S. Burroughs en 1962 - que Grove gagna souvent, ce qui lui donna une réputation de champion de la liberté d'expression et d'édition, et la reconnaissance des critiques.

« Dans la vision de Grove, la liberté d'imagination de la littérature innovante soutenue par les Cold Warriors dans les années 1950 contribuait à la justice sociale et économique ; la liberté de publication était vitale pour tout changement positif. La campagne anti-censure était portée par une sensibilité pour la liberté d'expression et le rôle qu'elle joua dans l'auto-définition nationale pendant la guerre froide. »

Cette réputation permit à Grove de courtiser plus facilement les auteurs et les éditeurs étrangers, ainsi que de convaincre les libraires du sérieux de ses publications.

« Un bestseller aurait accompli ces tâches plus rapidement et de manière plus efficace, mais il aurait été surprenant de trouver un potentiel bestseller dans le catalogue de Grove. La reconnaissance critique aida Grove à se construire une réputation avant même la publication d'œuvres remarquables par leurs ventes, leur nouveauté artistique ou même leur notoriété. »¹⁸⁶

En 1953 s'ajouta un catalogue de littérature asiatique sélectionnée par Donald Allen. Entre 1954 et 1966, Grove publia des anthologies, des réimpressions, des premières éditions américaines (de romans chinois et japonais, de poésie classique et moderne, de pièces de théâtre et de livres sur le théâtre, de livres sur l'art, le taoïsme, le confucianisme et le bouddhisme.). S'ajouta ensuite une liste de livres d'auteurs

¹⁸⁵ *Ibid.*

¹⁸⁶ *Ibid.*

africains. C'est en 1958 que paraît le premier roman d'Alain Robbe-Grillet, *Le Voyeur* (deuxième roman de l'auteur, publié trois ans auparavant en France) et c'est en 1961 et 1966 que furent publiés *Hiroshima mon amour* de Duras et *L'Inquisitoire* de Pinget. Richard Seaver distingue trois catégories de livres publiés par Grove : les livres controversés comme ceux de Miller, Burroughs, Genet ou Sade, les livres de psychologie et psychanalyse, et enfin les livres de « découverte », catégorie dans laquelle il place les romans de Duras et Robbe-Grillet.¹⁸⁷

3. *Middlebrow culture*

Braziller Inc. et Grove Press cherchèrent à atteindre un public large et participèrent activement à la « middlebrow culture » (la culture « moyenne » des classes moyennes, entre *highbrow* – savante – et *lowbrow* – populaire), en rendant accessibles et en popularisant leurs maisons et leurs catalogues. À cette fin, les textes publiés étaient accompagnés d'introductions, de présentations, et de critiques et d'illustrations. Par exemple, Grove Press publia *New French Writing* de l'agent de Duras et Robbe-Grillet Georges Borchardt en 1961. Autre exemple, l'édition de 1965 de Grove Press du volume regroupant *La Jalousie* et *Dans le labyrinthe* de Robbe-Grillet était préfacée par trois commentateurs : Roland Barthes (« Objective Literature : Alain Robbe-Grillet »), Bruce Morrissette (« Surfaces and structures in Robbe-Grillet's novels ») et Anne Minor (« A note on Jealousy »)¹⁸⁸. George Braziller quant à lui publia *De la littérature à l'a-littérature* de Claude Mauriac – sous le titre *The New Literature*¹⁸⁹ – pour accompagner ses premières publications de Sarraute. Ces choix éditoriaux rejoignaient la volonté américaine venue d'initiatives privées - qui n'a pas d'équivalent en France où la démocratisation de la culture est une

¹⁸⁷ Richard Seaver, *The Tender Hour of Twilight*, éd. Farrar, Straus and Giroux, New York, 2011 p.342

¹⁸⁸ Ces deux derniers se sont illustrés comme de grands défenseurs de Robbe-Grillet pour le premier, et de l'ensemble du Nouveau Roman pour la seconde.

¹⁸⁹ New York, George Braziller, 1959

mission de l'État - de rendre la culture accessible au plus grand nombre. En effet, contrairement à la France, les États-Unis n'ont pas de ministère de la culture fédéral. Les initiatives gouvernementales telles qu'on les connaît en France – comme l'institution du prix unique du livre en 1981 – sont ainsi très rares.

*« La vie culturelle, d'une très grande richesse et d'une très grande diversité, relève très largement, aux États-Unis de ce que l'on appelle la « philanthropie ». Elle prend la forme d'une mosaïque d'actions culturelles reposant sur une multitude d'organismes, le plus souvent privés et à but non lucratif [...] ».*¹⁹⁰

L'État américain intervient dans la culture, mais de manière indirecte, à travers des co-financements en partenariat avec des mécènes privés ou par des incitations fiscales à la philanthropie.

*« Contrairement à la France, où le pouvoir central revendique ostensiblement son rôle de protecteur des arts et de garant de la démocratisation de la culture, l'État fédéral américain se montre par tradition aussi discret que possible dans le soutien, non négligeable, qu'il apporte à l'action culturelle. [...] l'initiative privée et l'esprit associatif sont consubstantiels à la culture américaine. »*¹⁹¹

Nous constaterons effectivement l'importance de l'esprit associatif quand nous aborderons le sujet des clubs de lecture. Ces différences d'organisations de la vie culturelle entre la France et les États-Unis, portées par des acteurs publics pour l'une et privés pour les autres, sont évidemment importantes à noter dans les phénomènes de décontextualisation que nous interrogeons. Alors qu'en France les aides matérielles allouées à la culture sont attribuées en accord avec une politique culturelle nationale qui peut parfois menacer d'uniformité la production artistique, aux États-Unis, l'initiative de financement, laissée à des organisations ou des

¹⁹⁰ *Rapport d'information fait au nom de la commission des Affaires culturelles à la suite d'une mission effectuée aux États-Unis du 12 au 20 septembre 2006*, Par MM. Jacques Valade, Ambroise Dupont, Ivan Renar, Yannick Bodin, Pierre Bordier, Mme Colette Mélot, M. David Assouline, Sénateurs.

¹⁹¹ *Ibid.*

individus indépendants du pouvoir, est plus libérale et promet potentiellement une plus grande diversité de la production culturelle. Outre-Atlantique, le travail des passeurs – mécènes divers et éditeurs – acquiert donc une importance de premier plan.

Le choix de Grove Press et Braziller Inc. de s'impliquer dans l'effort américain de démocratisation culturelle encore important dans les années 1960 a ainsi grandement profité au Nouveau Roman. L'histoire de cette démocratisation commence dès la seconde moitié du XIXe siècle. Les premières initiatives consistaient à montrer dans des institutions privées des copies de toiles européennes pour palier aux toiles américaines encore trop peu nombreuses, à mettre en place des librairies itinérantes, à développer l'édition pour faire entrer les livres dans les foyers, ou encore à diffuser des concerts d'orchestres de qualité.

« Il y a bien un intérêt pour la « création » et sa réception la plus large possible. [...] Ce qui prévaut outre-Atlantique, c'est un désintéret de l'art pour l'art, une conception étrangère à l'idée française qui tend à anoblir, diviniser, mythifier le créateur et son œuvre ; il y a plus qu'une divergence d'appréciation du terme entre la France et les États-Unis : opposition de systèmes de pensée et de façons de faire. Les différentes conceptions de la culture de part et d'autre de l'océan correspondent à un match tradition contre technique, passé contre modernité, culture héritée contre culture en devenir, conception bourgeoise (somme établie) contre représentation anthropologique (qui en fait un système en rapport dynamique avec la société qui la porte), divinisation de l'artiste (noblesse oblige) contre production collective. »¹⁹²

Adrien Lerhm liste ici des conceptions de la culture opposées, qu'il s'agit là aussi de prendre en compte dans notre étude du transfert du Nouveau Roman aux États-Unis parce qu'elles apportent des pistes pour y comprendre sa fortune ; nous verrons que ce que les Américains ont notamment valorisés dans ce corpus

¹⁹² Adrien Lerhm, *La Culture américaine*, Paris, Le Cavalier Bleu, 2002

correspond à des conceptions que Lehm place du côté américain : ses nouvelles techniques d'écriture, sa modernité littéraire et sa rupture avec la culture héritée et la culture bourgeoise. Notons également que ces conceptions américaines de la culture s'observent effectivement chez certains artistes anti-européens tels que Frank Stella ou Carl Andre, qui cherchaient, à la suite des peintres expressionnistes abstraits, à repartir de zéro pour créer un art américain du présent, et qui rejetaient tout ce qui venait d'Europe, Nouveau Roman y compris, parce que ce qui en venait était automatiquement considéré, à la faveur d'un raccourci, comme bourgeois et passéiste.

« Derrière se cachent deux conceptions distinctes de ce qui fait les identités de deux pays et leur organisation sociale. La culture au sens français, c'est un legs. Au niveau individuel, comme au niveau collectif, elle atteste un héritage recueilli et présuppose un apprentissage. La conception dominante française assimile la culture à la « haute culture », ou à la Culture, c'est-à-dire à la tradition des Humanités, des Belles Lettres, des Beaux-Arts. Elle participe du procès de la distinction sociale, de la frontière entre les classes. [...] Pour les Américains, la culture a une définition anthropologique : c'est la production d'un groupe, d'une civilisation, elle est davantage tournée vers le présent. Manière de penser, de sentir et d'agir, elle s'adresse à l'activité humaine, elle est action. Cette conception (qui est aussi présente en France aujourd'hui) apparaît avec la sociologie « culturaliste » américaine dans la foulée des travaux des anthropologues. Elle résulte [de] travaux sur les sociétés indiennes et océaniques (...) qui mettent en valeur (comme au même moment l'« art nègre » en France) les créations des peuples dits alors primitifs. Derrière, il y a une volonté commune aux chercheurs et à un certain nombre d'artistes américains (mais aussi européens) de casser les catégories de la pensée européenne bourgeoise, l'influence du passé, des traditions, des savoir-faire académiques qui lui sont liés. Le modèle européen de distinction sociale par la « haute culture » n'a pas été entériné par la société américaine. Il rigidifie trop les représentations de l'organisation sociale d'un pays qui au contraire place très haut la mobilité et l'ascension sociales. Dans une nation où les forces du commerce dominant l'ensemble des activités, les «

producteurs culturels » doivent en tirer les conclusions et prendre en compte la demande d'évasion et de divertissement des foules. »¹⁹³

Les nouveaux romanciers font partie de ces artistes européens qui partagent cette conception d'un art tourné vers le présent. Le fait que ces derniers aient existé entérine l'idée qu'à la domination de la culture européenne dominante jusqu'au début du XXe siècle succède non pas la domination d'une culture purement américaine – issue du territoire des États-Unis –, mais une culture *américanisée* issue de l'ensemble des pays occidentaux, la France y compris, c'est-à-dire une culture qui adopte des nouvelles conceptions américaines en délaissant les conceptions traditionnelles européennes. Au-delà du déplacement géographique du centre culturel mondial de la France vers les États-Unis, c'est à un rejet occidental de la tradition en faveur de l'innovation artistique auquel on assistait à ce moment de l'histoire culturelle que nous étudions.

La prise en compte de la prédominance du commerce, l'une des nouvelles conceptions américaines, est illustrée par les stratégies des éditeurs de la « permanent innovative press » - adoptées également, nous le verrons plus loin, par Robbe-Grillet, qui recherchait à la fois la reconnaissance littéraire et le succès commercial - George Braziller Inc, New Directions et Grove Press défendaient une littérature de qualité, tout en adoptant les stratégies commerciales des grandes maisons d'édition commerciales dans l'ambition d'atteindre un large public.

« Ce souci de ne pas séparer l'art de la vie, les créations de la culture d'un public large, et l'offre de la demande est à l'origine des réussites culturelles américaines (loisirs, cinéma, comédies musicales, information) comme il a présidé à l'envol fulgurant de la peinture américaine contemporaine, l'Expressionnisme Abstrait, l'action painting puis le Pop Art. [...] La divergence d'appréciation entre la France et l'Amérique sur ce qu'est la culture révèle donc deux logiques sociales et nationales opposées : l'une, bourgeoise, héritée des Lumières, des révolutions, des (nouvelles) élites de la République en

¹⁹³ *Ibid.*

quête de distinction et de légitimité, longtemps dominante et encore prégnante ; l'autre, anthropologique, soucieuse de faire coller la culture à son temps et à la société civile. »¹⁹⁴

Ce « souci de faire coller la culture à son temps » explique l'engagement d'une majorité des acteurs culturels, dont Braziller et Rosset en faveur du « modernism », voire du « high modernism », ce que nous développerons plus loin, et le souci de faire coller la culture à la société civile explique l'importance de la démocratisation chez les acteurs culturels. Cette vision est illustrée notamment par le mouvement des Great Books. Les défenseurs de la culture grand public critiquaient la spécialisation académique et créèrent en réaction le mouvement des « grands livres », un ensemble d'ouvrages que la tradition et diverses institutions et autorités considèrent comme une expression des fondements de la culture occidentale. Ce mouvement est le fruit d'un débat entre des universitaires et pédagogues américains – parmi lesquels les universitaires John Erskine et Mortimer Adler – et est soutenu depuis 1947 par la Great Books Foundation pour promouvoir la lecture et les discussions autour de la grande littérature auprès du public ordinaire.

« L'idée des Great Books, lancée par Adler, était un modèle non seulement d'éducation générale libérale, mais aussi d'une systématisation du savoir qui facilitait à la fois l'enseignement universitaire et le marketing grand public. La célébrité d'Adler, le programme de l'Université de Chicago, et Robert Maynard Hutchins placèrent une autorité commercialisable derrière les grands livres éternels ; d'abord la technique de lecture fut présentée dans How to Read a Book d'Adler (1940), puis un ensemble de textes complets furent accessibles tandis qu'était publié le livre Great Books of the Western World (1952), [...] complété d'un index thématique pour guider les lecteurs. »¹⁹⁵

Autour de 1940, les études supérieures devinrent plus accessibles, et les étudiants

¹⁹⁴ *Ibid.*

¹⁹⁵ Henry S. Sommerville, *Commerce and Culture in the Career of the Permanent Innovative Press : New Directions, Grove Press, and George Braziller Inc.*, op. cit.

étant de plus en plus nombreux, les cursus universitaires devinrent plus diversifiés et moins spécialisés. L'université embrassa ainsi de plus en plus la critique « grand public » de la spécialisation, réduisant le fossé entre elle et le grand public. S'ouvrait alors une nouvelle voie pour les éditeurs : Braziller et Grove créèrent tous deux des collections à bas prix destinées au marché universitaire, devenu, comme nous l'avons vu, plus grand public. Elles revendiquaient un style vif et populaire, mais compatible avec l'érudition. Des livres courts et bon marché, qui rendaient accessibles les chefs d'œuvres culturels.

L'accent mis sur l'accessibilité des publications était pour Braziller et Grove un des moyens utilisés d'atteindre un large public. Une autre stratégie consistait en la création de clubs de lecture, qui sélectionnent des livres régulièrement envoyés à leurs membres.

4. Les clubs de lecture

Le Book Find Club fondé en 1942 par Braziller forgea l'identité de sa future maison d'édition. Ses premières sélections étaient très liées au Front Populaire et à la lutte internationale contre le fascisme, notamment avec le choix de livres d'Africains-Américains.

« Les observateurs, des New Yorks Intellectuals des années quarante aux historiens culturels d'aujourd'hui, ont toujours fait le lien entre la culture grand public et le Front Populaire. Le club de lecture était une des formes paradigmatiques de cette culture, proposant des livres, mais modelant également le goût des lecteurs grâce à ses sélections dotées d'une aura de crédit intellectuel. »¹⁹⁶

¹⁹⁶ *Ibid.*

Il s'agit de prendre en compte le phénomène des clubs de lecture aux États-Unis – phénomène en comparaison peu diffusé en France. De l'octogénaire Book of the Month Club au Book Club d'Oprah Winfrey, les clubs de lecture tiennent une place importante dans la vie culturelle américaine, offrant une solution populaire pour l'auto-didactisme, tout en solidifiant l'édition américaine. Selon Alain Dubloscard, 30% des livres de culture passent par les mains des clubs de lecture (les 70% restants étant distribués par les libraires).

« Bien que les origines exactes des clubs de lecture américains soient discutables – parler de textes en privé est aussi vieux que l'histoire elle-même – le club moderne prend ses origines dans un mouvement pour l'autonomie intellectuelle des femmes. Les premiers groupes de lecture modernes émergent de cette culture ambitieuse d'auto-didactisme, prenant la forme de refuges pour femmes voulant cultiver leur esprit à l'extérieur d'un système éducatif auquel elles n'avaient pas véritablement accès. »¹⁹⁷

Cette volonté des femmes de se cultiver s'étendit à une grande part de la population – 3 millions de membres en 1947¹⁹⁸ - et les clubs de lectures remplirent une fonction, en plus de sa fonction purement culturelle, de moyen d'ascension sociale. Les clubs ont encouragé les Américains à s'inscrire à l'université : « en 1920, 600 000 Américains fréquentaient l'université. En 1950, ils étaient plus de 2 millions. Ces chiffres ont explosé depuis. »¹⁹⁹ Les comités de sélection des livres virent passer de grands noms de la littérature, tels que Lionel Trilling et W.H. Auden (Readers' Subscription club) ou Isidor Schneider et Michael Harrington (Book Find Club). Un club de lecture labellisé Front Populaire remplaçait l'engagement politique par une formation au jugement critique. Quand le Front Populaire fut dissout, le Book Find Club commença à varier ses choix, incluant des ouvrages de « psychanalyse,

¹⁹⁷ Nathan Heller, « Books Clubs. Why do we love them so much ? Is it the zucchini bread ? », *Slate*, 29 juillet 2011

¹⁹⁸ *Ibid.*

¹⁹⁹ *Ibid.*

littérature et Belles Lettres, Judaïsme, science, religion, et quelques titres d'anthropologie et d'économie. »²⁰⁰

Grove Press entretint des relations avec les clubs depuis 1952 et créa le East and West Book Club en partenariat avec l'Asia Book Club in 1956. En 1959, quand Grove eut finalement un *bestseller* potentiel, *Lady Chatterley's Lover*, Rosset conclut un arrangement avec Readers' Subscription, qui sélectionna ensuite *One Hundred Dollar Misunderstanding* de Robert Gover, *Naked Lunch* de Burroughs, *Games People Play* d'Eric Berne. Le club accepta même de sélectionner le roman érotique *The Story of O* de Pauline Reage, avant de se rétracter, par peur des poursuites. Plus tard, en 1966, Grove fonda son propre club : l'Evergreen Club fut inauguré sur le modèle du Book of the Month et attira 50 000 membres en un an. Grove acheta ensuite la Mid-Century Book Society dont le nombre de membres monta jusqu'à 60 000 membres avant de descendre à 30 000 en 1967, et de finalement fermer.²⁰¹ Grove s'attachait à donner une identité forte au club Evergreen puis à *Evergreen Review*, créée en 1957 suite au succès des livres de poche de la collection Evergreen Books, qui servait à Grove Press de vitrine pour recruter de nouveaux écrivains. Fut par exemple publié l'essai de Robbe-Grillet « Un nouveau départ pour la fiction » en 1957, avant que *Le Voyeur* soit publié chez Grove Press en 1958. La vocation d'*Evergreen Review* était de « transformer la culture »²⁰² :

« Evergreen était plus qu'un magazine littéraire. C'était la voix d'un mouvement qui a aidé à changer les attitudes et les préjugés de la culture en général à travers le langage de l'art – et il y parvint. »²⁰³

²⁰⁰ Henry S. Sommerville, *Commerce and Culture in the Career of the Permanent Innovative Press : New Directions, Grove Press, and George Braziller Inc.*, op. cit.

²⁰¹ *Ibid.*

²⁰² Ken Jordan, *Evergreen Review Reader 1957-1966*, Arcade Publishing, New York, 1993

²⁰³ *Ibid.*

La revue s'appuyait sur deux piliers : la Beat Generation et l'avant-garde théâtrale française d'après-guerre (Ionesco, Genet). Ces deux ensembles ouvrirent la voie à la publication d'extraits d'œuvres littéraires novatrices et d'articles politiques du monde entier avec un certain goût pour le subversif, quitte à attiser des tensions, comme en 1958 quand des cubains anti-Castro firent sauter les bureaux de la revue suite à la sortie du numéro 51 sur « L'esprit du Che ».

« Non seulement il aida à définir l'avant-garde littéraire des années 50 et 60, mais il aida à créer un public pour cette nouvelle forme d'écriture. Evergreen Review était la matrice d'un nouveau recentrement culturel. [...] Evergreen Review publia des écrits qui étaient littéralement contre la culture dominante, et si c'était sexy, c'était encore mieux. Dans le contexte de l'époque, le sexe était politique, et le pouvoir fit de la suppression de la sexualité un problème politique. »²⁰⁴

Marquée politiquement, *Evergreen Review* plaçait la littérature au centre de la critique culturelle.

« Evergreen différait des journaux intellectuels dans sa liberté d'étendre le sérieux du « haut modernisme » à des formes en dehors de la haute culture. Il proclamait l'extension de l'aura du haut modernisme, se concentrant sur de nouvelles voix et de nouveaux arts, plutôt qu'en peaufinant le canon ou qu'en développant une école critique. [...]. Evergreen menaçait de briser le moule du journal littéraire par son inclusion de photographies, bien que ses sélections aient été sobres et intellectuelles. Par rapport à ses modèles, à travers une série de différences subtiles, Evergreen Review émergea comme un forum séduisant et rafraîchissant pour les nouveautés littéraires et les nouvelles idées. »²⁰⁵

La littérature tenait une place importante dans les revues de gauche américaines. Un phénomène que l'on peut mettre en parallèle avec la position centrale que la littérature a peu à peu acquis à l'université, que décrit François Cusset dans son

²⁰⁴ *Ibid.*

²⁰⁵ Henry S. Sommerville, *Commerce and Culture in the Career of the Permanent Innovative Press : New Directions, Grove Press, and George Braziller Inc.*, *op. cit.*

intervention « La tactique de « l'entrée principale » : ruse de la raison littéraire et nouvelle politique des textes dans l'université américaine depuis les années 1970 »²⁰⁶.

« *Un essai majeur ou une œuvre littéraire d'un intellectuel important, moderne ou avant-gardiste, constituait la colonne vertébrale des premiers numéros. [...] Plus large dans ses centres d'intérêt que les revues plus académiques, ces journaux reflétaient le prestige et le sérieux, le « mystique » [...] de la littérature moderne, en plaçant la critique littéraire au centre de la critique culturelle, à côté de considérations philosophiques, idéologiques, et politiques.* »²⁰⁷

Dans *Evergreen Review*, la littérature est plus qu'un prétexte, une introduction ou une illustration d'une réflexion politique, sociale ou culturelle au sens large. Elle est partie prenante et au centre d'une réflexion intellectuelle globale. À la fin des années 1960, la publication passe de trimestrielle à bimensuelle puis à mensuelle à la fin de la décennie. Le format évolue du *paperback* au *glossy magazine* avec 40 000 abonnés et un tirage de 100 000 exemplaires. Rosset publie dans *Evergreen Review* des essais et des extraits de romans de Robbe-Grillet, Duras et de Butor. On trouve dans le numéro 3 l'essai « Un nouveau départ pour la fiction » et le texte extrait des *Instantanés* « Trois visions réfléchies » de Robbe-Grillet ; dans le numéro 5 l'essai de Roland Barthes « Littérature objective » ; dans le numéro 9 l'essai « Nature, humanisme, tragédie » de Robbe-Grillet ; dans le numéro 10 l'essai de Bruce Morrissette « New Structure in the novel : Jealousy » ; dans le numéro 18 le texte « Deplhi » de Butor ; dans le numéro 39 l'essai de Robbe-Grillet « From realism to reality » ; dans le numéro 43 un extrait de *La Maison de rendez-vous* de Robbe-Grillet suivi d'une interview de l'écrivain et, plus tard, en 1984 un extrait de *La*

²⁰⁶ Université de Lille 3, 1er février 2012

²⁰⁷ *Ibid.*

Maladie de la mort de Duras. Les trois écrivains étaient alors identifiés à la culture *underground* que promouvait la revue.

« Dans les années 1950, la littérature *underground* était généralement une littérature proscrite, publiée en secret et distribuée clandestinement dans le pays ; en 1966, le terme était devenu un terme d'approbation pour les livres, les auteurs ou les mouvements littéraires liés à la protestation politique, à l'usage récréatif de drogues ou au rejet de la morale de la classe moyenne. Dans des termes plus précis artistiquement, il en vint aussi à définir des artistes ou des œuvres refusées par les éditeurs, labels de disques ou galeries établis. »²⁰⁸

5. Paperbacks

Dans leur effort de popularisation de la culture, Grove et Braziller misèrent tous deux sur le livre de poche (les *paperback books*). Le livre de poche est lancé aux États-Unis en 1939 par Robert de Graff et a révolutionné l'édition américaine. Grove et Braziller firent le choix de publier simultanément les livres brochés et leur version en poche :

« Rosset [...] pensait que les prix élevés limitaient le nombre de lecteurs de livres sérieux et le nombre de livres achetés par chaque lecteur. [...] La partie la plus audacieuse de l'entreprise du livre de poche de qualité était culturelle plutôt qu'économique : le pari que les acheteurs de livres pourrait oublier l'association du format du livre de poche avec le trivial et l'éphémère. »²⁰⁹

L'entreprise affichait une volonté de changer les pratiques culturelles et les idées reçues sur les livres de poche, et d'ouvrir ainsi un nouveau marché. L'idée originelle

²⁰⁸ *Ibid.*

²⁰⁹ Henry S. Sommerville, *Commerce and Culture in the Career of the Permanent Innovative Press : New Directions, Grove Press, and George Braziller Inc.*, op. cit.

de Rosset était de publier des titres exclusif de Grove Press dans un format qui se distinguait des éditions brochées seulement par la reliure qu'il appela les Evergreen Books et qu'il lança en 1954. Dès 1955, ils se vendirent entre dix et cinquante fois mieux que les livres brochés. Les Evergreen Books furent essentiels à la survie et au développement de Grove Press. « Avec le succès des Evergreen Books, Grove Press commença à adopter les pratiques d'éditeurs plus importants et plus commerciaux »²¹⁰, écrit Sommerville. Rosset restructura alors Grove Press, embaucha un directeur commercial et augmenta son équipe pour aider aux ventes et au marketing, afin de s'étendre à tout le pays, ou en tout cas au-delà de la ville de New York.²¹¹ Selon Rosset, la mission de Grove n'était pas incompatible avec la création d'événements publicitaires. La campagne autour de l'avant-garde théâtrale parisienne, par exemple, (Ionesco, Genet, Beckett) fut particulièrement importante et grâce à l'accessibilité des éditions en poche, entre 1956 et 1969 on dénombra des représentations amateurs d'*En attendant Godot* dans quarante-huit états.

Le Nouveau Roman fut ainsi diffusé aux États-Unis par des maisons d'éditions innovantes à l'identité forte qui le marquaient d'un label de qualité, de modernité et qui le promouvaient sur le marché américain à travers à des stratégies en phase avec l'évolution sociétale des États-Unis des années 1960, participant à l'effort national de démocratisation de la culture et de rayonnement international en accueillant ce qui était considéré comme le meilleur de la littérature mondiale pour le rendre accessible au plus grand nombre.

²¹⁰ *Ibid.*

²¹¹ *Ibid.*

B. Éditer le Nouveau Roman aux États-Unis

Nous avons étudié la position particulière, entre les grandes maisons historiques et les maisons modestes, des deux principales maisons d'édition qui publièrent le Nouveau Roman aux États-Unis, ainsi que leurs principales caractéristiques : leur engagement pour le modernisme et l'innovation littéraire, qui encouragea la vocation cosmopolite que démontre leur recherche de titres étrangers à publier ; et enfin, leur effort pour populariser la culture. Ces trois caractéristiques expliquent le choix de Braziller et Rosset d'accueillir dans leur catalogue les romans de Sarraute et Simon pour l'un, et Robbe-Grillet, Duras et Pinget pour l'autre. S'ajoute également le fait que le Nouveau Roman proposait une littérature inédite aux États-Unis, explique Tom Bishop :

« Il n'existait rien de ce genre aux États-Unis. [...] on achète les droits de traduction d'un livre étranger non seulement parce qu'on le trouve bon [...] mais aussi [...] parce qu'on estime qu'il apporte quelque chose de particulier, de nouveau, qui va intéresser le public. Autrement dit, on cherche d'abord ce qui se distingue de la production nationale. »²¹²

1. La modernité du Nouveau Roman

Le Nouveau Roman trouva sa place dans le catalogue de George Braziller Inc. et de Grove Press, en tant que littérature appartenant au « haut modernisme », que les deux maisons se donnaient la mission de promouvoir. Nous avons vu précédemment, avec Henry S. Sommerville, qu'aux États-Unis, le « haut modernisme » était défini par l'ensemble des œuvres qui poursuivaient l'exploration artistique initiée par les grandes œuvres européennes de l'entre-deux guerre.²¹³

²¹² Tom Bishop, *Le passeur d'océan*, op. cit. p.98

²¹³ Henry S. Sommerville, *Commerce and Culture in the Career of the Permanent Innovative Press* :

Modernité aux États-Unis signifierait donc innovation, nouveauté, on comprend ainsi aisément l'attrait que pouvait constituer l'auto-proclamé *Nouveau Roman*, qui hériterait directement du vers de Rimbaud : « Il faut être absolument moderne », du fameux « *Make it new!* » d'Ezra Pound, mais surtout de l'appel de Baudelaire à l'« avènement du neuf » dans son *Salon de 1845*. Baudelaire est en effet considéré comme le premier poète moderne, aux États-Unis comme en France, et situe ainsi le début de la modernité littéraire et artistique au XIXe siècle – même s'il est toujours possible de faire remonter plus loin ses origines, comme le fait par exemple Robbe-Grillet en trouvant des qualités modernes aux romans de Diderot²¹⁴. La première littérature moderne serait poétique, puis selon Dominique Viart, les premiers « vrais » romans modernes apparaissent dans les années 1920 :

« *Le roman doit [...] attendre les années 20 pour qu'apparaisse sa vraie modernité. Sur le plan international, on assiste alors à une véritable « révolution romanesque» (Michel Zérafra) avec James Joyce, Marcel Proust, André Gide, Virginia Woolf, D.H. Lawrence, Herman Hesse, Alfred Döblin, Robert Musil, Franz Kafka, William Faulkner, Hermann Broch, John Dos Passos, Louis-Ferdinand Céline, Pierre-Jean Jouve ... Tout dans leurs œuvres : composition, mode d'énonciation, enjeux, traitement des personnages, perspectives narratives, choix stylistiques, est le plus souvent en rupture radicale avec les canons antérieurs.* »²¹⁵

Antoine Compagnon dans *Les cinq paradoxes de la modernité*, cherchant à faire l'« histoire des contradictions de la tradition moderne »²¹⁶ – se basant sur la contradiction fondamentale de la tradition et de la modernité – décrit plusieurs aspects de l'art moderne, dont le principal serait de « tendre vers une purification de l'art, [une] réduction à l'essentiel »²¹⁷ :

New Directions, Grove Press, and George Braziller Inc., op.cit.

²¹⁴ Alain Robbe-Grillet, *Préface à une vie d'écrivain*, Paris, Seuil, 2005

²¹⁵ Dominique Viart, *Le roman français au XXe siècle*, Paris, Hachette, 1999, p.8

²¹⁶ Antoine Compagnon, *Les cinq paradoxes de la modernité, op. cit.* p.10

²¹⁷ *Ibid.* p.56

« C'est en ce sens qu'on verra souvent décrire le passage d'une génération à l'autre et d'un artiste à l'autre comme un dépassement vers la vérité, une tension de l'art vers sa limite, ou encore une réduction de l'illusion, une réappropriation de l'origine. »²¹⁸

Si on peut difficilement se contenter de « réduire » le Nouveau Roman à cette recherche de réduction de l'art, il est indubitable que cette littérature remplit cette condition d'appartenance à la tradition moderne : il suffit pour le justifier de citer le travail de réduction du personnage et de l'histoire, de la réduction de la signification des objets et de la réduction de l'illusion romanesque dans sa volonté d'attirer l'attention de la matérialité du texte, cette réduction s'accompagnant d'une réflexivité par rapport au medium, cette dernière étant un autre aspect important de la modernité. Selon Compagnon, avec son inscription dans ce mouvement moderne de réduction des valeurs, le Nouveau Roman permettait à la littérature française de rattraper son retard par rapport à la modernité de Joyce, Woolf, Musil, Faulkner et Kafka, très peu connus en France :

« La littérature française rattrapait simplement le retard qu'elle avait pris avant-guerre, du fait du surréalisme, de l'artisanat du style à la manière de la NRF, puis, à la Libération, avec la littérature engagée, par rapport au modernisme international, celle de Joyce et de Woolf, de Musil et Kafka, de Faulkner, qu'on n'avait pas encore trop lus en France. Sartre, marqué par la phénoménologie, l'avait fait passer dans le contenu de La Nausée, mais ce texte gardait la forme conventionnelle d'un roman naturaliste et se terminait par une scène caricaturale de la rédemption de la vie par l'art. Céline, créateur d'une écriture nouvelle dans le Voyage au bout de la nuit, où la langue parlée envahit la narration entière, pouvait difficilement, exilé pour collaboration, représenter la modernité. Quant à Queneau, qui dans son premier roman, Le Chiendent, était vraiment parvenu à une forme nouvelle, il enfermait la littérature dans les jeux de mots. Restait Camus, dont L'Étranger fut une œuvre à la mesure de la tradition moderne internationale. »²¹⁹

²¹⁸ *Ibid.*

²¹⁹ Antoine Compagnon, *Les cinq paradoxes de la modernité*, op. cit. p.138

Avant Compagnon, Butor²²⁰, Sarraute²²¹ et Robbe-Grillet étaient d'accord pour affirmer que les modernes Joyce, Faulkner et Kafka n'étaient pas assez lus, et c'est, selon le troisième, la raison pour laquelle leurs premiers livres ont été mal compris par la critique française.²²² Robbe-Grillet et Sarraute, les plus attentifs à leur place dans l'histoire littéraire, inscrivent tous deux leur travail dans la filiation des auteurs modernes internationaux – ce qui sera exploité par leurs éditeurs pour la promotion de leurs livres comme nous le verrons plus loin. Malgré l'adjectif « nouveau » du titre de son recueil d'essais *Pour un nouveau roman*, Robbe-Grillet récuse l'idée de nouveauté : « le roman, depuis qu'il existe, a toujours été nouveau »²²³. Le roman moderne est, selon lui, né avec Flaubert, et il se présente lui-même, ainsi que ses camarades nouveaux romanciers, comme son successeur :

*« De Flaubert à Kafka, une filiation s'impose à l'esprit, qui appelle un devenir. Cette passion de décrire, qui tous deux les anime, c'est bien elle que l'on retrouve dans le nouveau roman d'aujourd'hui. »*²²⁴

Sarraute se situe également elle-même dans cette continuité de l'écriture moderne : elle explique, dans *L'Ère du soupçon*, qu'elle a cherché dans ces essais à

*« examiner certaines œuvres du passé, du présent, à pressentir celles de l'avenir, pour découvrir à travers elles un mouvement irréversible de la littérature et voir si [ses] tentatives s'inscrivaient dans ce mouvement. »*²²⁵

Elle trouve ainsi chez Dostoïevski, Kafka ou Faulkner une généalogie de son travail. Butor revendique l'influence de Joyce ; Simon celle de Joyce et Faulkner²²⁶, Duras

²²⁰ Michel Butor, *Rencontre avec Roger-Michel Allemand*, Paris, Argol, 2009, p.59

²²¹ Simone Benmussa, *Entretiens avec Nathalie Sarraute*, Paris, La Renaissance du Livre, 2002, p.56-57

²²² Alain Robbe-Grillet, *Préface à une vie d'écrivain*, Paris, Seuil, 2005

²²³ Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, Paris, Minuit, 1961, p.10

²²⁴ *Ibid.* p.13

²²⁵ Nathalie Sarraute, *L'Ère du soupçon*, Paris, Gallimard, 1956, p.10

²²⁶ Claude Simon dans Alexandra Eyle, « Claude Simon. The Art of Fiction », *The Paris review* n°128

celle d'Hemingway et Faulkner à ses débuts²²⁷. L'affiliation des nouveaux romanciers aux auteurs de la modernité américaine et internationale sera un exercice très souvent pratiqué par leurs commentateurs américains, comme nous l'observerons.

2. Importation et promotion du Nouveau Roman

Les éditeurs Rosset et Braziller avaient à cœur de promouvoir la littérature innovante et considéraient que le Nouveau Roman en faisait partie. Publier les nouveaux romanciers constituait un risque financier, car les ventes des œuvres étrangères étaient moins importantes que celle des nouveaux auteurs américains, mais un de leurs avantages était d'être pré-approuvées par les critiques de leur pays d'origine. Les deux premiers nouveaux romans publiés aux États-Unis furent *Portrait d'un inconnu* de Sarraute et *Le Voyeur* de Robbe-Grillet, tous deux en 1958. George Braziller rencontra par hasard l'œuvre de Nathalie Sarraute, lors d'un séjour à Paris où il connut Maria Jolas, qui peinait alors à faire publier sa traduction de *Portrait d'un inconnu*. Il accepta de la publier (avec la préface de Sartre) et Nathalie Sarraute - avec Janet Frame - fut l'auteur dont Braziller publia le plus de livres et qu'il suivit toute sa vie, au point d'être appelée dans le milieu littéraire « Braziller's folly » (la folie, voire l'erreur de Braziller). Parmi ses premiers livres, seul *Entre la vie et la mort* ne s'avéra pas rentable en s'écoulant à moins de 1400 exemplaires²²⁸. Au contraire, son plus grand succès de librairie fut *Tropismes*, atteignant plus de 8500 exemplaires en 1978 malgré le peu de publicité qui lui fut consacré.²²⁹ La stratégie

²²⁷ « Le roman américain a exercé sur moi une grande influence qui se retrouve dans la première partie de mon œuvre. » Marguerite Duras, entretien avec P. Hahn, « Les hommes de 1963 ne sont pas assez féminins », *Paris-Théâtre*, n°198, p.35

²²⁸ On ne dispose que des tirages et nombre d'éditions pour évaluer la réception, le succès des romans auprès du grand public, qui ne s'exprime pas par rapport à ses choix de lecture.

²²⁹ Henry S. Sommerville, *Commerce and Culture in the Career of the Permanent Innovative Press : New Directions, Grove Press, and George Braziller Inc.*, op. cit.

publicitaire de Braziller pour Sarraute fit usage de la réception journalistique qui la plaçait, à la suite de l'auteur elle-même comme nous l'avons vu, dans la droite lignée des auteurs modernes allant de Proust à Joyce (dont la lecture a profondément marqué Sarraute et qu'elle a découverts respectivement en 1923 et 1926²³⁰) et à Faulkner. Mais il ne se contenta pas de mettre en évidence la nouveauté de l'écriture de Sarraute, il tint aussi à communiquer sa croyance dans la valeur durable de son œuvre et sa grandeur littéraire. Ainsi, l'accroche de Claude Mauriac « Le premier écrivain depuis Proust à introduire quelque chose de nouveau » servit pour la publicité du *Portrait* mais aussi de *Martereau* en 1959. L'excellence littéraire devint au fil des années le seul argument de vente des livres de Sarraute, écartant l'argument de nouveauté et l'appartenance au groupe du Nouveau Roman :

« Même au moment de la grande excitation autour du nouveau roman, le principal éditeur de l'école n'a pas exploité l'idée de groupe dans un but commercial. Les lecteurs voulaient des romans, des romans français, des romans revitalisés, des romans restaurés, des romans dans la grande tradition, pas d'anti-romans, pas de nouveaux départs dans l'inconnu. »²³¹

L'éditeur insista sur la valeur de Sarraute en tant que romancière unique, ce qui allait dans le sens de ce que revendiquait l'auteur elle-même ainsi qu'elle le confia à Simone Benmussa :

« J'ai l'impression que je marche avec une certaine liberté sur des terres où il n'y a personne. Je suis seule, je suis maître à bord, je me sers de mes propres instruments, et je n'ai pas de modèle. »²³²

Désaffilier Sarraute du Nouveau Roman et l'affilier aux romanciers modernes qui l'ont précédée était ainsi un moyen de donner des repères aux lecteurs, dont

²³⁰ Huguette Bouchardeau, *Nathalie Sarraute*, Paris, Flammarion, 2003

²³¹ Henry S. Sommerville, *Commerce and Culture in the Career of the Permanent Innovative Press : New Directions, Grove Press, and George Braziller Inc.*, op. cit.

²³² Simone Benmussa, *Nathalie Sarraute, Qui êtes-vous ?*, Paris, La Manufacture, 1987, p.106

Braziller anticipa la réticence face à une œuvre qui aurait été présentée comme totalement nouvelle.

« Être simplement dénombrée parmi les modernistes ou les nouveaux romanciers n'étaient pas suffisant ; Sarraute devait revendiquer sa place dans la plus longue tradition du roman. »²³³

L'éditeur reprit pour sa publicité des critiques telles que « la plus brillante romancière de sa génération », « une des plus cohérente » parmi « les tentatives actuelles d'instaurer un nouveau terrain pour le roman », « la seule parmi les expérimentateurs du Nouveau Roman... à avoir trouvé son propre style »²³⁴. En 1973, la publicité pour *Vous les entendez ?* allait même jusqu'à revendiquer les valeurs et les qualités traditionnelles du roman, écartant alors totalement l'argument de modernité. En 1960, Braziller plaça une publicité sur une page entière du *New York Times Book Review* titrée « Le roman est mort... vive le roman ! » pour promouvoir un « groupe phénoménal d'auteurs impliqués qui redonnent vie au roman et restaurent la grande tradition » qui comptait parmi ses membres Sarraute, Simon, Claude Mauriac, Julien Gracq, Genevieve Dormann et Kateb Yacine édités par Braziller Inc., mais aussi Robbe-Grillet et Butor publié par d'autres maisons.

C'est, comme pour Braziller et Maria Jolas, à Paris que Barney Rosset rencontra Robbe-Grillet, aux Éditions de Minuit alors que celui-ci y travaillait comme lecteur, et que l'éditeur venait y rencontrer son auteur Beckett. La particularité de l'écriture de Robbe-Grillet, considérée parfois en France comme un défaut que certains expliquaient par son *curriculum* scientifique, est ce qui plut à Rosset, ainsi qu'il nous l'a confié :

²³³ *Ibid.*

²³⁴ Janet Flanner, correspondante du *New Yorker* à Paris sous le pseudonyme de Genêt.

« Robbe-Grillet était moins littéraire que les autres écrivains français, et j'aimais ça. Il était ingénieur agronome avant d'être écrivain. Son écriture était très visuelle, c'est ce qui m'a attiré immédiatement. »²³⁵

Rosset prit la décision de publier *Le Voyeur* (1958) et *La Jalousie* (1959)²³⁶ à la même période que les recueils de poèmes de William Burroughs et Allen Ginsberg :

« Je savais que les lecteurs de Robbe-Grillet et Duras seraient plus ou moins les mêmes que ceux qui lisaient Burroughs et Ginsberg. Selon moi, ces auteurs étaient les corollaires les uns des autres, ils écrivaient en dehors des règles. »²³⁷

« Écrire en dehors des règles » : innover semble bien être la condition première de choix de Rosset, et instaure une cohérence dans son catalogue malgré les grandes disparités d'écritures – on trouvera difficilement d'autres points communs que l'innovation entre les œuvres de Ginsberg et Duras, ou entre Robbe-Grillet et Jack Kerouac. Rosset publie ensuite *Dans le labyrinthe* en 1960, puis le ciné-roman *L'année dernière à Marienbad* en 1962, encouragé par le succès d'*Hiroshima mon amour* de Duras l'année précédente. Suivirent *Les Gommages* en 1964, *La Jalousie* et *Dans le Labyrinthe* dans un même volume en 1965, *Pour un nouveau roman* et *La Maison de Rendez-vous* en 1966, *Instantanés* en 1968, *Projet pour une révolution à New York* en 1972, *Topologie d'une cité fantôme* en 1977, *Djinn* en 1982 et *La Reprise* en 2003. L'ordre de publication des nouveaux romanciers diffère parfois de l'ordre français, ce qui est dû à la fois au fait que les éditeurs ont découvert les écrivains après leur premier roman, et à des contingences d'acquisition des droits. Les lecteurs américains ont ainsi parfois suivi l'évolution des écrivains dans une chronologie différente de celle des lecteurs français. Dans le cas de Robbe-Grillet, en France, *Les Gommages* (1953), *Le Voyeur* (1955) et *La Jalousie* (1957) constituent

²³⁵ Barney Rosset, entretien à New York, novembre 2011, voir annexes

²³⁶ Il a déjà publié « A fresh for fiction » dans le numéro 3 de la revue *Evergreen Review* en 1957

²³⁷ Barney Rosset, entretien à New York, *op. cit.*

une sorte de trilogie : « ce sont trois romans avec un centre narratif, l'intentionnalité pouvait être nommée, on pouvait lui donner un visage »²³⁸, *Dans le Labyrinthe* marquant le début d'une nouvelle période de l'écriture de Robbe-Grillet. « Pour moi le virage a été *Dans le labyrinthe* et *La Maison de Rendez-vous* a été vraiment la rupture », car on y trouve une « concurrence entre des narrateurs qui ont l'air de lutter pour le pouvoir. »²³⁹ Dans l'ordre américain, la publication de *Dans le labyrinthe* vient donc couper la « trilogie ».

On le sait, pour éditer un livre déjà publié dans une autre maison d'édition, un éditeur doit en acquérir les droits et donc dialoguer avec cette maison. Barney Rosset raconte sa mésaventure notable avec les éditeurs français respectifs de Robbe-Grillet et Duras, Jérôme Lindon²⁴⁰ et la maison Gallimard²⁴¹. Selon lui, ce sont les auteurs eux-mêmes qui ont poussé leurs éditeurs français à céder les droits de leurs romans à Grove Press. « Je ne pense pas qu'ils m'auraient choisi. Mais je les voulais absolument [Robbe-Grillet et Duras], et ils me voulaient. »²⁴² Cette mésaventure est certainement vraie pour Duras et Gallimard, mais du côté de Minuit, il nous semble probable que d'une part son entente avec Robbe-Grillet, lecteur chez Minuit, ait facilité l'achat de droits, et d'autre part que Richard Seaver ait joué un rôle pacificateur, car lui était ami avec Jérôme Lindon, ainsi qu'il le raconte à la mort de l'éditeur français en 2001 dans la *New York Review of Books*²⁴³ et dans son

²³⁸ Alain Robbe-Grillet, *Préface à une vie d'écrivain*, Paris, Seuil, 2005

²³⁹ *Ibid.*

²⁴⁰ Astrid Rosset (la dernière femme de Barney Rosset) raconte un incident survenu entre Lindon et Rosset : « *Quand Barney voulut publier la première pièce de Beckett, Eleutheria, après sa mort, Lindon refusa de lui céder les droits. Barney tenait beaucoup à cette publication et une longue correspondance commença entre eux, jusqu'à ce que Lindon accepte, à la condition de le publier lui-même avant. Barney décida, avec deux autres éditeurs, de former une maison appelée Foxrock (du nom de la ville de naissance de Beckett) et de publier tout de même la pièce puis de dissoudre la maison. De cette manière, ils ne pourraient pas être poursuivis car ils ne gagneraient rien sur les ventes. Ce fut une période difficile entre Lindon et Barney qui dura plusieurs années.* » entretien à New York, *op. cit.*

²⁴¹ Barney Rosset : « *Je me souviens de cette maison, je les détestais ! Pour moi c'était des fascistes. Ils n'étaient pas du même bord politique que moi, au contraire des Éditions de Minuit. Gallimard était une fabrique de bonbons, qui est devenue accidentellement une maison d'édition.* » entretien à New York, *op. cit.*

²⁴² Barney Rosset, entretien à New York, *op. cit.*

²⁴³ Richard Seaver, « Jérôme Lindon 1926-2001 », *New York Review of Books*, 21 juin 2001

autobiographie *The Tender Hour of Twilight*²⁴⁴, selon laquelle Seaver rencontra Lindon à Paris en 1952 à l'occasion d'un article qu'il avait écrit sur Beckett dans la revue anglaise *Merlin* et qu'il souhaitait transmettre à l'auteur²⁴⁵.

Le récit de la publication de Claude Simon aux États-Unis est encore une histoire de rencontre, comme pour Sarraute, par l'intermédiaire de son traducteur. C'est en effet Richard Howard, son futur traducteur, qui le présenta à Braziller.²⁴⁶ Parurent aux éditions George Braziller Inc. *Le Vent* en 1959, *L'Herbe* en 1960, *La Route des Flandres* en 1961, *Le Palace* en 1963, *Histoire* en 1968, *La Bataille de Pharsale* en 1971, *Les Corps conducteurs* en 1974, *Triptyque* en 1976, *Les Géorgiques* en 1989, et enfin *L'invitation* et *L'Acacia* en 1991. Contrairement aux romans de Robbe-Grillet, l'ordre de publication des romans de Simon aux États-Unis respecte l'ordre de publication français. Les traductions américaines étaient publiées systématiquement un ou deux ans après la parution des romans en France, ce qui laisse supposer l'existence d'un contrat régulier voire d'exclusivité entre les Éditions de Minuit et Braziller Inc. qui témoigneraient de la confiance de l'éditeur américain dans la production romanesque de Simon. La promotion de ces livres fut orientée sur la comparaison, comme pour les premiers temps de la promotion de Sarraute, entre Simon et ses illustres prédécesseurs Dostoïevski, Faulkner et Céline. Dans la *Saturday Review*, Jerrold Lanes écrivait en effet que Simon parvenait aux mêmes « violents sommets » que les deux premiers et « rivalise avec l'intensité » du dernier. Lanes va même jusqu'à appeler Simon « le plus puissant talent depuis la

²⁴⁴ New York, Farrar, Straus and Giroux, 2011

²⁴⁵ Richard Seaver : « J'ai rencontré Lindon pour la première fois en 1952, un an après sa publication de Molloy, et notre lien était Beckett. Cette année-là, dans la revue *Merlin* basée à Paris [...], j'avais écrit une critique littéraire sur Beckett, le recommandant, avec toute l'autorité de ma vingtaine d'années, à « quiconque intéressé par la littérature du vingtième siècle. » Ayant entendu une rumeur disant que Beckett avait écrit, avant Molloy, une œuvre qui m'avait bouleversée ainsi que Lindon, un roman en anglais intitulé *Watt*, je pris un exemplaire de *Merlin* #2, contenant mon texte sur Beckett, j'y ajoutais une lettre à l'auteur, et demandait à Lindon s'il aurait la gentillesse de lui transmettre. », *The tender hour of twilight*, op. cit. p.256

²⁴⁶ George Braziller dans « At 90, George Braziller Takes Time to Reflect » par Gary Shapiro, *New York Sun*, 2 mars 2006

guerre. ». Henry S. Sommerville s'étonne que dans un contexte d'exaltation du modernisme d'après-guerre, Braziller privilégia la comparaison avec Céline plutôt qu'avec le maître moderne Faulkner, en mettant en avant sa puissance et son intensité. Braziller pensait ainsi mieux définir l'identité de Simon pour le public américain, qui reste avec Robert Pinget le moins connu de nos romanciers, même après l'obtention par l'écrivain du prix Nobel en 1985. L'attribution de ce prix donna lieu à quelques articles d'actualité littéraire dans des revues américaines sans pour autant avoir un effet durable sur la notoriété de Simon aux États-Unis.

Le premier livre de Duras publié par Grove Press est *Hiroshima Mon Amour* en 1961, incluant des images du film de Resnais dont le texte constitue le scénario :

« *Publié, Hiroshima se vendit modérément dans les librairies, aidé bien sûr par la sortie du film lui-même, mais nous avons envoyé des exemplaires à tous les départements de cinéma du pays, et, petit à petit, notre bijou fut adopté.* »²⁴⁷

L'auteur fit ainsi son entrée aux États-Unis à travers ce scénario de ce film, ce qui explique que Duras y fut connue d'abord comme auteur de cinéma puis réalisatrice avant de l'être comme romancière. Rosset tenta d'exploiter les talents de scénariste de Duras l'année suivante (ainsi que ceux de Samuel Beckett, Eugène Ionesco, Harold Pinter et Robbe-Grillet) dans le cadre d'un projet de films pour la société de production télévisuelle Four Star. Le projet avorta faute de financements. Grove publie ensuite *Le Square* en 1959, *Moderato Cantabile* en 1960, *Dix heures et demi du soir en été* en 1962, *Quatre romans (Dix heures et demi du soir en été, Le Square, Moderato Cantabile et L'Après-midi de M. Andesmas)* en 1965, *Le Ravisement de Lol V. Stein* en 1966, *Le Marin de Gibraltar* en 1966, *L'Amante Anglaise* en 1968, *Détruire, dit-elle* en 1970, *India Song* 1976, *La Maladie de la mort* en 1986. Les romans suivants de Duras seront ensuite publiés par d'autres éditeurs américains, la

²⁴⁷ Jean Vallier, *C'était Marguerite Duras*, Tome II 1946-1996, Paris, Fayard, 2010, p.425

plupart par Pantheon Books fondée par le français Jacques Schiffrin. Richard Seaver raconte dans son autobiographie ses liens avec Marguerite Duras, dont il a traduit *Hiroshima, Moderato Cantabile* et *Lol V. Stein*.

Dans sa biographie de Duras, Jean Vallier rapporte une dispute entre elle et Rosset concernant le titre de ce dernier démontre que la décontextualisation d'un roman et la rencontre avec des lecteurs d'une autre culture pose des problèmes inédits :

« Lors de son séjour à New York en 1964 [...] Barney Rosset m'a confié que durant ce même séjour, au moment où le roman allait être traduit en anglais pour être publié par Grove Press, il lui a demandé avec insistance de reconsidérer le nom attribué à Lol. « Je lui ai dit : « Pourquoi l'appellez-vous Lol Stein ? Ça sonne juif. Ce n'est pas le personnage ». Lui ayant suggéré qu'elle était hantée par l'Holocauste, il m'a répondu : « Je sais ça ; c'est ce que j'ai pensé à ce moment-là. Mais j'étais vraiment irrité, j'étais moi-même, à moitié juif. Elle a absolument refusé de changer. Pourtant je lui ai demandé et redemandé... » Le miracle, c'est qu'elle ne se soit pas brouillée avec son éditeur à cause de cela ! Elle fera toutefois une concession en continuant pour un temps à appeler « Lol Blair » le script initial auquel elle continue à travailler sur les rives de l'Hudson. »²⁴⁸

La relation de Duras à la judéité est présente dans son œuvre depuis ses débuts et est bien connue et commentée en France, la judéité du nom du personnage de ce roman n'y aurait donc pas posé problème pour son éditeur français, juif lui-même, en France, pays laïc, alors qu'elle se pose à l'évidence aux États-Unis, pays officiellement laïc également mais où la référence aux religions est omniprésente dans la vie publique.

²⁴⁸ *Ibid.*

Enfin, Robert Pinget est publié plus tardivement que nos autres auteurs. Il entre chez Grove sur la recommandation de Beckett, comme le relate Richard Seaver : « Samuel Beckett suggéra un français qu'il admirait beaucoup, Robert Pinget, qui s'ajouta ainsi à la liste de nos auteurs. »²⁴⁹ Est publié *Le Fiston* en 1961, *L'Inquisiteur* en 1966, puis il faudra attendre la fin des années 1970 pour que paraissent d'autres de ses romans, principalement chez Red Dust Books qui publie *Le Libera* et *Passacaille* en 1978, *Entre Fantoine et Agapa* et *Cette voix* en 1982, *Quelqu'un* en 1984, *L'Apocryphe* en 1986, *Monsieur Songe* et *Abel et Bela* en 1987, *Un testament bizarre* en 1989 et *L'Ennemi* en 1991.

Une fois la rencontre entre les auteurs et leurs éditeurs opérée, les nouveaux romans ont été traduits en anglais – sauf dans le cas de *Portrait d'un inconnu* que Maria Jolas avait traduit avant d'en parler à George Braziller. Les traducteurs sont parmi les premiers lecteurs et premiers passeurs des romans qu'ils traduisent. Ils sont un maillon essentiel de la chaîne de diffusion de la littérature à l'étranger. Selon Paul Valéry, ils sont non seulement des intermédiaires, mais aussi des créateurs de valeur littéraire²⁵⁰. Les nouveaux romans ont été traduits par de nombreux traducteurs. Nous nous concentrerons sur les trois principaux. En premier lieu, Richard Howard. Son intérêt pour les écrivains modernes français le mena à la Sorbonne en 1952 et 1953. Il retourna à New York avec un solide bagage littéraire et fut choisi par Grove Press pour traduire d'abord les romans de Robbe-Grillet :

« Dans le cas de cette œuvre d'une certaine complexité, ils voulaient s'assurer que son traducteur la comprenait. Je crois qu'ils avaient raison ; Robbe-Grillet pose des problèmes particuliers et ils voulaient éviter de retravailler la traduction d'un traducteur qui ne comprendrait pas le texte. Devenant le traducteur de la maison voulait dire travailler sur plus d'une quinzaine de livres dans les années qui

²⁴⁹ Richard Seaver, *The tender hour of twilight*, op. cit. p.342

²⁵⁰ Cité dans Pascale Casanova, *La République Mondiale des Lettres*, op. cit. p.27

suivirent, et donc que je devenais un traducteur impliqué – facilement. »²⁵¹

En plus d'être le traducteur attitré de Grove, Howard traduit également les romans de Claude Simon pour Braziller.

« Jérôme Lindon m'envoya un exemplaire du Vent qui se trouva justement entre mes mains quand je rencontrai l'éditeur George Braziller, alors à la recherche d'un traducteur disposé à affronter les exigences d'un tel texte. Pareils moments sont inoubliables où toutes les énergies apparemment concourent et se complètent : l'œuvre, l'éditeur, le modèle et l'envie de traduire. »²⁵² « Vinrent ensuite quelques six volumes de Claude Simon, traduits en anglais au fur et à mesure. »²⁵³

Le traducteur considère que l'écriture de Simon s'approche de celle de Faulkner dans ses premiers romans, avant de se rapprocher de celle de Proust dans les suivants :

« S'il se trouve que vous lisez Faulkner et que quelqu'un vous dit, nous voulons que vous traduisiez Claude Simon, vous avez de la chance, parce que vous avez trouvé votre grand exemple. Particulièrement pour les débuts de Simon ; pour les œuvres plus récentes il serait plus important de lire Proust. [...] J'ai eu la chance d'avoir lu Absalom, Absolom quand j'ai découvert Le Vent. On ne trouve pas toujours une correspondance aussi nette ; mais il se trouvait que Simon avait lu Faulkner et l'avait assimilé. »²⁵⁴

Selon Howard, il est important d'avoir des affinités avec les auteurs qu'il traduit, et il considère que traduire des livres le rapproche intimement de ses auteurs :

²⁵¹ Richard Howard dans « The Translator's Voice: *An Interview with Richard Howard* » par Paul Mann http://translation.utdallas.edu/Interviews/RichardHowardTR_9.html

²⁵² Richard Howard, « Un mot d'un traducteur américain de Claude Simon », *Entretiens Claude Simon*, 1972, p.165

²⁵³ *Ibid.* p.163

²⁵⁴ *Ibid.*

« *La relation du traducteur à l'écrivain est toujours une relation érotique, et on apprend des choses sur la personne avec laquelle on travaille d'une manière presque plastique, physique, des choses qu'on n'apprend presque jamais de ses amis.* »²⁵⁵

Sa proximité avec l'œuvre de Simon le mènera à écrire un article en 1995 sur son travail, intitulé « *Divination by ashes : An introduction to Claude Simon* ». Cet article est tardif, mais Howard avait déjà commenté le travail d'un nouveau romancier, Michel Butor, en 1968, en écrivant la postface des *Répertoires* publiés chez Simon & Schuster²⁵⁶. Il traduisit également *Mobile* en 1964 pour cette même maison. En dehors de ces articles consacrés aux écrivains, Howard effectua un travail de diffusion et d'introduction, comme avec Simon, par ses discussions et par le bouche-à-oreille. Il avait rencontré Nathalie Sarraute à Paris et était également familier de son travail, même s'il ne le traduisit pas. La tâche revint à Maria Jolas qui fut, elle aussi, un personnage primordial, comme nous l'avons vu, en introduisant l'auteur auprès de son futur éditeur George Braziller. Sa carrière démontre un profond engagement pour la littérature expérimentale. Elle fonda, avec son mari le poète Eugène Jolas, la journal littéraire *transition* à Paris en 1927, consacré principalement à la littérature et à l'art surréaliste et Dada, mais aussi à la littérature expérimentale, publiant notamment une traduction par Jolas de « *Word in Progress* » de Joyce, qui allait devenir *Finnegan's Wake*. Jolas connut Sarraute bien avant de traduire ses romans : deux des enfants de la romancière allaient à l'École bilingue que sa future traductrice avait fondée.

« *Quand son premier livre, Portrait d'un inconnu, fut publié, j'ai été très impressionnée ; et elle m'a dit que je pouvais en faire ce que je voulais. Cinq ou six éditeurs américains le refusèrent avant que Braziller retint son souffle et se lança.* »²⁵⁷

²⁵⁵ *Ibid.*

²⁵⁶ *Inventory : essays (Répertoires)*, Simon & Schuster, 1968

²⁵⁷ Maria Jolas, citée dans le *New York Times*, 22 mars 1970

Selon Jolas, la traduction est un travail paresseux : « Quelqu'un d'autre à déjà fait le travail de réflexion, et on peut l'accompagner comme le pianiste accompagne le chanteur, en s'effaçant. » Traduire Nathalie Sarraute, raconte Jolas, fut à la fois « un immense plaisir parce qu'il n'y a jamais aucune imperfection dans son texte. Rien ne montre plus les faiblesses d'un style qu'une traduction. »²⁵⁸ Les solutions trouvées par sa traductrice, explique la critique américaine Ruth Z. Temple, « si elles ne valent pas le texte d'origine, transmettent correctement la qualité sensuelle de l'expérience « tropistique ».²⁵⁹ Selon Jolas, le plus important était de reproduire fidèlement la structure des phrases de Sarraute, y manquer aurait été « immoral »²⁶⁰. Maria Jolas connaissait également Marguerite Duras et Michel Butor, et elle était la voisine de Mary McCarthy, romancière et critique américaine de Sarraute que nous aurons l'occasion d'évoquer ultérieurement.

Enfin, Barbara Bray fut la principale traductrice de Marguerite Duras. Britannique, maîtresse de Beckett, elle travailla pour la BBC, passant commande et traduisant pour la chaîne des livres européens d'avant-garde avant de s'installer à Paris comme traductrice indépendante. Son travail de traduction s'accompagne d'un travail critique. Elle est notamment l'auteur de « Marguerite Duras : Le langage comme événement »²⁶¹, dans lequel elle démontre sa familiarité avec le Nouveau Roman dans son ensemble. La place que tient l'œuvre de Duras dans sa carrière de traductrice est, dit-elle, « absolument unique » parce qu'elle la considère comme

« l'un des écrivains les plus originaux du vingtième siècle. Je crois que c'était un génie. Un génie plein de fautes, plein de bizarreries certes ; mais celles-ci s'éclipsent devant son invention. Quant à sa portée, je dirai que c'est un écrivain qui fait peur. Elle touche à quelque chose de très profond chez nous, mais qui nous fait peur. C'est un écrivain

²⁵⁸ *Ibid.*

²⁵⁹ Ruth Z. Temple, *New York Times*, 4 février 1973

²⁶⁰ Maria Jolas, citée dans le *New York Times*, *op. cit.*

²⁶¹ « *Un nouveau roman ? Recherche et tradition. La critique étrangère, La Revue des lettres modernes*, n°94-99

d'une énorme puissance qui remue des forces énormes par ce qu'elle écrit. »²⁶²

Bray s'efforçait d'atteindre « l'état émotif de l'auteur » et se souvient particulièrement des figures de victimes de Duras, qui la touchaient particulièrement, et des figures de criminels, non pas au sens d'auteur de délits mais « d'offense contre la société, contre l'amour, contre la compréhension »²⁶³. Contrairement aux autres auteurs français qu'elle a traduit, au style plus classique,

« pour Marguerite Duras chaque syllabe, chaque lettre est aussi personnelle que les composantes fondamentales de la musique pour le compositeur. Ainsi, pour moi, Marguerite écrivait dans une sorte de langage codé, très personnel. »²⁶⁴

3. Une tentative de popularisation du Nouveau Roman

L'un des aspects de l'art moderne, explique Antoine Compagnon, est son « oscillation entre la culture de masse et la culture d'élite », son rapport au public, qui « demeurera un paradoxe insoluble de la tradition moderne. »²⁶⁵ Ce serait la recherche formelle qui éloignerait le public de la littérature moderne :

« Depuis le début du XIXe siècle, depuis que les romantiques s'en sont pris aux premiers éléments de la culture de masse et que les artistes se sont mis à dénoncer la dégradation de l'art bourgeois comme marchandise, le développement d'une culture d'élite autonome, opposée à la culture de masse soumise aux exigences de la reproduction sociale, aurait constitué le principe de la tradition moderne, toutes tendances mêlées, s'éloignant des masses dans une recherche formelle. »²⁶⁶

²⁶² Barbara Bray, « Voix de l'étranger », *L'Herne Duras*, éd. de L'Herne, Paris, 2005, p.336

²⁶³ *Ibid.*

²⁶⁴ *Ibid.*

²⁶⁵ Antoine Compagnon, *Les cinq paradoxes de la modernité*, op. cit. p.45

²⁶⁶ *Ibid.* p.81

C'est ici encore une problématique qui concerne le Nouveau Roman, souvent considéré comme une littérature élitiste, difficile d'accès, malgré la volonté de ses auteurs de s'adresser au plus grand nombre. Robbe-Grillet pensait écrire pour le grand public, et était peiné de n'en atteindre qu'une partie²⁶⁷. Sarraute considérait la littérature comme un art potentiellement accessible à tous au contraire des autres arts :

« La musique, la peinture, supposent une culture. Tandis que là, avec les livres, n'importe qui y entre parce que c'est fait avec ce matériau qui est à la disposition de tout le monde. »²⁶⁸

On peut se demander jusqu'à quel point nos auteurs, dans la sincérité de leurs intentions populaires, s'illusionnaient. Compagnon généralise ce décalage, entre le public recherché par les auteurs et le public qu'ils ont effectivement trouvé, à l'ensemble de l'art moderne :

*« Alors que la tradition moderne, depuis le milieu du XIXe siècle, et surtout les avant-gardes historiques du début du XXe siècle, ont réagi contre l'exclusion de l'art par rapport à la vie moderne, contre la religion de l'art, qualifiée de bourgeoise parce qu'elle sacralise le génie et vénère l'originalité dans la production d'un objet unique, autonome et éternel, cette même tradition, loin de rejoindre la culture de masse et l'art populaire, s'est isolée, sans doute de plus en plus, dans l'univers de ce qu'on appelle en anglais le *connaisseurship*, c'est-à-dire le milieu élitiste et confiné des musées et des universités, de la critique et des galeries. La tradition moderne n'a donc pas aboli la distinction courante en anglais entre ce qu'on appelle *high* et *low art* [...]. »²⁶⁹*

En effet, nous verrons que le Nouveau Roman reste souvent considéré comme difficile voire illisible. Mais moins qu'en France semble-t-il, grâce aux stratégies des

²⁶⁷ « J'étais persuadé d'écrire pour le « grand public », je souffrais d'être considéré comme un auteur « difficile ». » Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, op. cit. p.17

²⁶⁸ Nathalie Sarraute, propos recueillis par B. Paulino-Netto, « Nathalie Sarraute : les mots au scalpel », *Vogue*, n° 760, septembre 1995

²⁶⁹ Antoine Compagnon, *Les cinq paradoxes de la modernité*, op. cit. p.112

éditeurs américains pour tenter de réduire le fossé entre le grand public et l'élite. La troisième caractéristique de Braziller et Grove, la volonté de populariser la culture, permet peut-être d'expliquer la percée relative du Nouveau Roman sur le territoire américain et nous permet d'esquisser une comparaison entre la disponibilité et l'accessibilité du Nouveau Roman aux États-Unis et en France. En France, ses romans étaient publiés par les Éditions de Minuit, maison d'excellence littéraire élitiste, et pendant de nombreuses années uniquement sous forme brochée. Au contraire, aux États-Unis, les éditeurs de la « permanent innovative press » promurent le livre de poche de qualité, les éditeurs allant, comme nous l'avons vu, jusqu'à publier simultanément les livres brochés et les livres de poche. De plus, les stratégies éditoriales de ces maisons empruntaient aux grandes sociétés d'édition leurs pratiques commerciales, et l'une des stratégies mises en œuvre fut de diversifier le choix de titres, en ne se limitant pas à la publication de littérature contemporaine, mais en publiant également des œuvres historiques et des œuvres appartenant à d'autres champs culturels, augmentant ainsi leur visibilité et leur accessibilité pour le public américain. Enfin, la publication d'ouvrages adaptés au cursus universitaires – nous verrons que les départements de littérature des universités américaines firent une bonne place à l'étude Nouveau Roman - et leur travail d'introduction et de pédagogie élargit encore le lectorat de ces maisons.

Les conditions de diffusion et de promotion du Nouveau Roman aux États-Unis conditionnèrent en grande partie sa réception et ses commentaires américains. Nous allons retrouver, dans l'inventaire de ces derniers, de nombreuses caractéristiques qui en découlent : le grand spectre de journaux et revues qui s'y intéressèrent – des journaux populaires aux revues élitistes -, l'inscription du groupe d'écrivains dans la modernité, le reproche de difficulté. Mais la fortune du Nouveau Roman aux États-Unis fut également conditionnée par un certain nombre de caractéristiques contextuelles de la culture américaine de l'époque qui

produisaient des lecteurs ouverts à la nouveauté littéraire et de plus en plus éduqués.

C. Contexte américain de réception du Nouveau Roman

1. Un lectorat neuf et ouvert

En France, lu par le cercle restreint des professionnels de la littérature et les lecteurs initiés à la littérature contemporaine, le Nouveau Roman fut reçu comme ses auteurs le défendaient : comme une opposition au roman traditionnel français, modèle hégémonique depuis le XIXe siècle, que cette initiative soit saluée ou critiquée. Le premier public qu'a rencontré le Nouveau Roman aux États-Unis était un public proche du lectorat français : il s'agissait de lecteurs francophiles, accoutumés aux livres publiés par Grove Press et Braziller :

« Quand ces livres ont paru ici, ceux qui s'intéressaient à la littérature étaient avertis, on parlait déjà de l'existence du Nouveau Roman. Puis la traduction des premiers livres a été rapide, grâce à Grove Press principalement. [...] Les lecteurs du Nouveau Roman étaient les lecteurs de Grove Press et donc de Beckett, Genet, Ionesco, Gunter Grass, Borgès. Ils ont trouvé un public très vite. »²⁷⁰

Ce lectorat s'est ensuite élargi – toutes proportions gardées : Gore Vidal écrivait en 1967 que « le grand public qui prenait plaisir à lire de la fiction en prose préfère les films, la télévision, le journalisme, et les livres de « faits ». Mais les Américains n'ont jamais été des lecteurs enthousiastes. [...] seulement 5% de notre population peuvent être considérés comme des lecteurs réguliers. »²⁷¹ Aux États-Unis, le Nouveau Roman fut néanmoins adressé à un plus large public, encouragé par les politiques

²⁷⁰ Tom Bishop, entretien à New York, *op. cit.*

²⁷¹ Gore Vidal, « French Letters : theories of the new novel », *Encounter*, décembre 1967

éditoriales de Grove Press et Braziller, se composant de professionnels de la littérature, de lecteurs avertis et d'étudiants²⁷². Pour ce lectorat élargi, la tradition littéraire européenne pesait moins qu'en France où la majorité des premiers commentateurs, conditionnés par la lecture de formes romanesques plus traditionnelles ont parfois opposé une grande résistance au Nouveau Roman, comme Robbe-Grillet l'analyse dans *Pour un nouveau roman* :

« Ainsi les spécialistes du roman (romanciers ou critiques, ou lecteurs trop assidus) seront sous doute ceux qui éprouveront les plus grandes peines à se dégager de l'ornière. Déjà l'observateur le moins conditionné ne parvient pas à voir le monde avec des yeux libres. »²⁷³

L'éditeur de Robbe-Grillet et Duras, Barney Rosset, par exemple, affirme qu'il ne connaissait pas la tradition française²⁷⁴, et a lu le Nouveau Roman avec des « yeux libres », comme l'ensemble des lecteurs américains bien moins attachés à la tradition littéraire et ainsi plus disponibles à la réception de nouvelles formes d'écriture, comme s'en est rendu compte Nathalie Sarraute : « les Américains connaissent peut-être moins bien la littérature classique mais ils lisent beaucoup de littérature moderne. Ils n'ont pas de complexes »²⁷⁵, et sont, selon Bishop « moins doctrinaires » et « plus ouverts à l'originalité profonde de cette démarche qui reflète une sensibilité propre à notre siècle. »²⁷⁶ En bref, francophiles, plus disponibles, moins conditionnés, curieux et de bonne volonté,²⁷⁷ les lecteurs américains étaient disposés à recevoir favorablement le Nouveau Roman, d'autant plus que ses premiers livres furent traduits au moment où l'éducation supérieure devenait accessible au plus grand nombre. À partir des années 1960, le nombre d'étudiants aux États-Unis

²⁷² « Les ventes du Nouveau Roman par Grove Press sont plus importantes qu'aux Éditions de Minuit » Tom Bishop, entretien à New York, *op. cit.*

²⁷³ Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, *op. cit.* p.17

²⁷⁴ « I didn't know the French tradition » Barney Rosset, entretien à New York, novembre 2011, archives personnelles

²⁷⁵ Nathalie Sarraute, *Lire*, 1er septembre 1999

²⁷⁶ Tom Bishop, *Le passeur d'océan*, Paris, Payot, 1989, p.152

²⁷⁷ « Il me semble que c'est faire aux Américains un mauvais procès que de leur reprocher leur absence de curiosité, ou pis encore, leur mauvaise volonté [...]. » *Ibid.* p.100

augmente considérablement et une majorité des individus d'une classe fréquente l'université : « en 1920, 600 000 Américains fréquentaient l'université. En 1950, ils étaient plus de 2 millions. Ces chiffres ont explosé depuis »²⁷⁸, écrit Frédéric Martel dans *De la culture en Amérique*. Effectivement, le nombre d'étudiants américains passe de 3,5 à 8 millions dans les années 1960. Ici, nos conditions de recherches nous mènent vers un écueil : nous n'avons pas accès aux archives des programmes de littérature des universités américaines, il nous est donc impossible de savoir avec précision dans quelles universités, par quels professeurs, à quel niveau de cursus ont été dispensés des cours sur le Nouveau Roman ou sur ses auteurs. Ce que nous savons en revanche, c'est que les conditions étaient réunies pour que le Nouveau Roman atteigne un public étudiant relativement large. D'une part, parce que le cursus classique se déroule en quatre ans – au terme desquelles les étudiants obtiennent un *bachelor* - dont un tiers est consacré à un enseignement général : chaque étudiant américain suit donc, entre autres, des cours de littérature. D'autre part, parce que la littérature contemporaine tenait une place importante dans les programmes de littérature « sans équivalent dans les universités françaises où jusqu'à très récemment, un auteur, qu'il soit français ou étranger, ne commençait à exister qu'après sa mort », écrit Bishop. La littérature française contemporaine a ainsi bénéficié de cette ouverture sur le présent, ainsi que d'une ouverture sur l'étranger qui traduit une

*« différence des mentalités, qui se traduit notamment dans l'enseignement. Alors que les Français ont tendance à se replier sur eux-mêmes et sur leur culture séculaire, et à se prendre pour le centre du monde, les Américains sont plus curieux, plus ouverts à ce qui se passe à l'extérieur de leurs frontières. »*²⁷⁹

²⁷⁸ *Ibid.* p. 373

²⁷⁹ *Ibid.* p.77

Enfin, les universités américaines sont, au contraire des universités françaises, indépendantes des pouvoirs publics, ce qui leur offre une plus grande liberté dans le choix de leurs programmes et de leurs professeurs²⁸⁰, choisis non pas par l'État mais par les conseils d'administration de chaque établissement. L'engouement des professeurs américains pour le Nouveau Roman s'est donc aisément concrétisé par l'invitation récurrente des nouveaux romanciers à donner cours et conférences, ensuite renouvelées grâce aux retours positifs des étudiants sur l'enseignement de Butor et Robbe-Grillet particulièrement²⁸¹. Grâce à ces circonstances réunies, ouverture à la littérature étrangère et contemporaine et liberté de choix des universités,

« le Nouveau Roman, dès la fin des années 1950, conquiert un public universitaire considérable et commence à « s'installer » en Amérique, aussi bien dans les départements de français que dans ceux de littérature générale et comparée : depuis l'existentialisme, aucun mouvement littéraire touchant à la fiction n'a rencontré un tel écho et depuis, rien ne l'a remplacé [...]. »²⁸²

« L'activité universitaire contribue à la création du champ culturel d'une société »²⁸³, écrit Alain Touraine, ce qui est d'autant plus vrai aux États-Unis où, explique Frédéric Martel dans *De la culture en Amérique*,

²⁸⁰ « Là où notre système, étroitement contrôlé par l'État, ne laisse aux universités qu'une autonomie limitée, les États-Unis laissent aux mécanismes du marché le soin de réguler un système où les universités et les établissements disposent d'une entière liberté dans le recrutement de leurs professeurs, dans la sélection de leurs étudiants et jusque dans la collation des diplômes. » Rapport d'information fait au nom de la commission des Affaires culturelles à la suite d'une mission effectuée aux États-Unis du 12 au 20 septembre 2006 op. cit.

²⁸¹ « Nous n'avons pas, pour recruter nos enseignants, les mêmes critères qu'en France, nous utilisons pour les évaluer certaines procédures qui étonneraient sûrement les Français. Je les estime utiles car elles créent, à la fois pour les enseignants et les étudiants, une émulation qui me paraît profitable. En effet, une fois qu'un professeur est engagé – au départ avec un contrat à durée déterminée –, c'est-à-dire une fois que l'on s'est assuré de ses compétences théoriques, il subit « l'épreuve du public » : à la fin de chaque semestre, on distribue aux étudiants des formulaires qui leur permettent de donner leur avis. Ces formulaires sont ensuite remis au directeur de département et il en est tenu compte pour le renouvellement du contrat. Cet avis porte à la fois sur la contenu du cours (leur intérêt, leur niveau) et sur la façon dont ils sont faits (vivants, ennuyeux, etc.) [...] » Tom Bishop, *Le passeur d'océan*, op. cit. p.136

²⁸² *Ibid.* p.148

²⁸³ Alain Touraine, *Université et société aux États-Unis*, Paris, Seuil, 1972, p.9

« Les universités ne sont pas à la marge du système culturel américain, elles en sont le centre. Cette simple affirmation est pourtant l'une des plus importantes différences entre la vue culturelle américaine et européenne. »²⁸⁴

L'université américaine était ainsi pour le Nouveau Roman une porte d'entrée dans la vie culturelle américaine. Il était porté par des défenseurs fidèles : Bruce Morrissette et Ben F. Stoltzfus pour Robbe-Grillet, Bettina Knapp pour Duras, Jack Kolbert pour Butor, Claud DuVerlie pour Simon, Gretchen Rous Besser pour Sarraute, Robert Henkels pour Pinget ; et Tom Bishop, Jean Alter et Leon S. Roudiez pour l'ensemble du Nouveau Roman, les trois derniers étant présents avec Morrissette au colloque de Cerisy sur le Nouveau Roman en 1971 où les États-Unis étaient remarquablement bien représentés.

2. Le *package* français

Dans les années 1960, la production culturelle française bénéficiait aux États-Unis de l'aura de la culture française en général. « Le poids de la France dans la vie intellectuelle américaine est encore un effet – détourné, certes, masqué, paradoxal – de son crédit littéraire »²⁸⁵, écrit Pascale Casanova. Les succès précédents du Surréalisme et de l'Existentialisme ont préparé un terrain favorable pour l'arrivée des prochains « mouvements » venus de France, ce qui profite au Nouveau Roman mais aussi aux films de la Nouvelle Vague²⁸⁶ et dix ans plus tard à ce que les américains ont nommé la « French Theory »²⁸⁷, qui forment un *package* français au

²⁸⁴ Frédéric Martel, *De la culture en Amérique*, op. cit. p.367

²⁸⁵ Pascale Casanova, *La République mondiale des Lettres*, op. cit. p.229

²⁸⁶ *Les 400 coups* de François Truffaut sort à New York en 1959, *À bout de souffle* de Jean-Luc Godard en 1961 et *L'année dernière à Marienbad* d'Alain Resnais en 1962.

²⁸⁷ Regroupant notamment les travaux de Michel Foucault, Jacques Derrida, Gilles Deleuze, Jacques Lacan, Jean Baudrillard et Jean-François Lyotard.

sein duquel les succès des uns rejaillissent parfois sur les autres. La production culturelle qui s'exporte aux États-Unis est labellisée « French », avec tout ce que ce label porte de stéréotypé : la bohème intellectuelle, l'arrogance efféminée, la sophistication raffinée, les valeurs aristocratiques, etc. à la fois source de fascination et de méfiance, écrit Cusset :

« It's so French : dans cette ritournelle du francophile américain, degré zéro de l'expression culturaliste – mais qui n'est ainsi tournée que pour désigner les Français (It's so German ou même so Italian sont beaucoup plus rares) – l'adverbe de quantité désigne un excès comme par défaut, une exagération insidieuse, comme si l'excès de francité tenait à une certaine politesse de l'arrogance, une façon d'user d'un verbiage courtois ou d'une écriture sophistiquée pour mieux attirer sur des chemins de traverse, et induire en erreur ses interlocuteurs, soit le premier sens du *seducere latin*. »²⁸⁸

Autre stéréotype, l'observateur américain « réduit souvent la vie culturelle européenne » à une « succession de vagues », écrivait la correspondante du *New Yorker* à Paris Janet Flanner²⁸⁹ en 1945²⁹⁰. « Sartre est automatiquement à la mode aujourd'hui chez ceux qui trouvèrent jadis le surréalisme automatiquement à la mode »²⁹¹, de même que le Nouveau Roman sera automatiquement à la mode chez ceux qui trouvèrent jadis Sartre automatiquement à la mode.

²⁸⁸ François Cusset, *French Theory*, *op. cit.*

²⁸⁹ Janet Flanner, « Paris Journal », *New Yorker*, 15 décembre 1945

²⁹⁰ L'écrivain américain John Barth renchérit dans *The Friday Book* : « en ce qui concerne les mouvements, les idéologies cohérentes [...] les Français arrangent mieux les choses [que les Américains] »

²⁹¹ Janet Flanner, « Paris Journal », *op. cit.*

a. Jean-Paul Sartre

« Vous n'imaginez pas la gloire de Sartre en 1947... C'était comme la Tour Eiffel, il y avait des cars entiers d'Américains qui s'arrêtaient devant les Deux-Magots pour le voir. »
Nathalie Sarraute²⁹²

Tom Bishop écrivait en 1965 que la publication du recueil d'articles *Situations* de Sartre, après la reconnaissance américaine de ses pièces et romans et les ventes importantes des *Mots* qui avaient déjà « ajouté à son lustre », allait « rehausser encore sa réputation de critique de ce côté de l'Atlantique. »²⁹³ Cette appréciation vaudrait principalement pour les départements de littérature française car Emmanuel Loyer a une appréciation différente de la réception de Sartre. En 1945, relate-t-il, « Sartre est reçu en star de la Résistance intellectuelle, puis en star intellectuelle tout court », incarnant « la figure de l'intellectuel total [...] pilier de café, alliant la bohème au sérieux de l'étude », qui fascina certains intellectuels américains. Mais cette figure, explique Bishop « s' « exporte » très mal chez nous »²⁹⁴, et en rebuta beaucoup d'autres. La revue *Partisan Review* publie entre 1945 et 1947 des textes de Sartre, de Beauvoir et de Camus mais peu après « la référence existentialiste est rejetée et disparaît, ou en tout cas n'est pas mentionnée comme telle ». D'abord, la philosophie de Sartre cadrerait mal avec le champ philosophique américain « très centré autour de la tradition logique et de l'empirisme pragmatique », ensuite, les intellectuels new-yorkais lui reprochaient d'être « trop indulgents à l'égard des Soviétiques » et au niveau esthétique « n'apprécient pas le canon existentialiste de la littérature américaine [notamment chez] Dos Passos, Hemingway, Steinbeck ». Enfin,

²⁹² Nathalie Sarraute, « Conversation et sous-conversation », *L'Ère du soupçon*, op. cit. p.100

²⁹³ Tom Bishop, *Saturday Review*, 17 avril 1965, p.47

²⁹⁴ Tom Bishop, *Le passeur d'océan*, op. cit. p.46

« la façon que Sartre a de dicter le bon goût littéraire et de présenter la nouvelle littérature française issue de la Résistance comme une importation de techniques américaines adaptées puis renvoyées, épurées, à l'Amérique, apparaît comme une prise de pouvoir illégitime et insupportable. »²⁹⁵

Sartre était célèbre mais apparaît comme une référence controversée aux États-Unis. Sa promotion de Sarraute dans sa préface à *Portrait d'un inconnu* (utilisée par son éditeur Braziller dans sa publicité du roman), sa défense de Robbe-Grillet et surtout de Butor²⁹⁶ a ainsi probablement été une impulsion pour la reconnaissance du Nouveau Roman aux États-Unis, mais son effet fut limité, certainement à cause de la grande distance que les nouveaux romanciers prirent avec lui sur la question de l'engagement en littérature : Butor reconnaît son importance dans sa carrière mais déclare qu'il a toujours pris ses distances avec lui²⁹⁷, Simon considère ses écrits comme « sans valeur » et son travail « malhonnête et malveillant »²⁹⁸, Duras s'oppose fermement à Sartre en affirmant qu'« écrire, c'est le contraire d'avoir quelque chose à dire. Si on le savait, ce ne serait pas la peine d'écrire »²⁹⁹, et Robbe-Grillet vise directement Sartre quand il écrit dans *Pour un nouveau roman* que « c'est la notion même d'une œuvre créée pour l'expression d'un contenu social, politique, économique, moral, etc., qui constitue le mensonge. »³⁰⁰ L'opposition nette des nouveaux romanciers à Sartre rend paradoxal le fait qu'ils aient quelque peu profité de l'aura de ce dernier. Mais ce paradoxe se résout, nous semble-t-il, quand on

²⁹⁵ Emmanuel Loyer et Ludovic Tournès, « Les échanges culturels franco-américains au XIXe siècle [sic : XXe] : pour une histoire des circulations transnationales », *op. cit.*

²⁹⁶ « Il existe encore aujourd'hui en France quelqu'un qui a toutes les chances de devenir un grand écrivain, le premier depuis 1945 : Butor. Je suis en train de lire Degrès. Jamais on n'a fait tentative plus habile et plus profonde pour savoir la personne à travers les relations de famille, de métier, qui l'ont produite et qui la conditionnent et qu'elle transforme. À travers les trois premiers livres de Butor, je sens une tentative préméditée, parfaitement insensée, donc d'un écrivain véritable, pour s'emparer de tout. Il occupe des avenues. Il en occupera d'autres. » Jean-Paul Sartre, dans Madeleine Chapsal, *Les Écrivains en personne*, Paris, Julliard, 1960, p.99

²⁹⁷ Michel Butor, *Rencontre avec Roger-Michel Allemand*, Paris, Argol, 2009, p.61

²⁹⁸ Alexandra Eyle, « Claude Simon, the art of fiction », *Paris Review* n°128, 1990

²⁹⁹ Marguerite Duras, citée dans Michèle Manceaux, *L'amie*, Paris, Albin Michel, 1997, p.50

³⁰⁰ Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, *op. cit.* p.36

comprend que ce que les Américains ont projeté de Sartre sur le Nouveau Roman n'est pas sa conception de la littérature mais sa francité : Sartre, le Nouveau Roman, et tout ce qui vient de France parvient aux États-Unis avec un *a priori* de qualité littéraire et d'avant-gardisme, dont le philosophe et écrivain existentialiste a également profité et qu'il a cultivé pour en faire ensuite profiter le Nouveau Roman ainsi que l'ensemble du *package* français.

b. Les « nouveaux » français

Le Nouveau Roman arriva aux États-Unis au même moment que d'autres « nouveaux » mouvements : la Nouvelle Vague, à laquelle étaient identifiés *Hiroshima mon amour* et *L'Année dernière à Marienbad* d'Alain Resnais scénarisés respectivement par Duras et Robbe-Grillet, et les Nouveaux Réalistes – puis dix ans plus tard, la Nouvelle Cuisine³⁰¹.

Les Nouveaux Réalistes, de jeunes artistes français regroupés autour du critique d'art Pierre Restany, proposaient une esthétique proche des néo-dadas américains avec lesquels ils sont exposés en 1961 au Moma³⁰², puis du Pop Art : « leur projet, marqué par l'utilisation des objets industriels, n'est pas si éloigné du pop art américain »³⁰³, écrit Yannick Bréhin. Mal soutenus par le marché de l'art français³⁰⁴, certains de ces artistes s'exilèrent aux États-Unis, mais ce ne sera pas suffisant pour concurrencer leurs homologues américains et la puissance nouvelle du marché américain³⁰⁵ qui les porte, et seront largement éclipsés par l'empire du Pop Art.

³⁰¹ Mouvement culinaire suscité en 1973 par les critiques gastronomiques Henri Gault et Christian Millau qui détournent la tradition de la Haute Cuisine française.

³⁰² « The Art of Assemblage » 1961. Bréhin voit notamment un rapprochement entre les affiches déchirées de Jacques Villeglé et Raymond Hains et les *combines* de Rauschenberg.

³⁰³ Yannick Bréhin, *Minimal et pop art. Socio-esthétique des avant-gardes*, Paris, éditions du croquant, 2013, p.21

³⁰⁴ « Alors que la création française, d'un point de vue strictement formel, soutient parfaitement la comparaison avec son homologue américain, le marché parisien peine à reconnaître les innovations formelles de la fin des années 1950. » Yannick Bréhin, *Minimal et pop art. Socio-esthétique des avant-gardes, op. cit.* 39

³⁰⁵ « Ce qui fait la différence ce n'est pas, comme on pourrait le croire, leur « style » esthétique : c'est le marché de l'art lui-même. » *Ibid.* p.21

La Nouvelle Vague, qui rassemble principalement les réalisateurs Jean-Luc Godard, François Truffaut, Alain Resnais, Eric Rohmer et Robert Bresson, eut une bien meilleure fortune, profitant du capital littéraire parisien³⁰⁶ et trouvant aux États-Unis à peu près le même public que celui du Nouveau Roman. Comme ce dernier et contrairement aux Nouveaux Réalistes, elle apportait une production cinématographique qui n'existait pas outre-Atlantique et arrivait au moment où une place était à prendre dans les années 1960 entre le cinéma hollywoodien classique des années 1950 en crise et la future « génération italo-new-yorkaise autour de Coppola, Scorcese, Spielberg et Cie »³⁰⁷ des années 1970, explique Emmanuel Loyer. La communauté artistique, notamment, ne manquait pas un film de la Nouvelle Vague, relate Barbara Rose³⁰⁸ ; Vito Acconci se souvient que « c'était une époque où les choses qui apparaissaient semblaient incroyablement importantes. On attendait la nouvelle chanson des Beatles autant qu'on attendait le nouveau film de Godard. »³⁰⁹ Selon Mel Bochner, la Nouvelle Vague participait avec le Nouveau Roman à proposer une « avalanche d'idées » pour penser autrement « la narration, la structure du récit, et plus important encore, comment ces idées pouvaient être manifestes dans une œuvre d'art »³¹⁰.

Nouveau Roman, Nouveaux Réalistes, Nouvelle Vague se rejoignaient très peu au-delà de leur francité et de l'adjectif « nouveau » accolé à ces « mouvements » littéraire, cinématographique, artistique et culinaire mais ils étaient regroupés sous une même étiquette culturelle qui favorisait leur identification par le public américain à une vague de nouveauté artistique venue de France, résistant au déclin de l'hégémonie culturelle française d'après-guerre.

³⁰⁶ « *La cinéphilie parisienne est un héritage direct du capital littéraire parisien.* » Pascale Casanova, *La République mondiale des Lettres*, *op. cit.* p.230

³⁰⁷ Emmanuel Loyer et Ludovic Tournès, « Les échanges culturels franco-américains au XIXe siècle [sic : XXe] : pour une histoire des circulations transnationales » *op. cit.* , p.178

³⁰⁸ Barbara Rose, entretien à New York, novembre 2011, voir annexes

³⁰⁹ Vito Acconci, entretien à Brooklyn, novembre 2011, voir annexes

³¹⁰ Mel Bochner, entretien par e-mails avec Jean-Max Colard, 2004, voir annexes

c. La *French Theory*

Enfin, dans les années 1970, un certain nombre de penseurs français, que les Américains regroupèrent sous le nom de « French Theory », devinrent des vedettes sur les campus universitaires, prenant le relais du Nouveau Roman selon Tom Bishop³¹¹ et Christopher Butler³¹², mais avec une ampleur sans commune mesure, que décrit François Cusset dans *French Theory.. Foucault, Derrida, Deleuze et les mutations de la vie intellectuelle aux États-Unis*, « jusqu'à infiltrer leur traces dans les recoins les moins prévisibles de l'industrie culturelle dominante, de la musique électronique à la science-fiction hollywoodienne, du pop art au roman *cyberpunk*. »³¹³ Étudiés d'abord dans les départements de littérature, Jacques Derrida, Michel Foucault et Gilles Deleuze et consorts cultivent la puissance littéraire française aux États-Unis à travers un processus d'indistinction des corpus littéraires et philosophiques³¹⁴ en pratiquant une « philosophie qui, par son style et son contenu, participe de la littérature et qui s'appuie [...] sur l'autorité et le prestige littéraire de la France »³¹⁵, écrit Casanova : « la théorie française [...] ne doit pas seulement d'avoir fait la différence à son radicalisme esthétique et politique, mais aussi à son incontournable francité »³¹⁶, écrit Cusset, identifiée par les américains à « certains archétypes culturels sur la séduction ou le bavardage français [qui]

³¹¹ « Dans les années 1970, le déclin relatif du roman français fut relayé par la philosophie et les sciences humaines : Barthes, Foucault, Derrida et Lacan sont devenus les nouvelles vedettes des milieux intellectuels et ont considérablement marqué, outre-Atlantique, le débat littéraire et philosophique. » Tom Bishop, *Le passeur d'océan*, op. cit, p.153

³¹² « L'émergence des grands artistes innovateurs de l'après-guerre – Stockhauser, Boulez, Robbe-Grillet, Beckett, Coover, Rauschenberg et Beuys – fut succédé (et beaucoup diraient supplantés et expliqués) par l'immense influence d'intellectuels français (Althusser, Barthes, Derrida, Foucault, ...) » Christopher Butler, *Postmodernism A very short introduction*, New York, Oxford University Press Inc, 2002, p.6

³¹³ François Cusset, *French Theory op. cit.* pp.20-21. Sur les relations de la French Theory et de l'Art Américain, nous renvoyons à l'ouvrage collectif *French Theory and American Art* dirigé par Anaël Lejeune, Olivier Mignon et Raphaël Pirenne, Berlin, Bruxelles, Stenberg Press et (SIC), 2013

³¹⁴ François Cusset, *French Theory, op. cit.* p. 91

³¹⁵ Pascale Casanova, *La République mondiale des lettres, op. cit*

³¹⁶ François Cusset, *French Theory, op. cit.* p. 91

précèdent, englobent, et façonnent même pour une bonne part l'objet de *theory*. »³¹⁷
 En envahissant le seul département où il était enseigné, la *French Theory* semble avoir globalement nui au Nouveau Roman en prenant une place centrale et hégémonique dans les études littéraires américaines dont le résultat fut le fait que, selon Denis Hollier « la forte référence française a moins été liée à la production littéraire proprement dite qu'à ce qu'on pourrait appeler une recherche fondamentale sur le langage, le texte et le sens. »³¹⁸ Le succès de la théorie française ne rejaillit que très peu sur le Nouveau Roman car la réception de la pensée française était en grande partie déconnectée de la réception de la littérature, sauf à quelques occasions, quand certains universitaires le considèrent comme le pendant littéraire de la théorie française - et la Nouvelle Vague son pendant cinématographique -, son illustration, sa mise en pratique ou son prolongement, écrit Cusset :

« depuis trente ans, l'université américaine s'est intéressée, dans le sillage de ce corpus restreint d'une douzaine d'auteurs, à tout ce qu'elle associait de près ou de loin à la théorie française et à son charme d'ironie, jusqu'à voir comme ses produits dérivés le cinéma de la Nouvelle Vague ou le Nouveau Roman, ce dernier étudié souvent sur les campus comme si Robbe-Grillet illustrait Derrida, ou Georges Perec prolongeait Deleuze - une France avant-gardiste revisitée à la lumière de sa « théorie ». »³¹⁹

En plus de cette relecture des nouveaux romanciers par le prisme de la *theory*, l'un de ses représentants, Roland Barthes, attira l'attention sur Robbe-Grillet à travers son essai « Literature Objective Alain Robbe-Grillet » publié dès 1958 dans le numéro 5 d'*Evergreen Review* puis en préface de l'édition conjointe du *Voyeur* et de *Dans le labyrinthe* de Grove Press en 1965. Cet essai fut pour beaucoup d'universitaires américains une introduction à l'étude de Robbe-Grillet, comme le

³¹⁷ *Ibid.* p.291

³¹⁸ Denis Hollier, *De la littérature française*, op. cit. p.1020

³¹⁹ François Cusset, *French Theory*, op. cit. p.291

rapporte Gore Vidal³²⁰, et pour un certain nombre d'artistes une introduction à sa lecture : par exemple, Vito Acconci affirme que Barthes l'a aidé à « saisir » Robbe-Grillet³²¹ et Mel Bochner a découvert l'écrivain français grâce à son critique³²².

Ainsi, dans les années 1960, la production culturelle et intellectuelle française, dans toute son hétérogénéité³²³, est encore suffisamment solide et innovante pour trouver un écho considérable outre-Atlantique, résultat d'une forte offre française et d'une grande disponibilité américaine. Le Nouveau Roman profite globalement de ces circonstances, asseyant sa légitimité et son crédit littéraire sur le prestige passé et le dynamisme présent de la culture française pour rencontrer un public américain favorablement disposé à le recevoir.

³²⁰ « Avec leur torpeur caractéristique, les départements d'anglais américains ont commencé lentement, lentement à absorber les esthétiques sévères de Sarraute et Robbe-Grillet, pas tant à travers les écrits de ces maîtres qu'à travers leur plus brillant interprète. » Gore Vidal, «American Plastic : the Matter of Fiction, *The New York Review of Books*, 15 juillet 1976

³²¹ « Je crois que la première édition que j'ai eu du *Voyeur* avait un essai de Roland Barthes qui m'a beaucoup affecté. Je ne sais pas si j'aurais aussi bien saisi Robbe-Grillet sans cet essai, je ne suis pas sûr. » Vito Acconci, entretien à Brooklyn, novembre 2011, voir annexes

³²² « C'est dans des articles écrits par Roland Barthes que j'ai entendu parler de Robbe-Grillet pour la première fois. » Mel Bochner, entretien par e-mails avec Jean-Max Colard, *op. cit.*

³²³ On serait bien en peine de rapprocher de manière satisfaisante le Nouveau Roman, Sartre, la Nouvelle Vague, les Nouveaux Réalistes et la *French Theory*, d'autant moins que ces « mouvements » regroupent plus ou moins artificiellement des individualités très disparates.

II. Commentaires américains : la presse et l'université

« Il suffit [...] de passer en revue l'histoire de la littérature depuis deux siècles pour vérifier que tous les événements considérés comme littéraires ont été créés et orchestrés par la sphère médiatique. Ce n'est pas que le critique s'interpose et assure la médiation entre le public et la littérature, comme on se le représente généralement : mais le journal (ou tout autre média) applique à la littérature (ou toute autre pratique culturelle) la logique de médiatisation qui le caractérise et qui se manifeste par la formation d'un public. »³²⁴

Alain Vaillant

Les critiques poursuivirent le travail de transfert du Nouveau Roman aux États-Unis initié par les éditeurs. Ces derniers ayant rendus les livres matériellement disponibles aux lecteurs américains, il appartenait ensuite aux passeurs critiques de leur donner une visibilité médiatique. Pour comprendre la manière dont le Nouveau Roman a été présenté aux lecteurs américains, il s'agit de recenser au mieux les articles qui lui furent consacrés dans la presse universitaire, culturelle et populaire et d'analyser leur contenu afin d'y découvrir les jugements et les questionnements à travers lesquels a pu s'opérer la réception américaine du Nouveau Roman. Cette recension entend servir une tentative pour rendre compte de la production discursive portant sur ce corpus, « insaisissable pour l'historien, qui ne peut la reconstituer qu'à partir de partir de fragments et par inférence, en s'appuyant sur les manifestations les plus formalisées de ce commentaire »³²⁵ que sont les articles de presse. Nous nous appuyerons sur un catalogue non-exhaustif compte tenu du trop grand nombre de titres de presse américains, sur une période d'une cinquantaine d'années (entre 1948 et 1998), afin de construire une appréciation la plus juste possible de l'intérêt de l'université et de la presse

³²⁴ Alain Vaillant, *L'Histoire littéraire*, op. cit. p. 203

³²⁵ *Ibid.* p.234

américaine pour le Nouveau Roman et de son évolution au fil des années, d'évaluer comparativement la popularité des nouveaux romanciers, de constater la diffusion de leurs œuvres dans tout le pays et d'identifier leurs principaux défenseurs américains. La presse américaine poursuit également le travail critique de la presse française, parfois cité par les commentateurs américains comme valeur d'autorité – en particulier quand il s'agit de celui de Roland Barthes – ou pour affirmer leur capacité décrite précédemment à recevoir le Nouveau Roman avec un regard neuf – Bruce Morrissette fustigera par exemple « l'incompréhension de la critique française » devant l' « œuvre lumineuse de Robbe-Grillet »³²⁶.

Il existe des centaines d'articles sur ce corpus dans la presse américaine depuis 1958, année de parution de *Portrait d'un inconnu* et du *Voyeur*³²⁷. Un certain nombre d'universitaires francophiles « à la recherche de thématiques nouvelles et écumant les universités de l'ancien monde avec la curiosité de jeunes intellectuels insatisfaits et les moyens financiers des universités américaines »³²⁸ avaient, avant 1958, montré leur intérêt pour le Nouveau Roman, lui donnant très vite un crédit littéraire qui allait attiser la curiosité de tous types de critiques : « Tout le monde s'intéressait au Nouveau Roman », se souvient Tom Bishop. Les quotidiens, hebdomadaires, bimensuels et trimestriels de la presse *middlebrow* et *highbrow*, de la presse généraliste à la presse littéraire et universitaire, ce qui n'était pas donné d'avance dans un pays qui, aujourd'hui comme hier, publie et lit peu de littérature étrangère. Le Nouveau Roman apparaissait dans le paysage journalistique américain au moment où celui-ci se redessina pour s'adapter à l'effondrement des frontières

³²⁶ Bruce Morrissette, « Surfaces et structures dans les romans de Robbe-Grillet », *The French Review*, Vol. 31, n°5, avril 1958

³²⁷ Un intérêt critique qui persistera jusque dans les années 1980 : les États-Unis sont remarquablement bien représentés au colloque de Cerisy sur le Nouveau Roman en 1971 : deux universitaires américains y prennent part : Bruce Morrissette qui intervient – évidemment - sur le travail « Robbe-Grillet n°1, 2 ... X » et Tom Bishop sur « L'image de la création chez Claude Simon », mais aussi Jean Alter et Leon S. Roudiez, français mais professeurs dans des universités américaines, et Sylvère Lothringer, alors futur fondateur de la revue américaine *Semiotext(e)*.

³²⁸ Emmanuel Loyer et Ludovic Tournès, « Les échanges culturels franco-américains au XIXe siècle [sic : XXe] : pour une histoire des circulations transnationales », *op. cit.* p.174

entre la haute culture et la culture populaire. Alors que la presse des années 1950 était clairement divisée entre la presse sérieuse et objective représentée notamment par le *New York Times*, et la « yellow press » à sensation, cette distinction devient moins nette dans les années 1960 : les journaux élitistes s'ouvrent aux formes d'art plus populaires³²⁹ et l'art pointu trouve une place dans les journaux adressés au grand public. D'un côté, les « intellectuels de gauche », « déchirés entre les valeurs de communauté propres à la tradition démocratique, et les valeurs de singularité propre à une tradition esthétique moderne héritée de l'aristocratie », écrit Nathalie Heinich, « s'efforcent tant bien que mal de gérer cette tension, par exemple en rendant un hommage ambigu aux diverses formes de la « culture populaire », de l'« art de masse » ou du « kitsch »³³⁰ ; et de l'autre l'effort national de démocratisation de la culture commence à porter ses fruits, introduisant la haute culture dans les journaux plus populaires.

A. « Tout le monde s'intéressait au Nouveau Roman. »

C'est ainsi que - sans pour autant être présent dans les tabloïds américains - le Nouveau Roman a été commenté aussi bien dans l'hebdomadaire *Time Magazine* que dans les revues élitistes où son commentaire a traditionnellement sa place, tels que *Partisan Review* et les revues universitaires³³¹ : d'abord les revues consacrées aux « French Studies » telles que *The French Review* et *Yale French Studies*, puis consacrées à la littérature en général telle que *PMLA* (*Publications of the Modern*

³²⁹ « Même des critiques sérieux, comme Susan Sontag et Morris Dickstein, plaident pour ne pas exclure les films populaires et les formes d'art populaire du panthéon de l'art. » William Phillips, *A Partisan Review*, New York, Stein and Day, 1983, p.253

³³⁰ Nathalie Heinich, *Ce que l'art fait à la sociologie*, op. cit. p.13

³³¹ Les presses universitaires « représentent une part active, quoique faible, de l'édition outre-Atlantique. Îlot à but non lucratif dans un secteur largement commercial, les presses universitaires ne comptent [pas] par les tirages (31 millions sur 2,5 milliards de livres publiés aux États-Unis en 2000, soit 1,25 %). » Frédéric Martel, *De la culture en Amérique*, op. cit. p.368

Language Association), voire ensuite quelques revues plus généralistes comme *Boundary 2*.

Mais il est important de signaler que, si « tout le monde s'intéressait au Nouveau Roman », c'est principalement dans la région de New York, ville traditionnellement francophile et tournée vers la culture telle qu'on l'entendait en Europe. Ainsi, les articles sur le Nouveau Roman sont beaucoup moins nombreux dans *Los Angeles Times* et le *Washington Post* que dans le *New York Times*. L'étude statistique des articles universitaires révèle également cette tendance : même si certains commentateurs enseignaient dans le Wisconsin, le Colorado ou la Californie, c'est au Nord de la côte Est des États-Unis qu'enseignaient la plus grande part des professeurs américains qui se sont intéressés au Nouveau Roman et qu'étaient basées les principales revues en rendant compte : John Hopkins, Vermont, Princeton et Yale. Le département de littérature française de la New York University, dirigé par Tom Bishop, était la plaque tournante du Nouveau Roman aux États-Unis :

« Lorsque j'ai pris la direction du département de français de New York University [...], mon objectif était simple : attirer les meilleurs enseignants et les meilleurs étudiants des États-Unis, donner à ce département le plus grand rayonnement possible, en faire un lieu connu des écrivains et des intellectuels français, un endroit où ils aient envie de venir, une sorte de tête de pont de la culture française en Amérique. »³³²

Tom Bishop a fourni un travail considérable pour la promotion universitaire du Nouveau Roman, en invitant régulièrement ses auteurs, en y consacrant lui-même des cours et articles et en organisant le colloque « Three decades of the French New Novel » de 1982³³³, faisant de la New York University une exception dans le paysage universitaire américain : ailleurs, le Nouveau Roman eut une portée beaucoup plus

³³² *Ibid.* p.52

³³³ Pourtant, curieusement, nous verrons que la New York University n'a pas produit beaucoup de thèses et d'articles sur le Nouveau Roman, en comparaison avec d'autres universités américaines.

faible et resta étudié uniquement « dans les départements de littérature française et dans une faible mesure dans les départements de littérature comparée »³³⁴, affirme François Cusset, (où l'on étudie plus de littérature allemande et espagnole que de littérature française), qui, dans les années 1970,

« sont en déclin et sont pris dans entre deux voies : la voie classique, empruntée de manière de plus en plus rare, et le succès immense de tout ce qui est francophone, post-colonial, périphérique. Le Nouveau Roman est un OVNI entre les deux et ce qui se passe à la New York University est une exception. »³³⁵

1. *Time Magazine*

« Tout le monde s'intéressait au Nouveau Roman, même Time Magazine, souvent comparé à Newsweek, L'Express et Le Nouvel Observateur, même si au niveau culture ça n'est pas du tout la même chose ; il est rare que le Time parle d'un livre, tandis que les hebdomadaires français écrivent sur les livres et ne se gênent pas pour parler de livres difficiles. »³³⁶

Le *Time* est un hebdomadaire grand public créé en 1923. Au moment de la parution des premiers nouveaux romans aux États-Unis, il était dirigé par Otto Fuerbringer (de 1960 à 1968) qui fit beaucoup pour apporter une attention à la contre-culture et au radicalisme intellectuel, ce qui peut expliquer l'intérêt porté au Nouveau Roman par le magazine. Le *Time* a publié des critiques d'*Un barrage contre le Pacifique*³³⁷, de *Dix heures et demie du soir en été*³³⁸ de l'édition de quatre romans de Duras par Grove Press³³⁹, du *Marin de Gibraltar*³⁴⁰ et de *L'Amante*

³³⁴ François Cusset, entretien à Paris, *op. cit.*

³³⁵ *Ibid.*

³³⁶ Tom Bishop, entretien à New York, *op. cit.*

³³⁷ « Outdoor snake pit », *Time Magazine*, 16 mars 1953

³³⁸ « Anti-Worldly Loves », *Time Magazine*, 22 mars 1963

³³⁹ « Let me Count the Ways », *Time Magazine*, 3 décembre 1965

³⁴⁰ « Floating Picnic », *Time Magazine*, 7 juillet 1967

*anglaise*³⁴¹ (Duras) ; du *Portrait d'un inconnu*³⁴², du *Planétarium*³⁴³ et des *Fruits d'or*³⁴⁴ (Sarraute) ; du *Vent*³⁴⁵, de *l'Herbe*³⁴⁶ et d'*Histoire*³⁴⁷ (Simon) ; de *Degrés*³⁴⁸ et de *Mobile*³⁴⁹ (Butor) et de *La Maison de rendez-vous* (Robbe-Grillet)³⁵⁰ entre 1953 et 1968, ainsi que deux articles consacrés à ce nouveau « mouvement » littéraire venu de France, qui serait le nouveau mouvement français après le symbolisme et l'existentialisme : « Surface without Depth »³⁵¹ et « the Neo-Realists »³⁵².

a. Un Nouveau Roman « chic »

On trouvait de plus dans le magazine américain des références récurrentes au Nouveau Roman, Bruce Morrisette expliquait en effet qu'

*« aux États-Unis, la critique populaire a rendu chic de suggérer, autant que possible, des liens avec le Nouveau Roman. Le Time s'est spécialisé dans ce genre de critique [...]. Le danger est que, comme le terme surréalisme, l'idiome Nouveau Roman soit utilisé pour désigner tout ce qui semble différer substantiellement de l'ordinaire ou du conventionnel. »*³⁵³

Que les références au Nouveau Roman soient utilisées à tort et à travers n'est qu'un nouvel indice de sa petite célébrité, qui s'accompagnait inévitablement de simplifications et d'approximations. « L'insurrection parisienne »³⁵⁴ qu'il menait était un objet de curiosité pour le *Time* et supposément ses lecteurs, reçu avec tous les

³⁴¹ « Broody Lady », *Time Magazine*, 3 novembre 1968

³⁴² « Many-tentacled Evasions », *Time Magazine*, 4 août 1958

³⁴³ « Situation Tragedy », *Time Magazine*, 23 mai 1960

³⁴⁴ « Mayhem & Manners », *Time Magazine*, 7 février 1964

³⁴⁵ « Holly Fool », *Time Magazine*, 13 avril 1959

³⁴⁶ « As She Lay Dying », *Time Magazine*, 23 février 1960

³⁴⁷ « Poetry of Perception », *Time Magazine*, 29 mars 1968

³⁴⁸ « Unlucky Pierres », *Time Magazine*, 5 janvier 1962

³⁴⁹ « Watered Whine », *Time Magazine*, 23 juillet 1963

³⁵⁰ « Is it a Book ? Is it a Nightmare ? », *Time Magazine*, 2 décembre 1966

³⁵¹ *Time Magazine*, 14 décembre 1959

³⁵² *Time Magazine*, 20 juillet 1962

³⁵³ Bruce Morrisette, « International Aspects of the « Nouveau Roman » », *Contemporary Literature*, vol. 11, n°2, printemps 1970, pp. 155-168

³⁵⁴ « Surface Without Depths », *Time Magazine*, 14 décembre 1959

préjugés que pouvaient susciter un énième mouvement littéraire venu de Paris, ville de la littérature, accompagné de sa théorie qui prenait des airs de manifeste, faisant sa « révolution » au pays de la révolution. « À Paris, ville ancienne et riche en modes passagères, il suffit de trois écrivains déçus et d'une terrasse de café pour planifier une révolution littéraire »³⁵⁵, pouvait-on lire dans le magazine. Cette remarque, probablement amusée, certainement un peu ironique, s'inscrit nous semble-t-il, avec subtilité certes, dans la tradition de l'anti-intellectualisme américain.

b. L'anti-intellectualisme américain

Ce phénomène est certainement à prendre en compte dans l'étude de la réception du Nouveau Roman aux États-Unis car il constitue l'un des paradigmes de l'histoire américaine et des années 1960 qui en ont été un nouveau tournant. L'anti-intellectualisme américain prend ses sources dans l'évangélisation du pays et des valeurs que cette dernière instaura dans la société toute entière. Les religions évangélistes se sont toujours méfiées de l'intellectualisme, d'abord parce que l'esprit critique qu'il revendique était considéré comme un frein à leur expansion, ensuite parce qu'à la faveur d'un raccourci, l'intellect était associé à la malignité, qualité diabolique et enfin parce qu'il se conçoit comme une distinction qui défie les valeurs d'égalitarisme que l'évangélisme promulgue. L'avènement du *business* au XIXe siècle ne ménagera pas une meilleure place à l'intellectualisme en favorisant les savoirs pratiques aux dépens des savoirs théoriques et les compétences élargies aux dépens de la spécialisation. « C'est le *business*, enfin, qui a isolé et féminisé la culture en établissant la légende masculine que les hommes ne sont pas concernés par les événements du monde culturel et intellectuel »³⁵⁶, écrit Richard Holfstader dans *Anti-Intellectualism in American Life* en 1964. Enfin, l'anti-intellectualisme constituait l'un des paradigmes de la construction de la société américaine en

³⁵⁵ « The Neo-Realists », *Time Magazine*, 20 juillet 1962

³⁵⁶ Richard Holsfstader, *Anti-Intellectualism in American Life*, New York, Knopf, 1963, p.50

réaction à l'Europe – et à la France en particulier, où, rappelle Holfstader, le terme « intellectuel » a été utilisé pour la première fois - qui se manifestait par la valorisation du concret et du particulier face aux idées et idéologies françaises abstraites et globalisantes pour bâtir un « esprit américain » en opposition avec l'esprit européen, comme le résume l'écrivain et critique Gore Vidal :

« l'esprit français est dépendant de la postulation de systèmes élaborés dans le but de tout expliquer (y compris l'inexplicable), tandis que l'esprit anglo-américain a tendance à se dérober face aux théories unitaires. Nous dessinons nos trajectoires point par point; ils contemplent depuis les étoiles. »³⁵⁷

Robbe-Grillet fit l'expérience de la différence entre l'esprit français et l'esprit américain lors d'un dialogue public avec Susan Sontag, qui, estime Robbe-Grillet,

« n'aime pas les idées abstraites, me reprochant de « compliquer les choses » et se lançant dans des homélies vaseuses humanistopoujadistes (bien que me rendant hommage à chaque instant comme j'étais, ou en tout cas j'avais été, son maître à penser). »³⁵⁸

L'esprit américain se distingue ainsi de l'esprit français en se méfiant de l'abstraction, conception intellectuelle par excellence, et s'inscrit, conclut Holfstader, dans « la dévotion extensive américaine pour la praticité et l'expérience directe qui se ramifie à travers tous les champs de la vie américaine »³⁵⁹. La fortune de l'anti-intellectualisme subit des fluctuations cycliques au cours de l'histoire américaine³⁶⁰, mais au moment de l'apparition du Nouveau Roman aux États-Unis au début des années 1960, le pays sortait tout juste d'une décennie qu'il avait largement dominée. De 1950 à 1954 le McCarthysme prenait, entre autres, pour cible les intellectuels et en 1952, relate Holfstader, la victoire d'Eisenhower sur le

³⁵⁷ Gore Vidal, «American Plastic : the Matter of Fiction », *The New York Review of Books*, 15 juillet 1976

³⁵⁸ *Ibid.*

³⁵⁹ Richard Holfstader, *Anti-Intellectualism in American Life*, *op. cit.* p.236

³⁶⁰ Pour l'histoire de l'anti-intellectualisme américain, nous renvoyons à l'ouvrage d'Holfstader.

candidat prisé des intellectuels, Adlai Stevenson, « fut prise à la fois pour les intellectuels eux-mêmes et leurs critiques comme une mesure de leur répudiation par l'Amérique », répudiation dont le *Time* se fit le vecteur, expliquant que cette victoire présidentielle « révèle un fait alarmant longtemps suspecté : il y a un large fossé malsain entre les intellectuels américains et le peuple. »³⁶¹ En 1957, l'avance prise par l'URSS dans la conquête spatiale fut l'occasion d'attirer l'attention « sur les conséquences de l'anti-intellectualisme dans le système scolaire et la vie américaine en général »³⁶² mais ne vainquit pas totalement l'anti-intellectualisme comme force dans la vie américaine. Il nous semble que cet anti-intellectualisme inhérent à l'« esprit américain » transparait derrière les quelques occurrences de dénigrement du Nouveau Roman dans la presse. Dans le *New York Times*, John J. O'Connor se situait dans cette veine en écrivant que « Ms Duras peut parfois sembler très prétentieuse et très française »³⁶³. Dans le même journal, Eliot Fremont-Smith admettait ses préjugés, anticipant ceux de ses lecteurs, sur *Pour un nouveau roman* : « Ho-hum, encore un manifeste des Français », une tentative de « justifier leur propre œuvre ennuyeuse, prétentieuse, obtuse » qui « n'est pas de l'art [mais] une excentricité aride et stérile, typique de l'*avant-garde* intellectuelle française. »³⁶⁴ De nombreux critiques après Fremont-Smith se donneront pour mission de défaire ces *a priori*, comme John Perreault en 1982 dans *Village Voice* dans sa critique de *Djinn*, qu'il introduisait par une définition du Nouveau Roman identifié comme « froid, ennuyeux, intellectuel, sans intrigue, et en français »³⁶⁵. Le soupçon d'intellectualisme du Nouveau Roman est à prendre en compte dans sa réception aux États-Unis car il participe à la construction des préjugés qui précèdent chaque lecture, de l'*a priori* esthétique.

³⁶¹ *Ibid.* p.3

³⁶² *Ibid.* p.5

³⁶³ John O'Connor, « TV review ; In 'Marguerite Duras', Portrait of the Author », *New York Times*, 7 mai 1987

³⁶⁴ Eliot Fremont-Smith, « Books of the Times », *New York Times*, 11 mars 1966

³⁶⁵ John Perreault, « Robots in Love », *Village Voice*, 5 octobre 1982

2. Premiers commentaires

Alors que la presse non-académique attendit la publication des traductions américaines pour parler du Nouveau Roman, la presse universitaire, nourrie par des commentateurs français, européens et/ou francophones, initia sa présentation au public américain avant 1958. En 1948, le professeur français Henri Peyre, enseignant à Yale, évoque l'article de Sarraute « Paul Valéry et l'Enfant Éléphant » (publié précédemment dans *Les Temps Modernes* en 1947) dans son article « L'année Littéraire 1947 » dans *The French Review*³⁶⁶. Il faudra ensuite attendre 1955 pour que les mentions des nouveaux romanciers et de leurs livres commencent à se faire plus régulières. *Yale French Studies*, publie cette année-là « L'anti-roman de Nathalie Sarraute » de Sartre³⁶⁷ qui avait servi de préface en France à *Portrait d'un inconnu*. En 1956 apparaît une première mention de l'œuvre de Robbe-Grillet dans une revue universitaire américaine, dans un article intitulé « *Things* in Recent French Literature » du journal *PMLA*, qui annonce déjà les nombreux commentaires sur la place des « choses », des objets dans son œuvre. En 1957, le professeur anglais Philip Thody cite pour la première fois Marguerite Duras dans *Comparative Literature*.³⁶⁸ dans son article « A Note on Camus and the American Novel »³⁶⁹. Le premier article significatif sur le Nouveau Roman dans la presse américaine non-académique fut là encore le fait d'un français, Claude Mauriac, en avril 1958 dans le *New York Times*. L'écrivain et critique présentait aux Américains cette « nouvelle école littéraire, dont les répercussions sont ressenties bien au-delà des frontières françaises », annonçant déjà l'importance de cet « événement »³⁷⁰

³⁶⁶ Vol. 21, n°3, 1927-1947, janvier 1948, pp. 233-242.

³⁶⁷ n°16, 1955, pp. 1-146

³⁶⁸ Trimestriel publié depuis 1945 par les presses universitaires de l'Université de Duke en Caroline du Nord.

³⁶⁹ Vol. 9, n°3, été 1957, pp. 243-249

³⁷⁰ Claude Mauriac, « Literary Letters From France : Ideas and Trends », *New York Times*, 20 avril 1958

révolutionnaire dont les universitaires américains s'étaient déjà emparés, et donnait les premières clefs de sa compréhension, certes simplificatrices, mais qui seront globalement reprises par une grande partie des articles américains des premières années de la réception du Nouveau Roman. Il s'agissait selon Mauriac, donc, d'une école, du nouveau mouvement littéraire français après le Surréalisme et l'Existentialisme. Sa théorie – il signale la parution d' « Une voie pour le roman futur » de Robbe-Grillet dans *Evergreen Review* l'année précédente – aurait été mise en pratique dans les romans. Ses « disciples » seraient Duras, Jean Cayrol, Simon et Butor, ce dernier ayant opéré une « révolution littéraire » avec *La Modification*. Butor fit son apparition dans la presse universitaire américaine en octobre 1958 à travers une critique de *La Modification* par John Ashbery – important poète en devenir –, qui séjournait alors en France sous l'égide de la New York University³⁷¹ ; Pinget en janvier 1959 dans *The French Review* dans un résumé de l'année littéraire 1957-58 par Jean Carduner³⁷² ; et enfin Simon la même année à travers une critique du *Vent* par Bernard Pingaud.³⁷³ Dans la presse non-académique, c'est Robbe-Grillet qui obtint une première critique en 1958 dans le *New York Times*³⁷⁴ ; puis Sarraute en 1960 dans *Partisan Review*³⁷⁵ ; Butor et Duras en 1963 respectivement dans *The New York Review of Books*³⁷⁶ et la *Saturday Review*³⁷⁷ ; Pinget en 1967 dans *The New York Review of Books*³⁷⁸ ; et enfin Simon dans la *Saturday Review* en 1971³⁷⁹. Ces premiers articles étaient déjà remarquablement annonciateurs des fortunes particulières de chaque nouveau romancier aux États-Unis : que Sarraute soit commentée pour la première fois dans

³⁷¹ John Ashbery, « *La Modification* by Michel Butor », *The French Review*, Vol. 32, n°1, octobre 1958, pp. 89-91

³⁷² Jean Carduner, « L'Année littéraire 1957-58 en France », *The French Review*, Vol. 32, n°3, janvier 1959, pp. 211

³⁷³ Bernard Pingaud, « The School of Refusal », *Yale French Studies*, n°24, Midnight Novelists, 1959, pp. 18-21

³⁷⁴ Justin O'Brien, « These Things They Saw », *New York Times*, 12 octobre 1958

³⁷⁵ David Fitelson, « Martereau », *Partisan Review*, 1960

³⁷⁶ Truman Capote, « The 6\$ Misunderstanding », 1er juin 1963

³⁷⁷ Hollis Alpert, « To Hisoshima, With Love », *Saturday Review*, 21 mai 1960

³⁷⁸ Nigel Dennis, « « Late Again », He Groaned », *The New York Review of Books*, 23 mars 1967

³⁷⁹ Thomas G. Bergin, « The Battle of Pharsalus », *Saturday Review*, 17 avril 1971

Partisan Review annonce que la réception de son œuvre ne s'étendra pas au-delà de l'élite. Que Butor reçoive une critique négative de l'écrivain new-yorkais Truman Capote annonce une appréciation plus diffuse dans le pays et plus marginale de son œuvre. Que le premier commentaire de l'œuvre de Duras porte sur *Hiroshima mon amour* annonce son identification première en tant que scénariste et cinéaste. Que Pinget et Simon apparaissent tardivement et dans des revues littéraires annonce leur notoriété limitée à un petit cercle littéraire très averti.³⁸⁰ Enfin, que Robbe-Grillet soit le premier commenté annonce le fait qu'il deviendra au contraire le plus visible des nouveaux romanciers et que sa première critique paraisse dans le *New York Times* annonce l'étendue de sa future notoriété.

3. Prénance de Robbe-Grillet

Comme partout dans le monde, Robbe-Grillet fut aux États-Unis le premier « représentant de commerce de lui-même », comme le décrit l'écrivain Dominique Noguez³⁸¹, mais aussi du Nouveau Roman en tant que groupe. En bon chef de file du Nouveau Roman, il savait évaluer comparativement l'accessibilité de chacun de ses confrères :

« Ne surestimez pas l'impact du Nobel [de Simon en 1985] sur les masses populaires ! [...] Malgré le Nobel et son œuvre magnifique, Simon reste plus souterrain que moi. Maintenant, évidemment, je suis plus souterrain que Marguerite Duras. »³⁸²

« C'était celui qui se mettait en avant, il jouait le rôle du Pape. »³⁸³, rapporte Tom Bishop. Et cela malgré le fait qu'il ne s'exprimait qu'en français. Le professeur Denis

³⁸⁰ Pinget paraît plus connu aux États-Unis comme traducteur de Beckett que comme romancier.

³⁸¹ Roger-Michel Allemand, Christian Milat (éd.), *Alain Robbe-Grillet. Balises pour le XXI^e siècle*, Presses de l'université d'Ottawa et Presses Sorbonne Nouvelle, p.517

³⁸² *Lire*, 2000, cité dans *Alain Robbe-Grillet. Le Voyageur*, Paris, Christian Bourgeois, 2001, p.517

³⁸³ Tom Bishop, entretien à New York, *op. cit.*

Hollier qui l'a souvent côtoyé à New York se souvient qu'il était « très direct, très causant, il entrait dans les conversations sans problème. Il était un homme de discussion, aimait les questions, il aimait ne pas être d'accord. »³⁸⁴ Dans *Les Éditions de Minuit. 1942-1955. Le devoir d'insoumission*, Anne Simonin décrit le rapport de Robbe-Grillet à la critique :

« Son rôle d'écrivain, il ne le borne pas à écrire des livres et à enregistrer l'accueil de la critique : il n'exclut pas de la susciter. Ultra-présent, il écoute, collabore, transmet les bruits et fureurs que suscitent certaines initiatives de son – vénéré – éditeur. »³⁸⁵

Souvent présent aux États-Unis, il y poursuivra cette activité, qui eut moins d'effet dans la presse qu'en France, le Nouveau Roman y restant marginal dans le débat public sur la littérature. Néanmoins, Robbe-Grillet a, selon Robert Kanters, réussi « la plus surprenante entreprise de marketing littéraire de l'époque : il a imposé sur le marché français et en partie sur le marché américain un produit parfaitement impropre à la consommation : le Nouveau Roman. »³⁸⁶ La conception du succès littéraire de Robbe-Grillet semblait en phase avec la logique commerciale américaine, comme nous l'avons évoqué précédemment, réclamant à la fois « les bénéfices de la persécution et les profits de la grande diffusion [...], ne respectant pas l'une des règles fondamentales du monde littéraire — le déni de l'économique, de toute préoccupation commerciale »³⁸⁷, explique Anne Simonin. Cette entorse à la règle hexagonale lui fut préjudiciable en France³⁸⁸ mais lui réussit au pays du *business*. Les nouveaux romanciers étaient connus en tant qu'« avatars de la modernité littéraire à Paris », écrivait Susan Sontag dans la *New York Review of*

³⁸⁴ Denis Hollier, entretien à New York, *op. cit.*

³⁸⁵ Anne Simonin, *Les Éditions de Minuit. 1942-1955. Le devoir d'insoumission*, Paris, Imec, 1994, p.455

³⁸⁶ Robert Kanters, émission télévisée « Apostrophes », 12 juin 1981

³⁸⁷ Anne Simonin, « La littérature saisie par l'histoire », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 111, n°111-112, 1996, p. 68

³⁸⁸ En « affaibli[ssant] la légitimité de sa révolution esthétique, et ce au moment même où elle est encore très contestée. » selon Simonin dans *Les Éditions de Minuit. 1942-1955. Le devoir d'insoumission*, *op. cit.* p.455

*Books*³⁸⁹. « En peu de temps le nom d'Alain Robbe-Grillet pourrait devenir un lieu commun pour les Américains intéressés par l'avant-garde, comme il l'est déjà en France. »³⁹⁰, écrivait Justin O'Brien. « Le terme [anti-roman] se trouve maintenant aussi bien sur les lèvres des critiques que des femmes au foyer »³⁹¹, pouvait-on lire dans la *Saturday Review* – ce qui est probablement excessif. L'activité auto-promotionnelle de Robbe-Grillet associée au zèle de certains fidèles commentateurs eut un effet relativement retentissant dans l'université américaine : c'est aux États-Unis, à ce jour, qu'on comptabilise le plus de thèses consacrées totalement ou partiellement à son œuvre (68 pour 133 thèses dans le monde et 23 thèses françaises). Sa présence régulière a beaucoup compté dans la construction de sa notoriété américaine, et surtout new-yorkaise. Tom Bishop se souvient que dès le début de sa carrière américaine, Robbe-Grillet a très bien « pris » dans les universités, dans les départements de français mais aussi dans d'autres départements, comme ceux de littérature comparée (dont le premier ouvre en 1973 à Yale), où il est souvent cité, ce qui est beaucoup moins le cas pour les autres nouveaux romanciers³⁹².

*« Robbe-Grillet lui-même a fait beaucoup pour encourager cet intérêt universitaire. Ses déclarations critiques, stimulantes mais parfois rapides et volontairement polémiques, amènent à la discussion. »*³⁹³

Selon le critique français Raymond Jean, le succès de Robbe-Grillet dans l'université américaine s'expliquerait notamment par son autonomie par rapport à la tradition littéraire française :

³⁸⁹ Susan Sontag, « Remembering Barthes », *The New York Review of Books*, 15 mai 1980

³⁹⁰ Justin O'Brien, « These Things They Saw », *New York Times*, 12 octobre 1958

³⁹¹ Ihab Hassan, « A Box Within a Box Within a Void », *Saturday Review*, 15 février 1964

³⁹² Tom Bishop, entretien à New York, *op. cit.*

³⁹³ Marc Slonim, « European Notebook », *New York Times*, 19 décembre 1965

« Il s'agit là d'un type de littérature qui, se voulant coupée des conventions du passé, ne se réclamant d'aucun héritage, ne revendiquant aucune « racine culturelle », correspond assez exactement à ce qui peut intéresser le professeur et l'étudiant américain d'aujourd'hui : il n'est pas nécessaire de s'être imprégné de Racine et du XVIIe pour apprécier les œuvres de Robbe-Grillet. »³⁹⁴

L'année 1965 est emblématique de l'intérêt universitaire pour l'œuvre de Robbe-Grillet. D'abord, un chapitre lui est consacré dans une étude sur la tradition moderne aux presses universitaires de Clifford³⁹⁵. Robbe-Grillet est encore à l'honneur dans *Modern Fiction Studies* de l'université de Purdue dans l'Indiana avec l'article de la critique anglaise Christine Brooke-Rose intitulé « The Baroque Imagination of Alain Robbe-Grillet »³⁹⁶ et dans un article du *South Central Bulletin*, « The New Realities of the Continental Novel. Alain Robbe-Grillet and Uwe Johnson. »³⁹⁷ *The French Review* de février 1965 lui consacre pas moins de quatre articles.³⁹⁸ Enfin, la première thèse universitaire sur le travail d'un nouveau romancier est menée à son terme en 1965 et, sans surprise, elle est consacrée à Robbe-Grillet³⁹⁹. Robbe-Grillet et Duras ont bénéficié de la plus grande couverture médiatique grâce à leur production cinématographique, dont la sortie aux États-Unis est systématiquement commentée, jusque, concernant *Détruire, dit-elle* de Duras, dans les magazines grand public tels que le *New York Post* ou *Variety*⁴⁰⁰. On

³⁹⁴ Raymond Jean, « Le Nouveau Roman aux États-Unis », *Le Monde*, 10 décembre 1966

³⁹⁵ Richard Ellman, Charles Feidelson Jr (éd.), chapitre « A New Realism. Alain Robbe-Grillet : Deshumanizing Nature », *The Modern Tradition. Backgrounds of Modern Literature*, New York, Oxford University Press, 1965

³⁹⁶ Christine Brooke-Rose, « The Baroque Imagination of Alain Robbe-Grillet », *Modern Fiction Studies*, n°11, hiver 1965-1966, pp. 405-23

³⁹⁷ Kurt Opitz, « The New Realities of the Continental Novel – Alain Robbe-Grillet and Uwe Johnson », *South Central Bulletin*, n°25, mars 1965, p. 6.

³⁹⁸ Rosanne Weil-Malherbe, « Le Voyeur de Robbe-Grillet : un cas d'épilepsie du type psychomoteur », *The French Review*, Vol. 38, n°4, février 1965, pp. 469-476

Doris McGinty Davis, « Le Voyeur et L'Année dernière à Marienbad », *The French Review*, Vol. 38, n°4, février 1965, pp. 477-484

James Lethcoe, « The Structure of Robbe-Grillet's Labyrinth », *The French Review*, Vol. 38, n°4, février 1965, pp. 497-507

Marie-Georgette Steisel, « Étude des couleurs dans *La Jalousie* », *The French Review*, Vol. 38, n°4, février 1965, pp. 485-496

³⁹⁹ Olga Bernal, *Alain Robbe-Grillet. Le roman de l'absence*, Columbia University, 1965

⁴⁰⁰ Jean Vallier, *C'était Marguerite Duras*, op. cit. p.862

comptabilise dans la presse américaine plus d'articles consacrés aux films de Duras qu'à ses livres :

« Marguerite Duras, elle aussi identifiée comme nouvelle romancière, et Robbe-Grillet, profitèrent de l'exposition que leur apportèrent leur engagement personnel dans le cinéma, leur plus grand succès étant leurs collaborations avec le réalisateur de la Nouvelle Vague Alain Resnais, auquel Duras apporta le scénario d'*Hiroshima mon amour*, Robbe-Grillet le scénario de *Last Year at Marienbad*. Les films sortirent aux États-Unis respectivement en 1960 et 1962. Quelle que soit la valeur des analogies faites entre les différents arts, les romans profitèrent de cette association répétée, qui conférait une part du glamour et de l'accessibilité du film au livre. »⁴⁰¹

Les films de Duras étaient en effet régulièrement présents dans des festivals et certaines de ses pièces furent jouées aux États-Unis. Le New York Film Festival programma *Détruire*, dit-elle en 1967 en présence de la réalisatrice, *La Musica* en 1970, *Nathalie Granger* en 1972, *India Song* en 1972⁴⁰², *Le Camion* en 1975 et *Des journées entières dans les arbres* (le film) en 1976, en sa présence.

Le succès – controversé⁴⁰³ – de *L'Année dernière à Marienbad* a été très bénéfique pour Robbe-Grillet, que « les Américains connaissent principalement comme l'auteur [de son] scénario. »⁴⁰⁴ La célébrité de Robbe-Grillet fut presque instantanée : « il était probablement le plus célèbre romancier de l'histoire n'ayant jamais écrit de roman célèbre, ce qui peut expliquer pourquoi les auteurs de ses nécrologies ont à peine mentionné ses fictions »⁴⁰⁵, écrit l'écrivain canadien Stephen Marche. On trouve en effet dans la presse américaine peu de critiques des romans de Robbe-Grillet, en revanche, on trouve énormément de références à son écriture,

⁴⁰¹ Henry S. Sommerville, *Commerce and Culture in the Career of the Permanent Innovative Press : New Directions, Grove Press, and George Braziller Inc.*, op. cit.

⁴⁰² « *India Song* a eu un grand succès auprès d'un public de cinéphiles » rapporte Tom Bishop, entretien à New York, op. cit.

⁴⁰³ « *Le film français le plus controversé jamais produit* », pouvait-on lire dans le *New York Times*, 4 janvier 1962

⁴⁰⁴ Victor Brombert, « A Victim Was Waiting », *New York Times*, 18 octobre 1964

⁴⁰⁵ Stephen Marche, « The man who ruined the novel », Salon.com, 6 mars 2008

instantanément canonisée en modèle auquel pouvaient se comparer d'autres écritures. Dans la *New York Review of Books*, on ne trouve par exemple qu'une critique d'un roman – *Projet pour une révolution à New York* par John Weightman – mais une cinquantaine de référence à son écriture. J.M.G Le Clézio et Thomas Bernhard adopteraient parfois, pour l'un, une écriture « à la Robbe-Grillet »⁴⁰⁶ et pour l'autre, sa manière d'enregistrer le monde ; *Le Corbeau vient le dernier* d'Italo Calvino « aurait pu être écrit par Robbe-Grillet »⁴⁰⁷ ; certaines pages de *La Famille* de David Plante « sonnent comme Robbe-Grillet »⁴⁰⁸ ; Joan Didion « semble écrire sous la dictée de Robbe-Grillet » ; l'écriture d'Umberto Eco semble parodier Robbe-Grillet »⁴⁰⁹ ; la description d'objets « froide, analytique » de Nicholson Baker « rappelle le Nouveau Roman », même si « Baker n'est pas Robbe-Grillet »⁴¹⁰, ou encore peut-on lire dans la revue que « Robbe-Grillet et [William S.] Burroughs, bien que très différents l'un de l'autre sur d'autres questions, font un grand effort pour accorder une phrase à la suivante selon un schéma oral et visuel qui s'échappe du récit narratif. »⁴¹¹ Le *Time*, nous l'avons vu, n'a publié qu'une critique de l'un de ses romans, *La Maison de rendez-vous*, mais nous avons trouvé une dizaine de références non seulement dans les critiques des autres nouveaux romanciers mais dans celles d'autres auteurs. Par exemple, un critique explique que le choix de Jorge Semprun d'écrire un thriller au ralenti dans *La deuxième mort de Ramon Mercader* aurait pu être un choix de Robbe-Grillet⁴¹², ou encore, un autre déclare que dans *Un sport et un passe-temps*, James Salter semble avoir pris l'écrivain français pour

⁴⁰⁶ Christopher Ricks, « Not So Grand Guignol », *The New York Review of Books*, 11 avril 1968 pour le premier et Robert Craft, « The Comedian Of Horror », *The New York Review of Books*, 27 septembre 1990 pour le second.

⁴⁰⁷ Gore Vidal, « Fabulous Calvino », *The New York Review of Books*, 30 mai 1974

⁴⁰⁸ Karl Millier, « Families », *The New York Review of Books*, 17 août 1978

⁴⁰⁹ Bernard Williams, « The Riddle of Umberto Eco », *The New York Review of Books*, 2 février 1995

⁴¹⁰ « Le zèle de Baker à décrire tout ce que se présente à sa vue peut rappeler le nouveau roman avec sa restitution froide, analytique des objets et autres moments de vie. Malgré tout, Baker n'est pas Robbe-Grillet. » Charles Simic, « The High-Wire Artist », *The New York Review of Books*, 22 octobre 2009

⁴¹¹ Roger Shattuck, « A Higher Selfishness? » *The New York Review of Books*, 18 septembre 1975

⁴¹² « Peut-il y avoir un quelconque intérêt à écrire un thriller d'espionnage à un extrême ralenti ? C'est le genre de paradoxe qui ne peut attirer qu'un romancier français [comme Alain Robbe-Grillet]. », « Spies and Surfaces », *Time Magazine*, 22 octobre 1973

modèle en construisant « un espace et un temps purement mentaux, celui du rêve et de la mémoire »⁴¹³. Cette accumulation de comparaisons pourrait faire penser que Robbe-Grillet a fait beaucoup d'émules aux États-Unis chez ses contemporains.

4. Une non-rencontre avec la littérature américaine contemporaine

C'est la thèse de l'écrivain d'origine canadienne Stephen Marche, critique pour le *New York Times* et *Esquire*, qui écrivait en 2008 que « beaucoup de romanciers [...] furent profondément influencés par Robbe-Grillet »⁴¹⁴. Mais ces romanciers, le grand public n'en a « jamais entendu parler »⁴¹⁵ car l'influence néfaste de l'écrivain français catalogué comme « prétentieux et sec »⁴¹⁶, radical et élitiste aurait détourné les lecteurs de toute la production romanesque expérimentale ou non-conventionnelle abusivement affiliée au Nouveau Roman. Marche rejoint ici Morrissette, déjà cité plus haut, qui craignait que « l'idiome Nouveau Roman soit utilisé pour désigner tout ce qui semble différer substantiellement de l'ordinaire ou du conventionnel. »⁴¹⁷ Ce rejet du Nouveau Roman aurait rejailli sur la littérature américaine expérimentale⁴¹⁸ :

⁴¹³ « Ways of Love », *Time Magazine*, 14 avril 1967

⁴¹⁴ Stephen Marche, « The Man Who Ruined the Novel », *op. cit*

⁴¹⁵ *Ibid.*

⁴¹⁶ *Ibid*

⁴¹⁷ Bruce Morrissette, « International Aspects of the "Nouveau Roman" », *op. cit.*

⁴¹⁸ Et selon certains critiques français sur la littérature française contemporaine qui subirait le fait que le Nouveau Roman aurait « dégoûté le public américain de la littérature française », écrit un interviewer du *Monde* en 2001, à quoi Robbe-Grillet répondit : « Mes romans les ont si peu dégoûtés qu'ils persistent à les éditer en américain dès leur parution, et à les diffuser, et à les lire. Si vraiment c'est moi qui empêche qu'on traduise X... ou Y..., ça serait plutôt que j'aurais intoxiqué le monde entier ! Mais il ne faut rien exagérer. Le nombre de lecteurs aux États-Unis reste comparable à ce qu'il est en France : un public qui croît, sans cesse, qui a eu au départ un intérêt universitaire, qui l'a largement dépassé aujourd'hui, le public de ce genre de littérature de recherche, de renouvellement qui peut-être supporte toujours l'accusation d'être difficile. [...] Si on regarde sur quels auteurs français les intellectuels de tous pays écrivent des articles, on trouve en tête Proust, Sartre, Camus. Le Nouveau Roman est très bien placé. Gide aussi. » *Le Monde*, 1984, cité dans Alain Robbe-Grillet. *Le Voyageur*, Paris, Christian Bourgeois, 2001, p. 431-432

« Après les années 1960, après Robbe-Grillet, quiconque expérimentait en fiction était consciemment marginal, ou au moins contre-culturel. Thomas Pynchon [...] s'assassina lui-même de la manière la plus dramatique ; Nicholson Baker est un autre exemple, moins connu. Robbe-Grillet a non seulement convaincu une génération de romanciers talentueux qu'il y avait quelque chose de vulgaire à attirer un lectorat populaire mais perdit aussi la guerre qu'il avait entrepris de mener ; la réaction contre lui fut beaucoup plus forte que la révolution. »⁴¹⁹

C'est certainement donner beaucoup trop de crédit à l'influence de Robbe-Grillet sur le roman américain, sur quoi s'accorde Tom Bishop⁴²⁰, tout en affirmant qu'il a influencé un certain nombre d'écrivains américains, tels que John Barth, John Hawkes, Donald Barthelme, Robert Coover et Ronald Sukenick.⁴²¹ Mais concernant les deux auteurs cités par Marche, si l'on peut éventuellement trouver chez Thomas Pynchon comme chez Robbe-Grillet une remise en cause de la linéarité narrative, rien n'indique à notre connaissance qu'elle est le résultat chez le premier d'une influence du second. Certains critiques ont aussi identifié, nous l'avons vu, la prose distante, précise de Nicholson Baker et son plaisir à la description⁴²² aux romans de Robbe-Grillet, mais le premier concerné s'étonnait lui-même de cette influence supposée. Il nous semble que les écrivains américains aient été globalement indifférents au Nouveau Roman⁴²³, ou en tout cas ne s'y reconnaissaient pas, ce qu'indique Robbe-Grillet quand il affirme qu'il n'avait aucune affinité avec les écrivains américains de son époque⁴²⁴ et qu'il n'en a rencontré aucun lors de ses

⁴¹⁹ Stephen Marche, « The Man Who Ruined the Novel », *op. cit.*

⁴²⁰ « Prétendre que le Nouveau Roman a bloqué la littérature en empêchant les écrivains de trouver d'autres voies – accusation que j'ai entendue plus d'une fois – est absurde et, paradoxalement, attribue un pouvoir excessif au Nouveau Roman. » Tom Bishop, *Le passeur d'océan*, *op. cit.*, p.153

⁴²¹ *Ibid.* p.153

⁴²² Qui lui vaut d'être étudié dans *The Encyclopedia of the Novel* (Wiley Blackwell, 2011) aux côtés de Robbe-Grillet dans le chapitre consacré à la description romanesque.

⁴²³ « Robbe-Grillet s'attaquait à Balzac mais aussi au roman traditionnel qu'il soit américain, français, anglais ou autre. Mais même les romanciers traditionnels ne se sentaient pas visés, alors qu'en France, oui, et ils étaient visés. » Tom Bishop, entretien à New York, *op. cit.*

⁴²⁴ Excepté Susan Sontag, qui est plus reconnue pour ses essais critiques que ses romans, et, selon Hannah Arendt, Mary McCarthy qui considère que Sarraute a « plus en commun avec elle qu'avec aucun autre écrivain vivant. » Hannah Arendt, « Nathalie Sarraute », *The New York Review of Books*, 5 mars 1964

nombreux voyages aux États-Unis⁴²⁵. Parce que le Nouveau Roman répondait à des problématiques littéraires françaises dans un contexte culturel français particulier, son existence aux États-Unis n'y était pas un enjeu national, explique François Cusset : « toute la dimension de règlement de comptes plus ou moins explicites avec une tradition nationale passe totalement inaperçue pour des récepteurs étrangers »⁴²⁶, particulièrement dans le cas de l'écriture anti-narrative du Nouveau Roman : « autant l'anti-narratif peut être offensif contre le narratif mais l'inverse n'existe pas, les *storytellers* ne vont pas interdire d'autres façons de faire, ils feront plutôt preuve d'indifférence. »⁴²⁷ Le Nouveau Roman n'avait pas vocation à faire des émules littéraires américains :

« Le Nouveau Roman fut lié, à l'origine, à la problématique de l'engagement et du désengagement, typique de l'après-guerre français. Il a été confirmé dans sa vocation formaliste, voire poussé vers une sorte de d'assomption formaliste, par le structuralisme littéraire, dont l'avènement concomitant répondait aux besoins de la rénovation universitaire. Le structuralisme lui-même, au sens large comme dans sa version littéraire restreinte, peut-être également considéré comme un refus de la question du sens qui, étendu des arts à la théorie, serait donc la règle des trente glorieuses intellectuelles. [...] Cette conjonction de l'histoire politique, scolaire et culturelle est propre à la France, et c'est pourquoi le Nouveau Roman est avant tout un événement littéraire français. » Aux États-Unis, « le structuralisme et le Nouveau Roman sont des modes apparemment toujours vivaces. Mais ces modes sont importées de France et limitées à la sphère universitaire, même si des expériences comme celle de Burroughs leur ont apporté un semblant d'aliment autochtone. »⁴²⁸

Cette « mode » n'est pas « limitée à la sphère universitaire », car elle a laissé, nous l'avons vu, une certaine trace dans la presse américaine et surtout, nous le verrons,

⁴²⁵ « J'étais ignoré par les écrivains new-yorkais mais accueilli à bras ouverts par les peintres. » Hans-Ulrich Obrist, *Interviews volume 2*, Milan, Charta 2010

⁴²⁶ François Cusset, entretien à Paris, *op. cit.*

⁴²⁷ *Ibid.*

⁴²⁸ Denis Hollier, *De la littérature française, op. cit.* p.205

le Nouveau Roman rencontra la scène artistique américaine qu'elle ne laissa pas indifférente. Si le Nouveau Roman était un événement littéraire suffisamment important en France pour que son écho dépasse ses frontières, il ne rencontra apparemment pas pour autant la scène littéraire américaine, ce que montre notamment la mauvaise critique de *Mobile* de Michel Butor par Truman Capote dans la *New York Review of Books* en 1963, mais également les critiques dubitatives de deux autres essayistes et écrivains américains, Gore Vidal et Susan Sontag. Dans « French Letters : Theories of the New Novel », Gore Vidal interroge les propositions de Sarraute et Robbe-Grillet dans un article pessimiste sur l'avenir du roman dans une ère post-Gutenberg (Marshall McLuhan) dans laquelle le public serait plus enclin à regarder la télévision ou à aller au cinéma qu'à lire des romans⁴²⁹, une perspective inévitable à laquelle le Nouveau Roman serait bien en peine de remédier. Selon Vidal, l'anti-formalisme revendiqué de Sarraute est démagogue et faux parce qu'elle serait obsédée par la forme et, avec le Nouveau Roman, s'« assign[e] la tâche superbe de continuer consciemment ces expérimentations de prose qui ont fait du début du XXe siècle une des grandes ères du roman. »⁴³⁰ Mais cette tâche est trop calculée au goût de celui qui considère que les écrivains « de génie » qui ont précédé les nouveaux romanciers sont des innovateur[s] naturel[s]». Sarraute « aime à penser que les mouvements souterrains (tropismes) peuvent être capturés par des mots », mais les mots ne sont pas ce qu'elle pense qu'ils sont et « mentent ». Quant à Robbe-Grillet, il échoue selon Vidal à inscrire ses romans dans le présent, d'une part parce que l'art ne peut pas n'exprimer rien d'autre que lui-même car « ne refléter aucune vérité qui a existé avant lui n'est pas possible »⁴³¹ et d'autre part parce que sa théorie est trop « concernée par l'idée d'un temps futur. » Le romancier ne représente pas des choses qui sont *là* puisqu'il les invente⁴³², et ces

⁴²⁹ Gore Vidal, « French Letters : Theories of the New Novel », *Encounter*, décembre 1967

⁴³⁰ *Ibid.*

⁴³¹ *Ibid.*

⁴³² « Soit elles sont là ou elles ne le sont pas. » *Ibid.*

choses ne peuvent pas rester *là* à la lecture, « inviolées dans leur objectivité » puisqu'elles sont inévitablement altérées par le sens que le lecteur leur donne. Les mots-mêmes qui les représentent ne sont pas matériels, ce sont des « mots-ombres », « ce qui existe sur la page c'est de l'encre ». Il est naïf selon Vidal de penser que les mots peuvent décrire n'importe quoi avec une absolue précision : derrière et au-delà les mots et leur agencement se trouvent inévitablement les intentions de l'auteur et les projections du lecteur. Le critique répond à Robbe-Grillet qui écrit dans *Pour un nouveau roman* : « Peut-être les escaliers de Kafka mènent-ils ailleurs, mais eux sont là, et on les regarde, marche par marche, en suivant le détail des barreaux et de la rampe. »⁴³³ Vidal conteste cette lecture, expliquant que tout lecteur sachant qu'un escalier relie deux étages spéculé naturellement sur ces derniers : « seul un schizophrène profond (ou un homme sous LSD) se trouverait entièrement absorbé dans la description d'une rampe d'escalier. »⁴³⁴ Les propositions de Robbe-Grillet et Sarraute sont ainsi vaines et tous deux échouent à faire un « nouveau » roman, selon Vidal, « simplement parce que les formes d'art n'évoluent pas. »

L'essai « Is the reader necessary ? » de Sontag est lui aussi très critique bien que moins virulent. La critique se concentre sur la théorie de Sarraute, partage ses constats et sa volonté de renouveler le roman mais réfute beaucoup de ses solutions. Susan Sontag est probablement la commentatrice américaine non-universitaire de Sarraute et Robbe-Grillet la plus importante. Intellectuelle respectée, sa formation doit beaucoup à la lecture de *Partisan Review* qui était à son apogée pendant son adolescence et défendait ardemment les valeurs du haut modernisme et du formalisme. Essayiste et romancière, elle a vécu un an à Paris en 1951 et est ensuite restée au fait de la production littéraire française pour laquelle elle a fait figure de

⁴³³ Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, *op. cit.* p.142

⁴³⁴ Pour répondre avec ce qui pourrait être les arguments de Robbe-Grillet, cette spéculation n'a rien de naturel mais a été forgée par des siècles de représentation littéraire traditionnelle que l'écrivain tente de révolutionner afin de rendre au lecteur formé par le Nouveau Roman sa capacité à ne voir les objets que pour ce qu'ils sont sans avoir besoin ni de drogue ni d'être un malade mental.

passeur⁴³⁵ aux États-Unis, valorisant d'abord Alfred Jarry, Céline, Jean Genet, Antonin Artaud, George Bataille et Michel Leiris alors sous-estimés selon elle par les *New York Intellectuals*, puis le Nouveau Roman à travers Sarraute et Robbe-Grillet. Gore Vidal affirme qu'elle serait la seule américaine à avoir fait l'effort d'essayer de comprendre le Nouveau Roman, à travers des articles peu nombreux mais très fouillés, principalement « On style » (1965) et surtout « Is the reader necessary ? » publié dans *Partisan Review* en 1963 puis repris dans son recueil d'essais *Against Interpretation* sous le titre « Nathalie Sarraute and the novel ». Sontag a eu également d'autres liens avec les nouveaux romanciers en écrivant, nous l'avons vu, la première version des dialogues d'*India Song* en anglais, en donnant une conférence avec Duras à Londres dans les années 1970⁴³⁶, et en partageant une autre avec Robbe-Grillet en 1982 dans le Dakota pendant laquelle, raconte Robbe-Grillet, elle rendit hommage à l'écrivain français⁴³⁷. Sontag partage en effet avec l'écrivain le refus de l'« idéologie de l'écriture comme thérapie ou expression personnelle »⁴³⁸, l'idée que l'écriture ne se réfère à rien d'autre qu'elle-même quand elle cite Willem de Kooning qui « a dit que la peinture traitait de la peinture » et George Balanchine qui « a déclaré que « la danse traitait de la danse »⁴³⁹. Elle partage enfin avec Robbe-Grillet l'idée que les œuvres d'art doivent être analysées selon leurs propriétés formelles plutôt qu'en recherchant leur symbolisme ou leur message. Elle s'accorde également avec Sarraute quand elle écrit dans « Is the Reader Necessary ? » que

⁴³⁵ Barbara Rose affirme que c'est notamment grâce à elle que le Nouveau Roman fut connu des artistes : « Je pense que c'était avec le retour de Susan Sontag en Amérique que ça a commencé. Susan a habité Paris un an ou deux, elle est revenue et elle en a parlé avec des amis. » Barbara Rose, entretien à New York, *op. cit.*

⁴³⁶ « Miss Sontag interprétant pour Mme Duras et Madame Duras gesticulant pour Miss Sontag », raconte Jean Vallier dans *C'était Marguerite Duras, op. cit.* p.587

⁴³⁷ *Ibid.*

⁴³⁸ Phillip Lopate, *Notes on Sontag*, Princeton University Press, 2009, p.5

⁴³⁹ *Ibid.* p.26

« le génie de l'époque est la suspicion. [...] Je ne fais plus confiance aux romans qui satisfont entièrement ma passion de comprendre. Sarraute a raison, aussi, de dire que la machinerie du roman traditionnel de meubler une scène, et de décrire et de s'agiter autour des personnages, ne se justifie pas en elle-même. »⁴⁴⁰

Mais Sontag conteste globalement tous les remèdes apportés par Sarraute à l'obsolescence du roman traditionnel : elle trouve son rapport à la psychologie « doctrinaire et équivoque », met en doute la valeur de l'« immersion »⁴⁴¹, conteste le résultat de la « multiplication des réalités »⁴⁴². Elle reproche à l'écrivain une méfiance excessive - par rapport aux fonctions que peut s'attribuer un roman⁴⁴³ et par rapport à l'intelligibilité⁴⁴⁴ - et son radicalisme, notamment son refus de donner des contours précis à l'informité de l'expérience⁴⁴⁵ qui la pousserait à prôner des solutions trop univoques alors que, selon Sontag, « il n'y a pas de raison pour que le romancier ne puisse pas faire de nouveaux arrangements et transformations de ce que tout le monde a vu, et se restreindre précisément à des idées préconçues et des images toutes faites »⁴⁴⁶ et qu'« il reste encore beaucoup de choix possibles pour le romancier autres que la recherche d'une façon plus raffinée et microscopique de représenter les motivations. »⁴⁴⁷

Par sa présence dans les journaux et revues, le Nouveau Roman était très certainement connu par les écrivains américains, mais, engagés dans des problématiques nationales plus narratives, ils ne se sont apparemment pas reconnus

⁴⁴⁰ Susan Sontag, « Is the Reader Necessary ? », *Partisan Review*, 1963

⁴⁴¹ « Je ne vois pas la valeur privilégiée qu'aurait l'immersion. » *Ibid.*

⁴⁴² « Quelle est la fin de cette multiplication de réalités ? » *Ibid.*

⁴⁴³ « Je ne discuterai pas ici la question de savoir si le roman devrait amuser, réformer ou instruire (pourquoi ne le pourrait-il pas, tant qu'il se justifie en lui-même comme œuvre d'art?) » *Ibid.*

⁴⁴⁴ « Je ne peux être d'accord avec Sarraute quand elle affirme que la passion pour l'intelligibilité, bien que nécessaire acquise au prix de la simplification, est dangereuse. » *Ibid.*

⁴⁴⁵ « Je ne partage pas son mépris de l'effort du romancier pour transformer les profondeurs vagues et informes de l'expérience en choses solides, d'installer des contours, de donner des formes fixes et un corps sensuel au monde. Que ce soit ennuyeux de le faire de l'ancienne manière va sans dire. Mais je ne peux pas être d'accord sur le fait que ça ne doit pas être fait du tout. » *Ibid.*

⁴⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁴⁷ *Ibid.*

dans ses recherches et même Sontag, peut-être la plus européenne des écrivains américains entre en désaccord avec sa théorie.

B. Réception en tant que groupe

Les fortunes très différentes des nouveaux romanciers n'empêchèrent pas leur réception en tant que groupe : la stratégie éditoriale mise en place par Jérôme Lindon et Robbe-Grillet a survécu à son voyage transatlantique. La plupart des articles étaient introduits en situant chaque auteur concerné au sein de ce groupe, et les noms des autres écrivains apparaissaient quasi systématiquement dans la critique d'un livre de l'un d'eux. Plusieurs articles commentaient le Nouveau Roman dans son ensemble tels que « What's new in « Le Nouveau Roman » ? A Study of the novels of Nathalie Sarraute and Alain Robbe-Grillet »⁴⁴⁸ dans *UNISA English Studies*, « James Joyce and the New Novel »⁴⁴⁹ dans *Tri-Quarterly*, « Duras and the New Novel »⁴⁵⁰ dans la *Dalhousie Review* ou « The School of Refusal »⁴⁵¹ dans *Yale French Studies* qui publia en 1959 un numéro spécial intitulé « Midnight writers ». Les premières années, le nom donné au groupe variait d'un article à l'autre⁴⁵²: les « New Realists », le « New Deshumanism »⁴⁵³, les « Anti-novelists »⁴⁵⁴, les « "exteriorist" novels »⁴⁵⁵, l'*anti-novel* ou anti-roman, le « New Wave Novel »⁴⁵⁶,

⁴⁴⁸ Louise Broccardo, « What's Is New in "Le Nouveau Roman" ? A Study of Some of the Novels of Nathalie Sarraute and Alain Robbe-Grillet », *UNISA English Studies*, n°3, 1967, pp.6-26

⁴⁴⁹ Vivian Mercier, « James Joyce and the New French Novel », *Tri-Quarterly*, n°8, hiver 1967, pp. 205-17

⁴⁵⁰ Alfred Cismaru, « Duras and the New Novel », *The Dalhousie Review*, Vol. 47, n°2, été 1967, p.203-212

⁴⁵¹ Bernard Pingaud, « The School of Refusal », *Yale French Studies*, n°24, Midnight Novelists, 1959, pp. 18-21

⁴⁵² Rejouant le débat français sur École du regard, École Robbe-Grillet, Nouveaux Réalistes, etc.

⁴⁵³ « All things to All Men », *Time Magazine*, 16 mars 1962

⁴⁵⁴ « Unlucky Pierres », *Time Magazine*, 5 janvier 1962

⁴⁵⁵ « Let me Count the Ways », *Time Magazine*, 3 décembre 1965

⁴⁵⁶ John O'Brien, « Inventions and Conventions in the New Wave Novel », *The Washington Post*, 15 août 1982

« unconsummated novel »⁴⁵⁷ ou encore « Robbe-Grillet *et cie* »⁴⁵⁸, avant que les critiques s'accordent peu à peu sur « Nouveau Roman », en français dans le texte, ou sa traduction *New Novel*. Les frontières de ce groupe étaient fluctuantes, certains critiques incluait par exemple Kateb Yacine, Antoine Blondin, Philippe Sollers ou Jean-Louis des Forêts⁴⁵⁹ ; tandis que d'autres excluait Duras⁴⁶⁰, Sarraute⁴⁶¹ ou Butor⁴⁶² pour mieux les mettre en valeur et à quelques occasions, l'unité du groupe était complètement niée⁴⁶³. Pour Pierre Desguise, les nouveaux romanciers se différencient par leurs différents instruments de vision et de mesure du monde :

*« Au microscope de Nathalie Sarraute, au double-décimètre de Robbe-Grillet, à la lunette d'approche de Claude Simon, Michel Butor, le plus adroit des "nouveaux romanciers," préfère le sextant ou même l'astrolabe. »*⁴⁶⁴

L'oscillation permanente entre assimilation et différenciation des nouveaux romanciers rejoue le débat français de la pertinence de leur regroupement, qui, tant qu'il restait ouvert et vivant, continuait d'attirer l'attention sur le Nouveau Roman.

⁴⁵⁷ *Ibid.* p. 90

⁴⁵⁸ Truman Capote, « The 6\$ Misunderstanding », *The New York Review of Books*, 1er juin 1963

⁴⁵⁹ Ihab Hassan, « A Box Within a Box Within a Void », *Saturday Review*, 15 février 1964

⁴⁶⁰ Selon Hoog, Duras n'appartient pas au Nouveau Roman. *Le Square* selon lui est le roman qui s'en approche le plus et celui qui l'intéresse le moins pour cela. Même si *Moderato Cantabile* a été publié chez Minuit, « ce n'est pas un « anti-roman » » : « À la page 77, l'homme qui n'était que « l'homme » ne peut plus persister à être anonyme. « Je m'appelle Chauvin », dit-il. Comme cette petite phrase m'a fait plaisir ! J'ai confiance en Marguerite Duras. Elle est une grande romancière qui s'élèvera au-dessus des périls de l'« école » littéraire. »

⁴⁶¹ « Finalement, Mme Sarraute n'est pas une « Nouvelle Romancière », parce qu'elle s'intéresse plus à la substance psychologique qu'au jeu avec les mots. » « Vous les entendez ? porte sur quelque chose. » John Weithman, « What's Going On Upstairs ? », *The New York Review of Books*, 19 avril 1973

⁴⁶² « Butor a gardé, en dépit de tout, une structure qui est presque classique dans son harmonie. » Jerrold Lane, « On the Pages of Fiction, Other People, Other Places », *Saturday Review*, 25 avril 1959

⁴⁶³ « Le roman nouveau a bénéficié d'une promotion ridiculement excessive dans ce pays, et risque maintenant d'être enterré sous une avalanche d'articles d'universitaires et d'étudiants. Notre intelligentsia littéraire a tendance à absorber les déclarations proposées par quelques navigateurs parisiens surfant sur la vague de la « nouvelle vague », pendant qu'en fait il y a peu de nouveauté et aucune unité parmi ses praticiens les plus reconnus. » Ihab Hassan, « A Box Within a Box Within a Void », *Saturday Review*, 15 février 1964

⁴⁶⁴ Pierre Desguise, « Michel Butor et le « nouveau roman » », *The French Review*, Vol. 35, n°2, décembre 1961, pp. 155-162

1. Comparaison des nouveaux romanciers entre eux

Robbe-Grillet et Sarraute étaient le plus souvent décrits comme les chefs de file du Nouveau Roman qu'ils étaient, sans pour autant que leurs œuvres soient assimilées.⁴⁶⁵ « Praticien et théoricien hautement talentueux du « nouveau roman » »⁴⁶⁶, Robbe-Grillet était admiré pour l'impulsion qu'il donnait à un « nouveau départ pour notre activité sans fin d'invention de la réalité »⁴⁶⁷, pour ses romans « formellement innovateurs et véritablement subversifs »⁴⁶⁸, et l'écrivain se distinguait des autres nouveaux romanciers par la particularité de son « monde de denses obsessions sexuelles sado-masochistes »⁴⁶⁹. Nathalie Sarraute, n'était pas seulement « l'un des romanciers contemporains les plus sensibles et techniquement exigeants », mais était aussi décrite comme un critique provocant⁴⁷⁰ à la position littéraire fermement établie selon le *New York Times*, dont l'application dans ses romans parvient efficacement à « nous rendre dubitatif même de la plus moderne prescription pour la forme du roman »⁴⁷¹, écrivait le professeur d'histoire des idées David Fitelson dans *Partisan Review*. Les autres nouveaux romanciers se situaient à des places variées dans les hiérarchies personnelles des critiques : dans le *Time*, on pouvait lire par exemple que Duras serait le « seul écrivain naturel » - tandis que les autres n'écriraient que pour démontrer des théories -, et dans la *Saturday Review*

⁴⁶⁵ Gore Vidal, « French Letters : Theories of the New Novel », *Encounter*, décembre 1967

⁴⁶⁶ Marc Slonim, « European Notebook », *New York Times*, 19 décembre 1965

⁴⁶⁷ « Les romans de Robbe-Grillet manquent de spontanéité et de cette densité humaine particulière à laquelle nous sommes entraînés à répondre dans la fiction ; mais c'est comme si nous refusions une sorte de richesse dans un admirable [...] effort pour donner un autre nouveau départ à notre activité sans fin d'invention de la réalité. » Leo Bersani, « Murder French Style », *Partisan Review*, 1965

⁴⁶⁸ John Perreault, « Robots in Love », *Village Voice*, 5 octobre 1982

⁴⁶⁹ « un monde de denses obsessions sexuelles sado-masochistes dont la présence s'impose de plus en plus dans les œuvres successives de Robbe-Grillet. » David Cauter, « Social Radicalism And The Arts », *New York Times*, 18 octobre 1970

⁴⁷⁰ Pierre Schneider, « Paris : Clarifying Society's Attitudes », *New York Times*, 14 décembre 1970

⁴⁷¹ « À une époque où la forme du roman a cherché à refléter le caractère de cette époque, Martereau fournit un nouveau tournant. Ici on ne sait pas si on doit croire ou non l'autorité du narrateur, pour donner une acception littérale à un seul mot du roman [...]. Malgré la sur-élaboration de forme parfois distractive, et malgré l'absence d'indices sur le sujet effectif du roman, l'écriture [...] est suffisamment efficace pour nous rendre dubitatif même de la plus moderne prescription pour la forme du roman. » David Fitelson, *Partisan Review*, 1960

qu'elle est un grand écrivain à la « technique virtuose qui transmet un maximum d'émotions avec un minimum de mots.⁴⁷² » Simon se voyait désigné comme le « meilleur et le plus excentrique » du groupe ou encore comme « le talent le plus puissant depuis la guerre »⁴⁷³, Butor était qualifié de « plus ambitieux et plus subtil »⁴⁷⁴, plus profond et complexe que Robbe-Grillet et Sarraute⁴⁷⁵ dans la *Saturday Review*. Dans la revue *Novel*, Reinhardt Kuhn commence par associer Pinget au Nouveau Roman avant de considérer qu'il « surpasse les praticiens du roman expérimental en substituant à leur processus de réification un processus d'hypostase », et de conclure que « *Quelqu'un* [...] est sans doute sa plus grande réussite à ce jour, et un événement majeur dans l'histoire du roman expérimental. »⁴⁷⁶ En tant que groupe, les nouveaux romanciers étaient constamment assimilés ou comparés les uns aux autres dans la presse américaine.⁴⁷⁷ Jacques Guicharnaud oppose par exemple l'entreprise globalisante de Simon à Sarraute qui « se limite à un niveau de réalité »⁴⁷⁸ et à Robbe-Grillet qui se limite au « problème de la relation avec un monde d'objets »⁴⁷⁹ ; Leon S. Roudiez rapproche les descriptions de Simon de celles de Robbe-Grillet⁴⁸⁰ ; dans *La Modification*, John Ashbery note l'importance des objets dans le Nouveau Roman, en précisant que

⁴⁷² Laurent Lesage, « Crime Passionnel », *Saturday Review*, 6 avril 1963

⁴⁷³ Jerrold Lanes, « On the Pages of Fiction, Other People, Other Places », *Saturday Review*, 25 avril 1959

⁴⁷⁴ Ihab Hassan, « A Box Within a Box Within a Void », *Saturday Review*, 15 février 1964

⁴⁷⁵ « Robbe-Grillet et Sarraute écrivent tous deux »⁴⁷⁸, *particulièrement quand on les compare à ceux de Michel Butor, dont la profondeur et la complexité sont parfois accablantes.* » Leon S. Roudiez, « To Each His Own Universe », *Saturday Review*, 10 octobre 1964

⁴⁷⁶ Reinhard Kuhn, « *Quelqu'un* by Robert Pinget », *Novel : A Forum on Fiction*, Vol. 1, n°1, automne 1967, pp. 93-95

⁴⁷⁷ Voire confondus : en 1978, lors d'une soirée au consulat général de Californie pour l'arrivée de l'ambassadeur français, Robbe-Grillet rapporte : « *J'ai été félicité de toutes sortes de choses, en particulier d'avoir écrit La Modification !* » Alain Robbe-Grillet, *Alain et Catherine Robbe-Grillet. Correspondance 1951-1990*, Paris, Fayard, 2010, p.485-486

⁴⁷⁸ Jacques Guicharnaud, *Yale French Studies*, MIT Press, Cambridge, n°24, été 1959, pp. 101-108

⁴⁷⁹ *Ibid.* p.107

⁴⁸⁰ « à la manière de Robbe-Grillet » Leon S. Roudiez, « *Le Palace* by Claude Simon », *The French Review*, Vol. 36, n°1, octobre 1962, pp. 113-114

Butor ne va pas aussi loin que Robbe-Grillet dans cette « résignation [...] à observer l'apparence des objets autour de lui »⁴⁸¹ :

« Derrière l'enregistrement des détails du paysage, des vêtements et des comportements il y a dans l'œuvre de Butor l'écho d'un cri, la terreur brutale d'un être humain voué au secret dans un monde d'objets indifférents et même hostiles. »⁴⁸²

2. Inscription dans la modernité littéraire française et internationale

L'identification en tant que groupe a été bénéfique à la visibilité rapide des nouveaux romans par la presse et ainsi par le public américain, preuve en est notamment le cas de Duras : en étant moins identifiée comme appartenant au groupe que les autres auteurs, sa reconnaissance universitaire fut plus tardive. À tort ou à raison, leur identification à un mouvement littéraire permit à la presse de « cerner » plus facilement ces nouveaux auteurs qui proposaient une nouvelle étape de la modernité littéraire française à travers un « désir parfaitement valide de continuer la tradition moderne [...] »⁴⁸³, écrivait Gore Vidal dans *Encounter*.

a. Après le Surréalisme et l'Existentialisme

Les nouveaux romanciers étaient décrits par exemple par Susan Sontag comme les successeurs de Maurice Blanchot, Georges Bataille et Pierre Klossowski, trop peu connus aux États-Unis selon elle⁴⁸⁴. Anne Minor constate chez Butor, Robbe-Grillet et Sarraute une évolution de l'objet romanesque depuis Proust :

⁴⁸¹ *Ibid.* p. 90

⁴⁸² *Ibid.*

⁴⁸³ Gore Vidal, « French Letters : Theories of the New Novel », *Encounter*, décembre 1967

⁴⁸⁴ Susan Sontag, « Is the Reader Necessary ? », *Partisan Review*, 1963

« Tandis que dans Proust l'objet [...] est un point de départ pour des réminiscences esthétiques ou sentimentales, et chez Robbe-Grillet et Butor ils semblent affirmer sa certitude uniquement pour accentuer l'incertitude de l'homme ; chez Nathalie Sarraute l'objet entre en conflit direct avec les personnages. »⁴⁸⁵

Plus généralement le Nouveau Roman était considéré comme une nouvelle école française après le Surréalisme et l'Existentialisme. Notamment, dans *Village Voice*, le poète John Perreault suspectait chez Robbe-Grillet l'utilisation de « certaines techniques surréalistes pour forcer l'inspiration – jeux de langage, collage, folie artificielle, imitations des effets de certaines drogues »⁴⁸⁶ et comparait *Djinn* aux *Dernières nuits de Paris* (1928) du surréaliste Philippe Soupault. J. Robert Loy, professeur à l'Université du Vermont, étudie la place des objets dans la littérature française de Sartre et Camus à Robbe-Grillet, s'intéressant au fait que, chez ce dernier,

« les objets muets, les Choses prennent vie sous son œil détaché et semblent être les seuls à posséder une réelle existence dans l'œuvre [...] ils « sont là » et ne sont pas autre chose ou l'explication de quelque chose, ou cachant derrière elles quelque chose d'autre. »⁴⁸⁷

Les tentatives de comparaison des nouveaux romanciers avec leurs compatriotes prédécesseurs se firent parfois à la défaveur des premiers. Germaine Brée - qui allait devenir la « doyenne des lettres françaises » aux États-Unis et qui fit beaucoup pour aiguïser l'intérêt américain pour la littérature française moderne - tout en considérant *La Jalousie* comme « un roman merveilleusement intelligent, et hautement appréciable », récusait sa nouveauté : « [*La Jalousie* n'est pas] révolutionnaire [...] : toutes les techniques sont familières [...] »⁴⁸⁸, écrit-elle. La jalousie du narrateur, poursuit-elle, n'est pas si éloignée de celle du Prince de Clèves

⁴⁸⁵ Anne Minor, « Nathalie Sarraute : *Le Planétarium* », *Yale French Studies*, n°24, 1959

⁴⁸⁶ John Perreault, « Robots in Love », *Village Voice*, 5 octobre 1982

⁴⁸⁷ J. Robert Loy, « *Things* in Recent French Literature », *PMLA*, Vol. 71, n°1, mars 1956, p. 38

⁴⁸⁸ Germaine Brée, « Jalousie: New Blinds of Old », *Yale French Studies*, n°24, été 1959, pp. 87-90

(« À quel point avons-nous vraiment évolué depuis le roman d'analyse psychologique ? »), tandis que l'enfermement dans une conscience subjective est selon elle un point de vue narratif classique qui lui rappelle les pièces de Jean Racine. Quant à Duras, Theodore Toulon Beck considère qu'elle appartient à une génération, celle de 1915, bientôt déjà dépassée par celle de 1930 et par des auteurs tels que Françoise Sagan, Célia Bertin ou Françoise Mallet-Joris.¹⁰

b. Dans la continuité des recherches romanesques américaines

On remarque également une propension des critiques américains à dessiner des parallèles entre le Nouveau Roman et le roman américain, ce qui est une manière pédagogique de faire appel à une littérature plus familière de leurs lecteurs. Dans *Comparative Literature Studies*, Paula M. Clifford inscrit le Nouveau Roman dans la continuité d'une recherche littéraire initiée en Amérique :

« Les grands écrivains américains des années 1930 et les nouveaux romanciers contemporains français montrent un intérêt commun pour la nature du langage et la fonction du style. Dans leurs écrits théoriques, la vision des romanciers français est plus développée, afin de justifier des expérimentations plus élaborées, mais leurs postulats de base sont similaires à ceux de leurs prédécesseurs américains. »⁴⁸⁹

Bruce Morrissette trouve une parenté de Robbe-Grillet et de Claude Simon avec William Faulkner, le premier dans son usage de la chronologie⁴⁹⁰, le second à travers ses « voix intérieures faulkneriennes »⁴⁹¹. Selon Anne Minor, Sarraute fut la première à « secou[er] l'inertie des auteurs et des critiques avec une analyse

¹⁰ Theodore Toulon Beck, « The Rising Generation in France », *The French Review*, Vol. 31, n°1, octobre 1957, p.9

⁴⁸⁹ Paula M. Clifford, « The American Novel and the French Nouveau Roman : Some Linguistic Comparisons », *Comparative Literature Studies*, Vol. 13, n°4, décembre 1976, pp. 348-358

⁴⁹⁰ Bruce Morrissette, « Surfaces et structures dans les romans de Robbe-Grillet », *The French Review*, Vol. 31, n°5, avril 1958

⁴⁹¹ Bruce Morrissette, « International Aspects of the « Nouveau Roman » », *op. cit.*

pertinente de l'état du roman, opposant le roman psychologique à « la tranche de vie », exemplifiée si brillamment dans la littérature américaine. »⁴⁹² Selon Philip Thody, Duras « imite » William Faulkner, Erskine Caldwell et Ernest Hemingway dans ses premiers romans⁴⁹³ - elle-même avoue cette influence⁴⁹⁴. Armand Hoog, écrivain et professeur à Princeton University publie « The Itinerary of Marguerite Duras »⁴⁹⁵ dans lequel il rejoint Thody : *Le Marin de Gibraltar* serait selon lui un mélange entre les souvenirs de son enfance auxquels se superpose « le sud américain, vu à travers les yeux de Caldwell et Faulkner » avec ses rocking-chairs, ses blancs pauvres, les pieds nus de ses personnages et l'obstination désespérée de cette famille décadente. Hoog considère que pour Duras, le roman américain a été un point de départ lui permettant ensuite de s'en détacher pour « atteindre des sommets » du niveau de Virginia Woolf ou Proust⁴⁹⁶.

c. Dans la modernité littéraire internationale

Les critiques américains considèrent également les nouveaux romanciers comme les héritiers d'une modernité internationale au-delà de la France et des États-Unis, ce que fait par exemple Anne Minor dans l'article sur le *Planétarium* cité précédemment, dans lequel elle place le travail de Sarraute dans la continuité de celui de Dostoïevski.⁴⁹⁷ Melvin J. Friedman, professeur à l'Université du Wisconsin et futur fondateur de la revue *Comparative Literature Studies* publie « Samuel

⁴⁹² Anne Minor, « Nathalie Sarraute : *Le Planétarium* », *Yale French Studies*, n°24, 1959

⁴⁹³ « Marguerite Duras était la seule romancière française à être obsédée par le roman américain, au point d'imiter Faulkner dans *La Vie tranquille* (1945), Caldwell dans *Un Barrage contre le Pacifique* (1949), et Hemingway dans *Le Marin de Gibraltar* (1952). » Philip Thody, « A Note on Camus and the American Novel », *Comparative Literature*, Vol. 9, n°3, été 1957, pp. 248

⁴⁹⁴ « Le roman américain a exercé sur moi une grande influence qui se retrouve dans la première partie de mon œuvre. » Marguerite Duras, entretien avec P. Hahn, « Les hommes de 1963 ne sont pas assez féminins », *Paris-Théâtre*, n°198, p.35

⁴⁹⁵ Armand Hoog, « The Itinerary of Marguerite Duras », *Yale French Studies*, n°24, été 1959, pp. 68-73

⁴⁹⁶ *Ibid.*

⁴⁹⁷ Anne Minor, « Nathalie Sarraute : *Le Planétarium* », *Yale French Studies*, n°24, 1959

Beckett and the « Nouveau Roman » »⁴⁹⁸. Comme son titre l'indique, cet article trouve une parenté entre le Nouveau Roman et Beckett – surtout chez Robbe-Grillet. Friedman place l'apparition de Beckett et du Nouveau Roman dans une perspective littéraire mondiale de recherche de nouvelle direction après Proust et Joyce – après la déclaration de T. S. Eliot de la mort du roman dans le journal *The Dial* puis le rejet de la fiction par le poète américain Yvor Winters dans la *Hudson Review* en 1956 – des deux côtés de l'Atlantique, illustrée par *L'Ère du Soupçon*, « Une Voie pour le roman futur », *De la littérature à l'alittérature* de Mauriac mais aussi par l'essai « The Vision Then and Now » de l'écrivain américain Paul Darcy Boles. Dans le *Washington Post*, Justin O'Brien expliquait que c'était sa capacité à faire de l'invention et de l'imagination le sujet même des livres qui inscrivait le Nouveau Roman dans la tradition de la fiction moderne internationale, au même titre que Beckett, Borgès, Cortazar, Calvino, Goytisolo, Sorrentino, et Hawkes.⁴⁹⁹ Les « séries d'apogées violentes » de Simon étaient comparées dans la *Saturday Review* à celles de Dostoïevski et Faulkner »⁵⁰⁰, comparaisons que l'écrivain n'aurait pas reniées. Dans *Yale French Studies*, Germaine Brée citait Camus, Gide, Joyce et Faulkner parmi les prédécesseurs de Robbe-Grillet⁵⁰¹. Susan Sontag rapprochait Sarraute de James Joyce et Virginia Woolf⁵⁰² et l'ensemble des romanciers, selon Laurent Lesage dans la *Saturday Review*, auraient « emprunté des techniques à des écrivains étrangers – Joyce, Faulkner, Virginia Woolf – [pour accomplir] une

⁴⁹⁸ Melvin J. Friedman, « Samuel Beckett and the « Nouveau Roman » », *Wisconsin Studies in Contemporary Literature*, Vol. 1, n°2, printemps-été 1960, pp. 22-36

⁴⁹⁹ « « Ce qui constitue la force d'un romancier est précisément qu'il invente, qu'il invente assez librement, sans modèle. La chose remarquable dans la fiction moderne est qu'elle affirme cette caractéristique délibérément à un tel degré que cette invention devient, à la limite, le sujet même du livre. » Cette remarque d'Alain Robbe-Grillet représente avec justesse, non seulement sa propre fiction, mais celle des autres « nouveaux romanciers » français (Queneau, Pinget, Butor, Simon, Sarraute, Sollers, Roche), de même que celle d'autres contemporains comme Beckett, Borgès, Cortazar, Calvino, Goytisolo, Sorrentino, and Hawkes. » John O'Brien, « Inventions and Conventions in the New Wave Novel », *The Washington Post*, 15 août 1982

⁵⁰⁰ Jerrold Lane, « On the Pages of Fiction, Other People, Other Places », *Saturday Review*, 25 avril 1959

⁵⁰¹ Germaine Brée, « Jalousie: New Blinds of Old », in *Yale French Studies*, MIT Press, Cambridge n°24, été 1959, pp. 87-90

⁵⁰² Susan Sontag, « Is the Reader Necessary ? », *op. cit*

révolution de la technique. »⁵⁰³ Justin O'Brien considérait que « Robbe-Grillet serait un Angry Young Man⁵⁰⁴ s'il était anglais⁵⁰⁵. Quant à Peter Brooks dans *Partisan Review*, il rapprochait le travail de Robbe-Grillet pour que ses romans « donn[ent]l'impression de posséder une architecture, mais ne pas avoir de nécessité », de la « structure littéraire comme élaborée par le formalisme anglais et américain », en signalant pour autant que « l'Angleterre et les États-Unis n'ont pas produit de romanciers qui ont suivi une logique formaliste jusqu'à des conclusions aussi extrêmes, sur le plan de l'écriture. »⁵⁰⁶ Enfin, dans un article remarquable intitulé « International Aspects of the Nouveau Roman »⁵⁰⁷, Bruce Morrissette rappelle, d'abord, après Barthes, qu'« il n'y a pas d'école Robbe-Grillet » et qu'ensuite que le Nouveau Roman est loin d'être un « mouvement » isolé, qu'au contraire, il s'inscrit dans une histoire littéraire mondiale :

« Le Nouveau Roman des années cinquante et soixante est perçu aujourd'hui comme ayant des racines l'attachant à des sols nourris par de nombreux et divers prédécesseurs, et en même temps comme produisant des graines fertiles qui ont déjà commencé à fleurir dans beaucoup d'endroits plus ou moins éloignés de son lieu d'origine. »

Morrissette passe ensuite en revue les principales techniques littéraires du Nouveau Roman pour créer des liens, des filiations avec d'autres auteurs du monde occidental. Pour commencer, le monologue intérieur ou *stream of consciouness*, dont l'invention est communément attribuée à Joyce, qui lui-même revendiquait l'influence des *Lauriers sont coupés* d'Édouard Dujardin, se retrouve selon Morrissette chez Butor, Claude Mauriac (qu'il inclut dans le Nouveau Roman ainsi qu'il a parfois été en France) et Simon sous la forme de « « voix intérieures » stylisées néo-joycéennes ou falkneriennes », sous la forme de « sous-conversation » chez

⁵⁰³ Laurent Lesage, « The New French Novel : Philosophy and Poetry », *Saturday Review*, 13 mai 1961

⁵⁰⁴ Les Angry Young Men sont un groupe de dramaturges anglais des années 1950.

⁵⁰⁵ Justin O'Brien, « These Things They Saw », *New York Times*, 12 octobre 1958

⁵⁰⁶ En français dans le texte.

⁵⁰⁷ Bruce Morrissette, « International Aspects of the « Nouveau Roman » », *op. cit.* pp. 155-168

Sarraute, sous la forme de « monologues intérieurs empilés » chez Pinget, et d'un seul et unique monologue intérieur dans *La Jalousie* de Robbe-Grillet dans lequel « le contenu mental du protagoniste exprime son univers personnel ». L'utilisation du mythe chez Robbe-Grillet et Butor était déjà présente selon Morrissette chez Joyce dans *Ulysses* et se retrouve chez leurs contemporains américains John Updike (*The Centaur*, 1963) et John Hersey (*Too Far to Walk*, 1966), et pose la question,

« quelque soit l'« intention » des romanciers (sérieuse dans le cas de Joyce, peut-être ironique dans le cas de Robbe-Grillet), le parallélisme mythique, [...] des « modèles » de structure fictionnelle et de ses évolutions, et souligne, comme T.S. Eliot l'a noté dans l'écriture d'*Ulysses*, la transition de modalité « d'intrigue » à celle de structure. »

Ensuite, la « duplication interne »⁵⁰⁸ des images, des incidents ou des romans lus ou discutés par des personnages qu'on trouve dans *Portrait d'un inconnu*, *L'Emploi du temps*, *La Modification*, *Degrés*, *La Jalousie*, *Dans le labyrinthe*, *L'Année dernière à Marienbad*, *La Mise en scène* de Claude Ollier et *La Prise de Constantinople* de Jean Ricardou, était déjà présente, selon Morrissette, dans *Maria* du colombien Jorge Isaac (1867) et dans la *Conscience de Zeno* de l'Italien Italo Svevo (1923), faisant même remonter cette technique, « qui n'a pas perdu de son efficacité au cours du temps » au roman d'amour courtois que Paolo lit à Francesca dans la *Divine Comédie* de Dante.

Autres techniques, la « simplification stylisée des personnages principaux, leur réduction à de mystérieuses initiales [...], l'absence de « vérité » connue de leurs motivations et situations, leur innocence ou culpabilité dans des crimes suggérés, le *background* décrit de manière réaliste mais neutre » qu'on trouve chez la plupart des nouveaux romanciers étaient déjà présents chez Kafka, mais aussi chez Beckett et dans *L'Homme sans qualité* de Musil (1930-1932).

⁵⁰⁸ À laquelle il consacre un article l'année suivante : « Un Héritage d'André Gide : La Duplication Intérieure, *Comparative Literature Studies*, Vol. 8, n°2, juin 1971, pp. 125-142

Quant aux « importantes modifications » opérées sur le mode narratif et le point de vue par les nouveaux romanciers, elles prennent part à une tendance qui trouverait ses origines chez Pirandello et « chez Henry James et ses disciples qui placèrent le centre d'observation dans le champ du roman, plutôt qu'en dehors », avant d'être suivie par Gide et Sartre, puis, donc, par Robbe-Grillet dans *Les Gommages*, Butor dans *Degrés*, Sarraute dans *Le Planétarium*, Mauriac dans *Le Dîner en ville*, Simon dans *La Route des Flandres* « et sur la scène internationale en général, [dans] *Le Quatuor d'Alexandrie* de Lawrence Durrell [1957-1960], *La Maison de l'araignée* de Paul Bowles [1955], *Morts de chien* de Francisco Avelar [1958 et] *La Ruche* de Camilo Jose Cela. »

Concernant l'utilisation de « pronoms inhabituels », comme le « vous » employé par Butor dans *La Modification*, Morrissette, qui reprend un article cité précédemment⁵⁰⁹, trouve également des antécédents notamment chez Valérie Larbaud et les Américains Hemingway, Faulkner, Rex Stout « (dont *How Like a God* de 1929 semble en effet être le premier roman entièrement écrit à la deuxième personne) », John Ashmead et Mary McCarthy.

Enfin, les expérimentations de « dé-chronologie » - bien que, précise Morrissette, aucun écrivain hors de France ne soit allé en ce sens aussi loin que le Nouveau Roman - se retrouveraient également chez certains de leurs contemporains comme le Péruvien Vargas Llosa dans *La Ville et les chiens* (1963), le Cubain Alejo Carpentier dans *Retour aux sources* (1944), les Argentins Julio Cortazar et Jorge Luis Borges ou encore l'Italien Eduardo Sanguinetti dans *Capriccio Italiano* (1963). Ce riche article de Bruce Morrissette est remarquable parce qu'il reflète cette tendance américaine que nous avons déjà observée à plusieurs reprises d'inscrire le Nouveau Roman dans une perspective littéraire large géographiquement et temporellement, tout en allant encore plus loin en ajoutant aux filiations entendues entre le Nouveau

⁵⁰⁹ Bruce Morrissette, « Narrative « You » in « Contemporary Literature », *Comparative Literature Studies*, Vol. 2, n°1, 1965, pp. 1-24

Roman et Joyce, Faulkner, Kafka, des parentés dans la littérature hispanophone et italienne, et aussi des parentés contemporaines, ouvrant ainsi de nombreuses pistes d'études comparées potentielles.

Cette tendance comparative était une manière de ramener l'inconnu au connu, qui poursuivait le travail de familiarisation du lecteur de certains nouveaux romanciers. Simon espérait que ses lecteurs trouveraient du plaisir à lire ses romans, dont il définit une part après Barthes comme « la reconnaissance de sentiments ou de sensations que nous avons expérimentées nous-mêmes. »⁵¹⁰ Dans son intervention « Ce que je cherche à faire » au colloque de Cerisy sur le Nouveau Roman, Sarraute expliquait son usage d'« images très simples, destinées à faire surgir aussitôt des sensations familières » afin de faire parvenir au lecteur « cet innomé, cet innommable » qui est la matière de ses romans⁵¹¹. Pinget quant à lui cherchait à amener son lecteur dans « ce monde en gestation qui est le [sien] » grâce à une « affabulation » adéquate » : faire dans un premier temps croire au lecteur qu'il « rassemble des souvenirs, vrais ou faux », un « procédé volontaire » pour « rassurer le lecteur, lui ménager un cadre familial »⁵¹². Ainsi Sarraute et Pinget, conscients de la singularité du monde de leurs romans s'évertuèrent à y amener leurs lecteurs sans heurts par le biais de cadres et d'images familiers. Les critiques américains prolongeaient cet effort en ménageant un cadre littéraire familial de leurs lecteurs aux nouveaux romans. En trouvant des points communs entre les nouveaux auteurs qu'étaient les nouveaux romanciers et des écrivains universellement connus et reconnus, ils opéraient un processus de familiarisation, mais aussi de valorisation et de légitimation. Les critiques littéraires exhortaient ainsi leurs lecteurs à passer outre leur réticence face un corpus doublement étranger (nouveau et d'un autre

⁵¹⁰ Alexandra Eyle, « Claude Simon, the art of fiction », *op. cit*

⁵¹¹ Nathalie Sarraute, « Ce que je cherche à faire », *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui*, actes du colloque de Cerisy-la-Salle, Tome 2, Paris, U.G.E, 1972, p.36

⁵¹² Robert Pinget, « Pseudo-principes d'esthétique », *Ibid.* p.320

pays). Ils leur promettaient de retrouver chez ces auteurs des qualités qu'ils avaient pu apprécier chez les grands écrivains auxquels ils étaient comparés ; et se portaient garants de la valeur de ces romans qui constituaient une nouvelle étape importante de la modernité littéraire, mais pas seulement : une dernière tendance des critiques était d'inscrire le Nouveau Roman dans l'histoire culturelle globale de la modernité, en détectant des approches similaires dans d'autres arts.

Susan Sontag considérait par exemple que le Nouveau Roman constituait « un corpus de romans « difficiles » comparables à l'Expressionnisme Abstrait et à la musique concrète »⁵¹³ ; Victor Brombert et Eliot Fremont-Smith s'accordaient pour faire une analogie entre le Nouveau Roman et les développements de l'art de l'époque⁵¹⁴. John Weightman comparait les mots de Sarraute avec les petites touches d'une peinture *pointilliste* »⁵¹⁵ ; Peter Brooks trouvait que la précision de la prose de Robbe-Grillet « donne l'impression d'une architecture s'élevant *ex nihilo*, définissant son espace, comme une peinture abstraite [...] »⁵¹⁶ ; Mary McCarthy faisait une analogie entre *Les Fruits d'or*, *Entre la vie et la mort* et l'Op Art⁵¹⁷ car ils présentent des romans dans le roman. Frederic Morton écrivait qu'en renonçant à la « phénoménologie mièvre » le Nouveau Roman était devenu l'équivalent verbal des tableaux de Jackson Pollock⁵¹⁸, tandis que pour Susan Sontag c'était le film *L'Aventurra* de Michelangelo Antonioni qui en était l'équivalent⁵¹⁹. Ces comparaisons avec des œuvres picturales ou cinématographiques permettaient à la fois de traduire des impressions de lectures et de suggérer une contemporanéité d'intentions artistiques et créatrices qui dépassaient les frontières disciplinaires.

⁵¹³ Susan Sontag, « Is the Reader Necessary ? », *op. cit.*

⁵¹⁴ Le premier écrit que l'écriture de Robbe-Grillet rivalise avec les « excitants développements modernes en peinture, poésie et cinéma » (« A Victim Was Waiting », *New York Times*, 18 octobre 1964) et le second que le Nouveau Roman n'est « pas sans connections analogues avec les développements actuels de l'art. » (« An adventure in Invention », *New York Times*, 23 novembre 1966)

⁵¹⁵ John Weithman, « What's Going On Upstairs ? », *The New York Review of Books*, 19 avril 1973

⁵¹⁶ Peter Brooks, « A la carte », *Partisan Review*, 1967

⁵¹⁷ Mary McCarthy, « Hanging by a Thread », *The New York Review of Books*, 31 juillet 1969

⁵¹⁸ « Les tableaux de Jackson Pollock renonçant à la phénoménologie mièvre ont trouvé leur équivalent verbal dans le nouveau roman. » Frederic Morton, « Chez Lady Ava », *New York Times*, 7 novembre 1966 (un article par ailleurs illustré par un tableau de James Rosenquist)

⁵¹⁹ David Denby, « The Moviegoer. Susan Sontag's life in film », *The New Yorker*, 12 septembre 2005

C. Particularités de la critique américaine

1. La *New York Review of Books*

Remarquons que plusieurs des auteurs des articles de revues littéraires cités jusqu'ici sont de grandes plumes encore reconnues aujourd'hui. Ceci s'explique par la particularité de la presse littéraire américaine : les revues font appel à des critiques, écrivains, universitaires ou poètes qui y écrivent de manière épisodique, ils n'emploient de critiques professionnels attitrés comme en France. Selon le professeur Tom Bishop, contributeur occasionnel à la *Saturday Review*, ce système est globalement satisfaisant parce qu'il limite le clientélisme et permet un respect de la déontologie en bannissant les « renvois d'ascenseur » entre les écrivains, les critiques et les éditeurs largement pratiqués en France :

« Comment un rédacteur en chef, censé garantir à ses lecteurs l'objectivité de la critique, peut-il admettre une telle pratique ? [...] C'est une question de déontologie. [...] sacrifier dans ce domaine aux relations, au « copinage », ne rend service à personne ; cela aboutit à une dévalorisation générale de la critique dont, finalement, tout le monde fait les frais : le public, qui n'est pas dupe, ne croit plus à ce qu'il lit et se sent frustré ; les écrivains, pour lesquels la critique devrait être une épreuve de qualité mais auxquels, dans ce contexte, même un bon article ne rend plus service ; les journalistes enfin, sur lesquels [...] le discrédit finit par tomber. »⁵²⁰

Ainsi,

« aux États-Unis, bien que nous ayons une presse littéraire importante, le métier de critique est beaucoup moins répandu qu'en France. En fait, quelques exceptions mises à part, on ne conçoit pas la critique littéraire comme une profession qui permettrait de gagner sa vie et dans laquelle on ferait carrière, mais plutôt comme un travail que l'on exerce à côté de son activité principale. [...] En Amérique, [...] si quelques comptes-rendus sont assurés par des journalistes

⁵²⁰ Tom Bishop, *Le passeur d'océan*, op. cit, p.66

« réguliers », la majorité des critiques émane de collaborateurs extérieurs, très divers. [...] En d'autres termes, on s'efforce, dans chaque domaine, de s'adresser plutôt à des spécialistes [...] qu'à des journalistes professionnels. [...] Aux États-Unis, un journal reçoit un jeu d'épreuves deux mois avant la publication d'un livre. Ces épreuves sont retransmises par le book editor, le chef de rubrique, à la personne qui, selon lui, serait apte à en faire la critique. Tout repose donc, dans ce système, sur le chef de rubrique ; son choix est essentiel, car il peut dans certains cas prévoir la réaction de ses correspondants et envoyer, s'il le désire, tel livre à quelqu'un dont il sait qu'il en fera une critique, disons, négative. C'est ça, si l'on veut, la faille du système. Mais je pense que c'est l'une des seules. Car par ailleurs la presse américaine est plus rigoureuse, et le book editor n'enverrait pas – pour le principe – un livre à quelqu'un qui en connaîtrait l'auteur. »⁵²¹

Le rédacteur en chef de la très estimée *New York Review of Books* Robert B. Silvers témoigne également de ce fonctionnement :

« En général, j'essaie de rester à l'écart des éditeurs. Ils sont intéressés : ils veulent des critiques, de bonnes critiques, ils veulent de l'attention. Et nous n'avons pas à être trop proches d'eux, même si nous les connaissons. Et il arrive souvent que nous ayons des éditeurs amis dont les livres sont critiqués très rigoureusement et négativement. »⁵²²

La *New York Review of Books* est un bimensuel créé en 1963 par Robert B. Silvers, l'écrivain Elizabeth Hardwick, Barbara et Jason Epstein et le poète Robert Lowell pendant une grève de la presse américaine, à partir du constat d'Hardwick que le langage de la critique américaine n'était pas assez vivant. Dirigée par le « fantastique, fanatique, brillant »⁵²³ (Susan Sontag) Silvers jusqu'à aujourd'hui, la revue a vite été unanimement reconnue comme la meilleure revue intellectuelle des États-Unis : « la vie intellectuelle américaine [...] serait bien plus pauvre sans la

⁵²¹ *Ibid.*

⁵²² Robert B. Silvers dans Mark Danner, « Editing the New York Review of Books: A Conversation with Robert B. Silvers », <http://www.markdanner.com/orations/show/133>

⁵²³ Susan Sontag citée par Janny Scott dans « One mind, but what a mind. Defining the Passions of the Liberal Elite for Over Two Decades », *New York Times*, 1er novembre 1997

Review et le modèle qu'elle donne pour écrire pour un public globalement éduqué »⁵²⁴, écrivait Sontag. Dès ces premiers numéros, la ligne éditoriale de la revue consistait à trouver pour chaque livre le meilleur critique possible, par respect, affirme Silvers pour les écrivains. Les livres choisis appartiennent à tous les domaines de la connaissance, la revue prônant à la fois la pluridisciplinarité et l'interdisciplinarité en réponse à la trop grande spécialisation de l'université. Ainsi, explique Silvers,

« dans chaque numéro de la *Review* on trouvait généralement une variété de différents intérêts, de différents sujets, certains très obscurs, traités d'une manière que nous rêvions et espérions intelligibles pour des gens qui n'étaient pas spécialistes. Une tâche très difficile. »⁵²⁵

Le Nouveau Roman trouvait sa place dans ces intérêts très divers. *La New York Review of Books* publia entre 1963 et 2008 une critique de *Mobile* par l'écrivain Truman Capote ; une critique de *L'Amant* par le critique anglais Gabriele Annan et une critique d'*Écrits de guerre : 1943-1949, La douleur et L'Amant de la Chine du Nord* par Edmund White ; une critique de *L'inquisiteur*⁵²⁶ par le professeur Nigel Dennis, une critique de *Triptyque*⁵²⁷ et une critique de *Projet pour une révolution à New York* par Weightman. Elles se démarquent de la majorité des articles américains sur le Nouveau Roman en les étudiant leur objet sous un angle très personnel, le plus souvent pour eux-mêmes, rarement associés au Nouveau Roman, Duras particulièrement. Selon Gabriele Annan, l'écrivain peut être « affectée » et « irritante » quand elle traite d' « idées » mais excelle quand elle traite d'images, d'humeurs et de sentiments⁵²⁸, usant dans *L'Amant* « d'incantations et

⁵²⁴ *Ibid.*

⁵²⁵ Robert B. Silvers dans Mark Danner, « Editing the New York Review of Books: A Conversation with Robert B. Silvers », <http://www.markdanner.com/orations/show/133>

⁵²⁶ Nigel Dennis trouve très peu d'attrait à *L'inquisiteur* qu'il faut lutter pour lire car il est « globalement illisible » et « ennuyeux ».

⁵²⁷ Michael Wood décrit *Triptyque* comme étant « à peine un roman », « intriqué » et provoquant un « vertige conceptuel ». « The Ladies Vanish », *The New York Review of Books*, 30 septembre 1976

⁵²⁸ « Elle écrit merveilleusement, de manière envoûtante, de la chaleur, la sueur, les vastes deltas, les

d'autres arts magiques pour créer un impact sexuel très fort » et tentant, avec un « récit très simple » de « percer notre densité existentielle pour révéler quelque chose »⁵²⁹. Presque trente ans après la fin de notre période d'étude, en 2008, le très estimé critique Edmund White lui rendit un vibrant hommage posthume, déclarant son amour pour cette « grande diva » « narcissique » et « égocentrique », relatant ses frasques et la polémique suite à son article sur Christine Villemin, son rôle dans la résistance et son interprétation très personnelle de son histoire, matière inépuisable de ses romans.

C'est également un jugement très personnel que John Weightman développa sur l'œuvre de Robbe-Grillet dans sa critique de *Projet pour une révolution à New York*, qu'il introduit en écrivant : « Le Nouveau Roman a été l'un des événements majeurs pendant ma carrière [...] de professeur de français, et j'ai échoué à y répondre d'une manière positive quelle qu'elle soit. »⁵³⁰ Weightman reprochait notamment à l'écrivain de l'empêcher de comprendre le schéma du roman à cause de son absence d'émotions⁵³¹. Le critique montrait également un désaccord philosophique avec Robbe-Grillet et sa démarche ludique :

« *Quand Robbe-Grillet dit que tout est un jeu, soit il s'autorise un paradoxe mystificateur, soit il veut se convaincre lui-même que des structures gratuites sont une réponse adéquate aux confusions de la vie. En l'absence, ou présumée absence, de principes humains nécessaires, il se console lui-même en inventant des règles pseudo-nécessaires.* »⁵³²

Le critique considérait que la fonction de l'art était de découvrir et d'exprimer la « nécessité relative » de la nature humaine, et que la perspective ludique de

couchers de soleil, les nuits de pleine lune, la terrible mélancolie tropicale. » Gabriele Annan, « Saigon Mon Amour », *The New York Review of Books*, 27 juin 1985

⁵²⁹ *Ibid.*

⁵³⁰ John Weightman, « Refrigerated Dreams », *The New York Review of Books*, 1er juin 1972

⁵³¹ « *Ses rêves, si ce sont des rêves, sont étrangement réfrigérés, parce que la prose ne porte aucune charge émotionnelle, qu'elle soit positive ou négative, pour rendre le schéma intelligible.* » *Ibid.*

⁵³² *Ibid.*

l'écrivain l'empêchait d'aller dans ce sens⁵³³ car selon lui « le Nouveau Roman [...] manque de nécessité », et ainsi « les étranges passages que j'apprécie et dont je me souviens sont malheureusement ceux qui se rapprochent le plus du roman traditionnel. »⁵³⁴ Weightman refusait de se laisser piéger dans le « petit univers inintelligible, » de Robbe-Grillet, qu'on pourrait, selon lui, « accuser d'essayer de rivaliser avec Dieu » sans posséder les mêmes armes : « tandis que nous ne pouvons pas échapper à l'univers incompréhensible de Dieu, nous ne sommes pas obligés d'accepter celui de Robbe-Grillet. »⁵³⁵

Sarraute bénéficia quant à elle d'une très bonne critique et elle est celle de nos nouveaux romanciers qui reçut le plus d'attention de la part de la *New York Review of Books* : son nom est y cité une quarantaine de fois entre 1964 et 1984 et quatre de ses romans y ont été critiqués : *Les Fruits d'or*, *Entre la vie et la mort*, *Vous les entendez ?* et *Enfance*, respectivement par la philosophe allemande Hannah Arendt, la romancière Mary McCarthy, Weightman et le critique anglais Frank Kermode. Les deux premières étaient amies et ont découvert Sarraute ensemble, ce que révèle leur correspondance :

Arendt, 18 mai 1960 : « Au fait : connais-tu l'œuvre de Sarraute ? Je suis en train de lire *Le Planétarium en français*, très très amusant et spirituel, excellemment fabriqué, un grand sens du sarcasme et de l'humour. Ne crois pas tout ce qu'on raconte sur l'anti-roman, et qu'il y a pas d'intrigue dans celui-ci. On y trouve toute la beauté d'une intrigue – un jeune ambitieux qui tente par tous les moyens de s'approprier l'appartement d'une vieille tante. »⁵³⁶

[...]

McCarthy, 25 mai 1960 : « J'ai lu un livre de Sarraute, en anglais, et l'ai trouvé un peu pédant. Mais je vais essayer *Le Planétarium*. »⁵³⁷

[...]

McCarthy, 1er juin 1962 : « La seule personnalité française que j'aimerais rencontrer

⁵³³ *Ibid.*

⁵³⁴ *Ibid.*

⁵³⁵ *Ibid.*

⁵³⁶ Hannah Arendt et Mary McCarthy, *Correspondance 1949-1975*, Paris, Stock, 2009, p.160

⁵³⁷ *Ibid.* p.163

est Nathalie Sarraute. »⁵³⁸ [...]

[...]

Arendt, 7 juin 1962 : « Ça ne devrait pas être difficile de rencontrer Sarraute »⁵³⁹

[...]

Arendt, 13 janvier 1964 : « suis juste sur le point de finir celui sur Sarraute (*fruits d'or*), qui est devenu un peu trop long, mais je n'y peux rien. J'ai relu tous ses romans et pense à présent, mais ne l'ai pas dit, que seuls les deux derniers, d'une veine comique, sont vraiment réussis. »⁵⁴⁰

[...]

McCarthy, 9 juin 1964 : « Il y a deux semaines, Nathalie Sarraute m'a invitée à déjeuner ; nous avons beaucoup parlé de toi. Tu l'impressionnes. »⁵⁴¹

On notera qu'elles sont les seules, à notre connaissance, à avoir décelé l'humour de certains des romans de Sarraute, qu'elles évoqueront ensuite dans leur critiques respectives. Arendt écrit que *Les Fruits d'or* recèle « l'un des passages les plus délicieusement drôle que je connaisse en littérature contemporaine, qui illustre la comédie de notre franc-parlé américain ou de l'inauthenticité du langage français »⁵⁴², tandis que McCarthy note que « la comédie est à son degré le plus pur dans *Les Fruits d'or*. »⁵⁴³ Leurs deux critiques sont très élogieuses. McCarthy commente longuement le sujet de la comédie du milieu littéraire dépeint dans *Entre la vie et la mort* avant de conclure que le roman, « est moins un classique « né » que *Les Fruits d'or*, il est plus original, plus complexe, plus grand, plus profond », que c'est un « livre héroïque » qui ne « mérite pas le succès mais la gloire »⁵⁴⁴. Arendt considère que Sarraute a plus en commun avec Mary McCarthy qu'avec aucun autre écrivain vivant⁵⁴⁵ tout en plaçant son œuvre aux origines du Nouveau Roman⁵⁴⁶. Elle trouve également à son écriture une « qualité dramatique

⁵³⁸ *Ibid.*, p.221

⁵³⁹ *Ibid.*, p.223

⁵⁴⁰ *Ibid.*, p.251-252

⁵⁴¹ *Ibid.*, p.258

⁵⁴² Hannah Arendt, « Nathalie Sarraute », *The New York Review of Books*, 5 mars 1964

⁵⁴³ *Ibid.*

⁵⁴⁴ Mary McCarthy, « Hanging by a Thread », *The New York Review of Books*, 31 juillet 1969

⁵⁴⁵ Hannah Arendt, « Nathalie Sarraute », *The New York Review of Books*, 5 mars 1964

⁵⁴⁶ *Ibid.*

[...] unique dans la fiction contemporaine »⁵⁴⁷, allant jusqu'à affirmer que le choix de « l'intimité de la famille [...] comme laboratoire pour cette sorte de vivisection psychologique, au lieu du canapé [du psychanalyste], était un pur trait de génie. »⁵⁴⁸

Butor eut droit lui aussi à un prestigieux commentateur, Truman Capote, dont le seul article dans la *New York Review of Books* porta sur *Mobile*, mais ce fut à sa défaveur, l'écrivain américain considérant que le livre ne communiquant « absolument rien ». *Mobile* déçut les attentes de Capote qui espérait à sa lecture découvrir l'idée que se faisait Butor des États-Unis, reportant avec sarcasme la faute sur le fait que le livre n'était qu'une « étude pour une représentation des États-Unis » en concluant : « la « représentation » elle-même sera peut-être une affaire moins privée. »⁵⁴⁹ Pour Capote, le livre est « illisible », décevant à son tour les attentes de Butor pour qui l'organisation de *Mobile* suivant les créneaux horaires américains est difficile à suivre pour les lecteurs français mais « très évidente » pour un lecteur américain⁵⁵⁰.

2. Des romans élitistes, difficiles

La critique d'illisibilité ou de difficulté revient régulièrement sous la plume des critiques américains, porte-paroles d'une partie du public qui voyait dans le Nouveau Roman une littérature excluante. Pourtant le Nouveau Roman n'avait pas de prétention élitiste. Butor par exemple aimerait bien avoir des millions de

⁵⁴⁷ « Il y a finalement la « métamorphose », le moment de vérité, autour duquel chaque nouveau roman est centré, comme la tragédie grecque est centrée autour du moment de la reconnaissance. C'est ce qui donne à l'écriture de Nathalie Sarraute sa qualité dramatique, qui, je pense, est unique dans la fiction contemporaine. » *Ibid.*

⁵⁴⁸ Hannah Arendt, « Nathalie Sarraute », *The New York Review of Books*, 5 mars 1964

⁵⁴⁹ Truman Capote, « The \$6 Misunderstanding », 1er juin 1963

⁵⁵⁰ F.C. St Aubyn, « A propos de *Mobile* : deuxième entretien avec Michel Butor », *The French Review*, V. XXXVIII, n°4, février 1965, pp.427-440.

lecteurs⁵⁵¹. Sarraute admirait la finesse de perception des cultivateurs voisins de sa maison de campagne qui leur permettait d'apprécier les mouvements imperceptibles décrits dans ses romans mieux que les « bourgeois qui sont beaucoup plus enfermés dans des attitudes stéréotypées et qui sont beaucoup plus imperméables à ces sensations très fines. »⁵⁵² Robbe-Grillet était « persuadé d'écrire pour le grand public », « je souffrais d'être considéré comme un auteur "difficile" », écrivait-il.⁵⁵³ Ce roman nouveau de ce monde nouveau voulu par Robbe-Grillet crée son propre public nouveau qui ne se définit pas d'après des critères de classes appartenant à l'ancien monde : « comme elle est à la recherche d'un homme nouveau, une littérature nouvelle ne s'adresse pas à un public qui existe déjà. Le public d'un Nouveau Roman qui paraît [...] est nul.»⁵⁵⁴ Ainsi, les nouveaux romanciers ne savaient pas à qui ils s'adressaient : « je ne sais pas qui est ce lecteur, je l'ignore »⁵⁵⁵, disait Sarraute ; ils ne savaient pas ce que leurs lecteurs pouvaient attendre : « je ne peux pas savoir ce qu'il cherche, ce qu'il voit »⁵⁵⁶, disait Simon ; et ne déployaient aucun effort de séduction : « [mes livres s'adressent] à celui qui les aime », disait Pinget. Élitistes malgré eux, ils avaient l'espoir plus ou moins grand d'atteindre un public large. Mais Sarraute n'était pas dupe :

*« Quand nous avons commencé à écrire nous savions que nos ouvrages, quels qu'ils soient, n'atteindraient qu'un nombre restreint de lecteurs. Nous savions que ceux auxquels nous aurions aimé nous adresser ne lisent jamais de livres. »*⁵⁵⁷

Et encore moins de livres difficiles. Les nouveaux romans sont difficiles, leurs auteurs l'admettaient volontiers : « mon œuvre a longtemps été considérée comme

⁵⁵¹ « Je n'ai pas besoin d'avoir des millions de lecteurs – j'aimerais bien, mais je n'en ai pas besoin. » Michel Butor, *Rencontre avec Roger-Michel Allemand*, op. cit. p.67

⁵⁵² Nathalie Sarraute, propos recueillis par Olivier de Magny, « L'Astronomie intérieure » dans Nathalie Sarraute, *Portrait d'un inconnu*, Paris, Union Générale d'Éditions, Collection 10/18, 1964, p.166

⁵⁵³ Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, op. cit. p.17

⁵⁵⁴ Alain Robbe-Grillet, *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui*, op. cit. p.144

⁵⁵⁵ Entretien de Nathalie Sarraute par Laurence Liban, *Lire*, 1er septembre 1970

⁵⁵⁶ Alexandra Eyle, « Claude Simon, the art of fiction », op. cit.

⁵⁵⁷ Nathalie Sarraute, « Les deux réalités », *Esprit*, 7 juillet 1964

entièrement fermée, les gens n'y entraient pas, ils ne parvenaient pas à y pénétrer »⁵⁵⁸, disait Simon ; « chez moi, les images sont banales mais on sait qu'il faut essayer de percevoir à travers elles ce qu'on n'a pas clairement conscience de ressentir ; le lecteur n'aime pas toujours faire cet effort⁵⁵⁹ », disait Sarraute, sans compter qu'elle « parle tout de suite des choses essentielles [...] sans donner aucun point de référence, et c'est très difficile »⁵⁶⁰. Sarraute entretient une relation avec ses lecteurs qui s'apparente à une relation de précepteur à élève : elle croit en leurs capacités⁵⁶¹, les encourage à dépasser leurs difficultés⁵⁶², les réprimande quand leurs lectures lui semblent aberrantes⁵⁶³. « Il me semble que l'éducation du lecteur est à chaque instant à faire »⁵⁶⁴, déclarait-elle, ce à quoi elle s'attelle elle-même, comme le remarquait Leon S. Roudiez dans la *Saturday Review* quand il écrivait que la lecture de Sarraute demande une éducation que l'écrivain elle-même fournit à ses lecteurs roman après roman⁵⁶⁵. L'écrivain éprouve elle-même et cherche à remédier au fait que, selon Bourdieu,

« la disposition esthétique, qui constitue comme œuvre d'art les objets socialement désignés à son application, assignant du même coup son ressort à la compétence esthétique, avec ses catégories, ses concepts, ses taxinomies, est un produit de toute l'histoire du champ qui doit

⁵⁵⁸ Alexandra Eyle, « Claude Simon, the art of fiction », *op. cit.*

⁵⁵⁹ Nathalie Sarraute, propos recueillis par C. Licari, « Qu'est-ce qu'il y a ? Qu'est-ce qui s'est passé ? Mais rien », *Francofonia*, 9, 5, automne 1985

⁵⁶⁰ Alexandra Eyle, « Claude Simon, the art of fiction », *op. cit.*

⁵⁶¹ « *Le fait que je m'adresse davantage au lecteur dans le livre [L'Usage de la parole] que je viens de terminer, vient de cette résistance que je sens chez les lecteurs ou spectateurs qui continuent à ne pas vouloir entrer dans ce domaine que je suis sûre qu'ils pourraient explorer.* » Nathalie Sarraute, propos recueillis par A. Daubenton, « Les faits divers de la parole », *Les Nouvelles littéraires*, 10 janvier 1980

⁵⁶² « *Il faut rendre au lecteur cette justice, qu'il ne se fait jamais bien longtemps tirer l'oreille pour suivre les auteurs sur des pistes nouvelles. Il n'a jamais vraiment rechigné devant l'effort.* » Nathalie Sarraute, *L'Ère du soupçon*, *op. cit.* p.63-64

⁵⁶³ « *Une seule [direction] devrait, me semble-t-il, lui [le lecteur] être interdite. Celle qui tire le texte vers ce qu'il se refuse à être, vers ce qu'il cherche à combattre, vers ce dont au prix de grands efforts il s'est écarté.* » Nathalie Sarraute, « Ce que je cherche à faire », *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1996, p. 1706

⁵⁶⁴ Nathalie Sarraute, propos recueillis par Sylvère Lotringer, « Nathalie Sarraute exploratrice du réel », *L'Étrave*, 10 novembre 1959

⁵⁶⁵ « *Ses romans peuvent être vus en partie comme différentes étapes de l'éducation de son public de même que de la maîtrise de son propre art.* » Leon S. Roudiez, « The Life Beneath the Limes We Wear », *Saturday Review*, 6 mai 1967

être reproduit, en chaque consommateur potentiel de l'œuvre d'art, par un apprentissage spécifique. »⁵⁶⁶

Robbe-Grillet s'accorde avec cette idée de formation du public : le public du Nouveau Roman n'existait pas à sa parution, et était donc « à inventer, à faire, à former. »⁵⁶⁷ Butor élaborait quant à lui diverses stratégies pour faciliter la lecture, pour « transform[er] mon lecteur, en lui donnant les moyens de vaincre ses difficultés] en utilisant par exemple les objets comme points de repères dans *Passage de Milan*⁵⁶⁸ ou en situant chaque page de *L'Emploi du temps* à la fois dans le temps du récit et dans le temps de l'écriture. On ne trouve pas tant de mansuétude chez Duras et Pinget qui revendiquent la difficulté de leurs romans, la première parce que, écrivait-elle, « oui [mes livres] sont difficiles. [...] On ne peut pas comprendre d'ailleurs ces livres-là [*L'Amant, La Maladie de la mort, L'Homme Atlantique*]. Ce n'est pas le mot. Il s'agit d'une relation privée, entre le livre et le lecteur. On se plaint et on pleure, ensemble »⁵⁶⁹ ; le second dans un esprit de justice, ne voulant pas épargner à ses lecteurs l'effort que lui coûte l'écriture :

« Et je tiens aussi à l'impression de mystère ou du moins à celle d'incertitude. Il y a de ma part une revendication à l'égard du lecteur. Pourquoi bénéficierait-il d'une clarté d'exposé dont je ne bénéficie pas au cours de mon travail, pourquoi lui mâcherais-je la tâche alors que personne ne me la mâche à moi ? »⁵⁷⁰

Cet effort demandé au lecteur est la raison pour laquelle le Nouveau Roman est souvent décrit comme difficile par ses lecteurs, et la presse américaine s'en fait largement l'écho. Les nouveaux romanciers ne vont pas au devant des attentes des lecteurs, c'est aux lecteurs de faire l'effort d'aller vers leurs romans. Le lecteur du

⁵⁶⁶ Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art, op. cit.* p.190

⁵⁶⁷ Alain Robbe-Grillet, *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui, op. cit.* p.146

⁵⁶⁸ « [Les objets] permettent au lecteur et aux personnages de circuler dans le dédale très compliqué de mon immeuble. » Michel Butor, *Curriculum Vitae. Entretien avec André Clavel*, Paris, Plon, 1996, p.65

⁵⁶⁹ Marguerite Duras, *La vie matérielle*, Paris, POL, 1987, p.119-120

⁵⁷⁰ Robert Pinget, « Pseudo-principes d'esthétique », *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui, op. cit.* p.317

Nouveau Roman est un lecteur qui accepte d'être dérouté, bousculé, de changer ses habitudes de lecture, d'être actif. « Aucune tentative n'est faite pour augmenter l'intérêt de lecteur par un appel aux sens » écrivait Pierre Schneider dans le *New York Times*, tandis qu'Eliott Fremont-Smith signalait l'« inclusion forcée du lecteur dans le processus d'invention de l'art, d'invention d'histoire, d'invention d'expérience. » Dans *Yale French Studies*, Jacques Guicharnaud trouvait que Simon est un auteur assez difficile, un roman du nouveau romancier est plus difficile en tout cas, dit-il, qu'un roman populaire « à l'américaine »⁵⁷¹. Si le roman de référence est le roman narratif américain, le Nouveau Roman, qui demande un effort d'attention au lecteur a pour effet cognitif, décrit Jean-Marie Schaeffer,

« l'allongement du traitement du signal linguistique [...] [. II] ne produit pas seulement une surcharge attentionnelle, il produit aussi un retard de catégorisation, c'est-à-dire un retard dans l'activité de synthèse herméneutique (on accepte de ne pas comprendre « tout de suite »). Et cette catégorisation retardée est toujours vécue comme une dissonance, puisqu'elle contrecarre le principe d'économie qui recherche la consonance cognitive. La capacité d'un individu à accorder une attention soutenue à la matérialité sonore d'un texte est donc proportionnelle à sa capacité à supporter les situations de catégorisation retardée. »⁵⁷²

Et il semble que peu de critiques soient enclins à supporter ces situations. Jerrold Lane dans la *Saturday Review* notait que « le Nouveau Roman nécessite des lecteurs avertis : « ces livres ne sont pas pour tout le monde [...] Leurs préoccupations techniques sont partout et doivent être comprises »⁵⁷³, écrit Jerrold Lanes.⁵⁷⁴ Selon Leon S. Roudiez, le lecteur de Sarraute doit « accepter les deux niveaux d'activité, autorisant les personnages masqués à s'engager dans une recherche sociale mais réserver la meilleure part de son attention pour les tropismes anonymes » pour lire

⁵⁷¹ Jacques Guicharnaud, *Yale French Studies*, MIT Press, Cambridge, n°24, été 1959, pp. 101-108

⁵⁷² Jean-Marie Schaeffer, *Petite écologie des études littéraires. Pourquoi et comment étudier la littérature, op. cit.*

⁵⁷³ Jerrold Lanes, « The Perspective People of Paris », *Saturday Review*, 2 janvier 1960

⁵⁷⁴ Pierre Schneider, « Paris : Clarifying Society's Attitudes », *New York Times*, 14 décembre 1970 ; Eliot Fremont-Smith, « An adventure in Invention », *New York Times*, 23 novembre 1966

*Les Fruits d'or*⁵⁷⁵. Si John Weightman défendait dans la *New York Review of Books* cette difficulté en expliquant que « c'est souvent la fonction de l'art de rendre plus obscure de manière prégnante ce qui, avant, était trop clair de manière superficielle »⁵⁷⁶, les critiques des journaux grand public Jerrold Lanes et Eliot Fremont-Smith du *New York Times* se demandaient, pour le premier, « combien de lecteurs voudront se frayer un chemin à travers ces livres⁵⁷⁷ parmi les lecteurs américains qui, pour le second, pourraient trouver le Nouveau Roman trop « français et excessif. »⁵⁷⁸ Sharron Dirlam dans le *Los Angeles Times* trouvait que les gens et les événements décrits par Robbe-Grillet dans *Le Miroir qui revient* ne peuvent « jamais être bien compris car ils sont complexifiés et fermement incrustés dans le contexte d'une simplicité enfantine » ; tandis que dans le même journal Thomas McConigle constatait que « les explications denses de l'œuvre de Simon qui reposent sur des mots comme « intertextualité », « représentation » et « discours » [...] repoussent beaucoup de lecteurs qui se disent : « je ne suis pas assez cultivé pour lire ceci, ou la vie est trop courte pour lire un auteur aussi exigeant. »⁵⁷⁹ Dans sa thèse sur la réception de Nathalie Sarraute par la presse, Pierre Verdager écrit :

« La dénonciation d'une cible spécifique, — pour le dire dans le langage du marketing — permet de fragiliser la prétention à l'universalité affichée par N. Sarraute. C'est ici l'argument, particularisateur s'il en est, de l'élitisme. Nous sommes dans le cas d'une réduction de type « sociologique », puisqu'on fait Pierre Verdragerreposer la disqualification de l'œuvre sur la nature de son public putatif. »⁵⁸⁰

⁵⁷⁵ Leon S. Roudiez, « The Life Beneath the Limes We Wear », *Saturday Review*, 6 mai 1967

⁵⁷⁶ John Weighman, « What's Going On Upstairs ? », *The New York Review of Books*, 19 avril 1973

⁵⁷⁷ Jerrold Lane, « The Perspective People of Paris », *Saturday Review*, 2 janvier 1960

⁵⁷⁸ Eliot Fremont-Smith, « An adventure in Invention », *New York Times*, 23 novembre 1966

⁵⁷⁹ Thomas McConigle, *Los Angeles Times*, 30 décembre 2001

⁵⁸⁰ Pierre Verdager, *La réception de la littérature par la critique journalistique. Le cas de Nathalie Sarraute*, Thèse de doctorat, Université Paris III, 1999

« Tout le monde s'intéressait au Nouveau Roman » mais il n'est pas pour tout le monde. Les critiques américains faisaient du Nouveau Roman un objet de curiosité littéraire, tout en avertissant leurs lecteurs de sa difficulté et prévenant le risque d'incompréhension, qui, écrit Verdager,

« oscille entre le pôle de la vulnérabilité du lecteur (« je n'ai rien compris ») et celui de la vulnérabilité du texte (« ce texte est incompréhensible »). L'expérience de l'incompréhension d'un texte est ambivalente puisque celle-ci peut être au principe de la dénonciation de la vulnérabilité intellectuelle du lecteur qui n'a pas su rendre le texte intelligible, comme elle peut être au principe, symétriquement, de la dénonciation de la vulnérabilité d'un texte qui, par son caractère « laborieux », n'a pas pu se faire comprendre correctement. »⁵⁸¹

C'est plus souvent le caractère « laborieux » du texte qui est signalé par les critiques, sauf à certaines occasions quand, nous le verrons, le critique avoue humblement sa difficulté de lecture. Quoi qu'il en soit, les critiques américains contribuaient à la notoriété du Nouveau Roman sans pour autant encourager sa lecture. L'incitation à l'activité du lecteur par les nouveaux romanciers fut souvent considérée comme trop risquée par les critiques : ce qui était perçu du côté des écrivains comme une libération du lecteur et qui « devrait être enthousiasmante [...] a plutôt tendance à être ennuyeuse »⁵⁸², écrivait Pierre Schneider dans le *New York Times*. À son instar, beaucoup de critiques reprochaient au Nouveau Roman son ennui⁵⁸³, ce qui entretenait les *a priori* répandus sur la littérature française (c'est français, c'est intellectuel, c'est ennuyeux). Le *Time* trouvait *Mobile* « indescriptiblement ennuyeux »⁵⁸⁴ ; le théoricien de la littérature Ihab Hassan écrivait dans la *Saturday*

⁵⁸¹ Pierre Verdager, *La critique littéraire*, op. cit.

⁵⁸² Pierre Schneider, « Paris : Clarifying Society's Attitudes », *New York Times*, 14 décembre 1970

⁵⁸³ « S'il [le lecteur] n'est pas capable de suivre le cours du livre et que ça l'ennuie, pourquoi ne pas le jeter. C'est aussi simple que ça. C'est ce que j'ai toujours fait quand un livre ne me procurait pas de plaisir. Nous vivons en démocratie. Nous pouvons choisir de lire ce qui nous plaît. » Alexandra Eyle, « Claude Simon, the art of fiction », op. cit.

⁵⁸⁴ *Time Magazine*, 20 juillet 1962

Review que Robert Pinget, malgré de brillants débuts, « s'est aventuré dans un océan d'ennui »⁵⁸⁵. Nigel Dennis dans la *New York Review of Books* écrivait que *L'Inquisiteur* est « globalement illisible et ennuyeux de manière affligeante. »⁵⁸⁶ En plus d'être ennuyeux, le Nouveau Roman était souvent décrit comme exaspérant⁵⁸⁷, abrupt,⁵⁸⁸ prétentieux⁵⁸⁹, « morne », « aride », voire « illisible »⁵⁹⁰, pauvre⁵⁹¹, lourd⁵⁹², froid⁵⁹³, laissant froid⁵⁹⁴ ou perplexe⁵⁹⁵.

Au contraire des critiques français « flagorneurs »⁵⁹⁶ des salons parisiens, les critiques américains avouaient sans détours leur difficulté à lire le Nouveau Roman, jusque dans la critique *highbrow*: par exemple, dans son article « Is the reader necessary ? » dans *Partisan Review*, Susan Sontag écrivait que ces romans sont « difficiles à lire »⁵⁹⁷. La critique littéraire américaine se caractérise en effet par sa tendance à adopter le point de vue subjectif du lecteur, ce qui la distingue d'une

⁵⁸⁵ Ihab Hassan, « A Box Within a Box Within a Void », *Saturday Review*, 15 février 1964

⁵⁸⁶ Nigel Dennis, « « Late Again », He Groaned », *The New York Review of Books*, 23 mars 1967

⁵⁸⁷ Justin O'Brien trouve les premières pages du *Voyeur* « exaspérantes » (« These Things They Saw », *New York Times*, 12 octobre 1958), comme le seraient les inventaires méticuleux d'objets des *Gommes* selon Victor Brombert (« A Victim Was Waiting », *New York Times*, 18 octobre 1964). Comme l'écrit Pierre Verdager, « *L'ouvrage perd en qualité car il est hors du commun, au sens, négatif, où il excède (au sens du débordement) les préoccupations des lecteurs ordinaires, ce qui risque, précisément, de les excéder (au sens de l'exaspération).* » *La critique littéraire, op. cit.*

⁵⁸⁸ Laurent Lesage reproche à Duras son « style abrupt », « Crime Passionnel », *Saturday Review*, 6 avril 1963

⁵⁸⁹ « *L'action de Nathalie Sarraute émerge de l'obscurité qui la contient avec un degré de visibilité qui est presque prétentieux.* » Mary McCarthy, « Hanging by a Thread », *The New York Review of Books*, 31 juillet 1969

⁵⁹⁰ *Time Magazine*, 14 décembre 1959

⁵⁹¹ Robert Phelps reproche à *Moderato Cantabile* sa « pauvreté romanesque », « Elliptical Love », *Saturday Review*, 25 novembre 1960

⁵⁹² Robert Kanters loue les *Instantanés*, qui, au contraire des autres livres de Robbe-Grillet sont construits avec des « échafaudages laborieux qui [les] ralentissent et les rendent lourds », « The School of the Look », *New York Times*, 12 janvier 1969

⁵⁹³ « *À la lecture de Robbe-Grillet, même les romans les plus froids des années 1960 semblent être des thrillers.* » John Perreault, « Robots in Love », *Village Voice*, 5 octobre 1982

⁵⁹⁴ « *Ce sont beaucoup d'images abstraites qui me laissent froid, comme s'ils appartenaient à une sensibilité totalement étrangère.* » John Weightman, « Refrigerated Dreams », *The New York Review of Books*, 1er juin 1972

⁵⁹⁵ « *Au début, le lecteur de Mme Sarraute, se trouvant dans ce territoire étrange et inquiet, peut être quelque peu perplexe. Il entend des voix parler mais ne peut pas les assigner à des corps avec des noms.* » Mary McCarthy, « Hanging by a Thread », *The New York Review of Books*, 31 juillet 1969

⁵⁹⁶ *Time Magazine*, 14 décembre 1959

⁵⁹⁷ Susan Sontag, « Is the reader necessary ? », *op. cit.*

critique qui se voudrait objective et à la recherche des qualités purement littéraires des livres. Ce parti pris critique s'explique par l'influence de l'apparition dans les années 1960 aux États-Unis du *New Journalism*. Représenté notamment par les écrivains Truman Capote, Norman Mailer et Hunter S. Thompson, il opérait en quelque sorte une fusion entre les deux genres de journalismes dominants dans les années 1950, la presse « objective » conservatrice et la « yellow press » à sensations. Contestant les barrières journalistiques et les conventions sociales, le *New Journalism* était en harmonie avec « l'humeur culturelle des années 1960 », écrit Morris Dickstein dans *Gates of Eden*, prônant la subjectivité, l'expression personnelle qui se manifestait par une « confiance romantique dans l'ego remis au devant de l'expression littéraire »⁵⁹⁸ - qu'on trouvait également dans la poésie Beat. Les critiques littéraires emboîtèrent le pas du *New Journalism* en s'exprimant à la première personne, en faisant part de leur expérience subjective de lecture et en anticipant les réactions des futurs lecteurs dans la tradition pragmatiste américaine. L'article « Is the Reader Necessary ? » exemplifie cette tendance, quand Sontag décrit sa difficulté à lire le Nouveau Roman et remarque que l'effort de lecture demandé par les nouveaux romanciers se heurte inévitablement à la résistance de lecteurs moins volontaires qu'elle-même, critique professionnelle, amatrice de littérature et écrivain, qui a pourtant besoin, dit-elle, de neurostimulants pour admirer certaines pages de Nathalie Sarraute, « le meilleur des écrivains français récents »⁵⁹⁹. Le Nouveau Roman est, selon elle, « principalement conçu pour être écrit, et seulement accessoirement pour être lu », et n'a pas besoin de nombreux lecteurs : « ce qui est important est que [ces romans] aient été écrits et publiés et remarqués »⁶⁰⁰, écrit-elle. McCarthy va même plus loin quand elle affirme qu'*Entre la vie et la mort* de Sarraute « existe, dense en lui-même, indépendamment de la somme de ses lecteurs et ayant une sorte d'auto-évidence comme un théorème de

⁵⁹⁸ Morris Dickstein, *Gates of Eden*, Boston, Harvard University Press, 1977, p.136

⁵⁹⁹ *Ibid.*

⁶⁰⁰ *Ibid.*

géométrie »⁶⁰¹, partageant alors l'idée de Gore Vidal que « la création d'une haute littérature n'a pas besoin d'un public nombreux », mais seulement des quelques lecteurs qui la comprennent.⁶⁰² Sontag exclut ainsi la possibilité que le Nouveau Roman atteigne un public large, ce qui l'amène à fantasmer de nouveaux moyens de diffusion d'un roman du futur dont la production de masse deviendrait obsolète pour un public restreint :

« Dans un monde sur-compliqué dans lequel la plupart des choses sont douloureuses ou ennuyeuses ou difficiles, il semble peu raisonnable d'empêcher le roman de le devenir aussi. Mais si c'est le futur du roman, alors il devrait y avoir des changements correspondants dans l'objet physique lui-même, le livre. Dans un tel futur, avec des romans adressés à un public très restreint, le fait que le livre, étant produit en masse, ne peut avoir la « valeur » d'une peinture, devient une anomalie. La solution pourrait être de publier une seule copie de chaque livre, écrit à la main par l'auteur, pour être acheté par des collectionneurs et des musées et des galeries de livres où le public ferait la queue pour en lire un extrait pendant une demi-heure par exemple. Une autre solution serait d'arrêter complètement d'imprimer les livres, et de faire connaître leur contenu uniquement oralement, dans des concerts de livres, pendant lesquels l'auteur lirait son livre pendant deux heures ; de cette manière, on n'aurait qu'à écouter, et retenir ce qu'on peut, évitant ainsi la tâche ardue de la lecture solitaire avec tous ses dangers de poser le livre et de s'endormir. Une troisième solution serait de ne faire lire ces livres que par des critiques, qui soumettraient ensuite aux autres auteurs et au public leurs découvertes et innovations techniques. »⁶⁰³

⁶⁰¹ Mary McCarthy, « Hanging by a Thread », *The New York Review of Books*, 31 juillet 1969

⁶⁰² Gore Vidal, « French Letters » *op. cit.*

⁶⁰³ Susan Sontag, « Is the Reader Necessary ? », *op. cit.*

3. La théorie plutôt que les romans

Selon Sontag, on trouve plus de plaisir à lire à écrire des commentaires sur le Nouveau Roman qu'à lire ses romans eux-mêmes et elle considère que sa plus grande réussite en France est d'avoir généré un corpus de critiques s'en inspirant⁶⁰⁴. Le fait que les nouveaux romans soient presque toujours commentés en regard de leur théorie⁶⁰⁵ - Harry T. Moore recommande à ses lecteurs qui trouveront les romans de Robbe-Grillet trop difficiles de lire *Pour un nouveau roman* pour les aider⁶⁰⁶ -, et que la théorie seule soit l'objet de nombreux articles lui donne raison. *Pour un nouveau roman*, *L'Ère du soupçon* et les essais de Roland Barthes sont très régulièrement cités et Robbe-Grillet et Sarraute sont souvent loués pour leurs qualités de théoriciens - Vidal dira même que « ce sont en tant que théoriciens et non praticiens qu'ils excellent »⁶⁰⁷. L'attrait de la théorie au détriment parfois des romans donna un résultat frappant dans le cas de Robbe-Grillet qui fut vite institué théoricien en chef du Nouveau Roman et dont les essais furent beaucoup plus commentés que ses romans. Ceci fut favorisé par deux conditions historiques : l'attrait pour la théorie aux États-Unis, alimentée par l'essor de la parole de l'écrivain dans les années 1960. La première viendrait notamment d'une tendance de l'université américaine - qui, nous l'avons vu, se développe considérablement pendant cette décennie -, que décrit le critique Gore Vidal : « entre l'œuvre et le lecteur vient l'explication, et « l'explicant » est enclin à regarder les objets de l'analyse comme étant en quelque sorte inférieurs à l'analyse elle-même »⁶⁰⁸. Cet appétit pour l'analyse donna aux différentes formes de discours sur la littérature

⁶⁰⁴ « Peut-être que la plus grande réussite venue de France pour le roman a été un corpus entier de critique inspirée par les nouveaux romanciers (et, dans certains cas, écrits par eux). » Susan Sontag, « Nathalie Sarraute and the novel », *Against Interpretation and Other Essays*, Penguin, 2009, pp.104-105

⁶⁰⁵ Nathalie Sarraute, par exemple, « a expliqué ses intentions avec une grande lucidité, et le critique trouve tentant en effet de faire écho à ses propres idées. » Hannah Arendt, « Nathalie Sarraute », *The New York Review of Books*, 5 mars 1964

⁶⁰⁶ Harry T. Moore, « People in a World Full of Things », *Saturday Review*, 13 mars 1966

⁶⁰⁷ Gore Vidal, « French Letters : The French New Novel », *op. cit.*

⁶⁰⁸ *Ibid.*

(articles critiques, essais, interviews) une place inédite qui transparaît clairement dans la critique américaine du Nouveau Roman : à l'exception d'Irving Howe dans *Partisan Review*⁶⁰⁹, les critiques américains trouvaient la théorie du Nouveau Roman plus intéressante que ses romans, et son importance littéraire était globalement reconnue. Dans le *Time*, on pouvait lire que « l'insurrection parisienne ne peut être ignorée. »⁶¹⁰ Michele Murray écrivait dans le *Washington Post* qu'« au contraire des nombreux écrivains américains qui prédisent le déclin et la chute du roman, l'écrivain français Nathalie Sarraute lui voit un brillant avenir »⁶¹¹. Edmund White écrivait dans le *Los Angeles Times* que sa lecture de *Pour un nouveau roman* fut « stimulante » et ses idées « audacieuses »⁶¹². Peter Brooks écrivait dans *Partisan Review* que Robbe-Grillet était « au centre d'un dialogue critique sur le roman »⁶¹³, l'écrivain anglais Geoffrey A. Wolff écrivait dans le *Washington Post* que « les questions d'Alain Robbe-Grillet sur la fabrication de l'art semblent si basiques et primaires qu'on est ébahi que beaucoup d'entre elles n'aient jamais été posées auparavant. »⁶¹⁴ Dans la *Saturday Review*, W.G. Rogers écrivait que « les techniques actuelles du « nouveau roman » affecteront l'écriture de demain »⁶¹⁵, tandis que dans la même revue Harry T. Moore écrivait que « dans ce livre [*Pour un nouveau roman*] Robbe-Grillet a, comme Nathalie Sarraute dans *L'Ère du soupçon* et Michel Butor dans *Répertoire*, fourni des chapitres pour une esthétique du nouveau roman, la plus manifestation littéraire la plus excitante depuis des années. »⁶¹⁶ Dans la *New York Review of Books*, John Weightman écrivait que « le Nouveau Roman a été l'un des événements majeurs de [sa] carrière »⁶¹⁷ et que « les affirmations théoriques des Nouveaux Romanciers [sont] extrêmement intéressantes et, pour la plupart,

⁶⁰⁹ « Le roman lui-même est plus intéressant que les théories qui l'entourent. » *Partisan Review*, 1959

⁶¹⁰ « Surface Without Depths », *Time Magazine*, 14 décembre 1959

⁶¹¹ Michele Murray, « A Clear Road for Daring New Novelists », *The Washington Post*, 10 mars 1963

⁶¹² Edmund White « Against Interpretation : the Exemplary Modernism of Robbe-Grillet », 26 août 2001

⁶¹³ Peter Brooks, « A la carte », *Partisan Review*, 1967

⁶¹⁴ Geoffrey A. Wolff, « 'New Novel' Father Says it With Words », *The Washington Post*, 7 avril 1966

⁶¹⁵ W.G. Rogers, « Characters in Search of a Plot », *Saturday Review*, 5 janvier 1963

⁶¹⁶ Harry T. Moore, « People in a World Full of Things », *Saturday Review*, 13 mars 1966

⁶¹⁷ John Weightman, « Refrigerated Dreams », *op. cit.*

intelligibles et même acceptables comme principes philosophiques. »⁶¹⁸ Dans le *New York Times*, Eliot Fremont-Smith écrivait que *Pour un nouveau roman* offrait « l'examen le plus provocant, original, inquisiteur et clairement énoncé sur l'état présent de l'art du roman que nous avons eu depuis des années et des années » et doutait que la fiction en tant qu'art puisse être discutée sans faire référence à Robbe-Grillet.⁶¹⁹ Susan Sontag enfin écrivait qu'« une école entière [...] de romans importants et exigeants est en train d'être produite en France »⁶²⁰ avant d'ajouter que si les essais de Robbe-Grillet, Sarraute ont « plus de valeur que les romans, c'est qu'ils proposent des normes qui sont plus importantes et plus ambitieuses. »⁶²¹

a. Les failles de la théorie

L'attention apportée à la théorie du Nouveau Roman par les critiques s'est assortie de sa large contestation. La « coolitude de l'avant-garde » incarnée par Robbe-Grillet prémunirait l'écrivain, selon Frederic Morton, de s'engager dans la description de la complexité des émotions, ce qu'il considérait comme une insuffisance car en « fêtant [au contraire] l'insécurité de l'univers [...] depuis l'intérieur d'un Rolleiflex », il « [joue] avec l'optique de l'expérience au lieu d'y répondre complètement. »⁶²² Cette réflexion de Morton est un premier exemple d'un exercice qu'ont pratiqué beaucoup de critiques de Robbe-Grillet et Sarraute : confronter leurs intentions théoriques à leur application dans leurs romans pour y déceler leurs failles. Selon Weightman, le Nouveau Roman échoue, en décrivant la banalité aux moyens de bizarreries linguistiques et structurelles, à proposer une nouvelle perception du monde.⁶²³ *Vous les entendez ?* échouerait à offrir « à la

⁶¹⁸ *Ibid.*

⁶¹⁹ Eliot Fremont-Smith, « Books of the Times », *New York Times*, 11 mars 1966

⁶²⁰ Susan Sontag, « Is the Reader Necessary ? », *op. cit.*

⁶²¹ Susan Sontag, « Nathalie Sarraute and the novel », *Against Interpretation and Other Essays*, Penguin, 2009, pp.104-105

⁶²² Frederic Morton « Chez Lady Ava », *New York Times*, 7 novembre 1966

⁶²³ John Weithman, « What's Going On Upstairs ? », *The New York Review of Books*, 19 avril 1973

subjectivité du lecteur le refuge [promis] d'une paix objective » et au contraire « [irrite son] esprit avec des questions irrésolues. »⁶²⁴ Le professeur anglais formulait l'une de ces questions irrésolues quand il semblait trouver intéressante l'intention de mettre en évidence une réalité nouvelle mais doutait que la description des tropismes soit la meilleure méthode pour y parvenir : « est-ce qu'ils [les tropismes] amènent la réalité à une mise au point plus aiguisée, ou est-ce qu'ils ne brouilleraient pas les choses qu'une technique plus traditionnelle [...] pourrait préciser ? »⁶²⁵ Leon S. Roudiez doutait également de la pertinence de la description des tropismes pour tenter de « traduire des réactions inexprimées ». Selon lui, ces réactions ainsi traduites restaient « passives » et ainsi sujettes à être « éclipsées par les sentiments de compassion actifs qui se développent chez le lecteur », compassion qui serait un effet imprévu par Sarraute⁶²⁶ et ainsi une preuve des failles de sa théorie. Quant au critique anglais Frank Kermode, il reprochait à *Enfance* de tenter de résister « aux tentatives de se rendre conforme aux notions héritées de ce à quoi un récit tel que celui-ci devrait être » sans aller assez loin :

*« S'il n'explore pas lui-même les implications biographiques et psychologiques de son histoire, il n'est pourtant pas le genre de livre qui peut nous empêcher de le faire si nous le voulons. L'auteur semble dire qu'elle a déjà beaucoup à faire avec le contrôle du langage, en s'assurant que le combat entre le mot et les événements imaginés et mémorisés est sans fausseté ou, pire, banalité. Ceci est vraiment la Nouvelle Autobiographie ; mais si vous le choisissez vous pouvez sans difficulté la traiter plus ou moins comme l'ancienne sorte d'autobiographie. »*⁶²⁷

⁶²⁴ « Si le livre *Vous les entendez ?* est censé être [...] un centre immobile fait de particules dansantes, dans lequel la subjectivité de Mme Sarraute offre à la subjectivité du lecteur le refuge d'une paix objective, alors, hélas, ça ne fonctionne pas pour moi. Cela a pour conséquence très différente d'irriter mon esprit avec des questions irrésolues. » John Weithman, « What's Going On Upstairs ? », *The New York Review of Books*, 19 avril 1973

⁶²⁵ *Ibid.*

⁶²⁶ « L'absorption de l'individuel dans une foule sans but, l'effet de drogue de vulgaires expositions de fenêtres, la résignation d'enfants devant le monde incompréhensible des adultes – pourraient être les réactions inexprimées que Mme Sarraute voulait traduire. Celles-ci, pourtant, en étant passives, sont éclipsées par les sentiments de compassion actifs qui se développent chez le lecteur. » Leon S. Roudiez, « The Life Beneath the Limes We Wear », *Saturday Review*, 6 mai 1967

⁶²⁷ Frank Kermode, « What Nathalie Knew », *The New York Review of Books*, 25 octobre 1984

Du côté de Robbe-Grillet, le critique Irving Howe considérait par exemple que l'attention portée aux surfaces dans le *Voyeur* n'avait pas l'effet escompté car le roman « attire notre attention sur la profondeur »⁶²⁸ car « moins nous avons d'indices, plus nous sommes conduits à les rechercher »⁶²⁹, selon la tendance naturelle du lecteur à combler les manques d'un texte⁶³⁰. Pinget était conscient de cette tendance du lecteur quand il déclarait au colloque de Cerisy :

« Ce que certains appellent les « personnages » de mes romans, je vois bien qu'ils existent dans l'esprit du lecteur avec leur psychologie propre, mais je signale à ce lecteur que c'est lui qui les aura dotés d'une vie intérieure, je n'ai rien fait moi-même dans ce sens, n'abordant jamais ces entités que par leur forme la plus extérieure et la plus éphémère, leur langage. L'interrogé de L'Inquisiteur, par exemple, ne s'élabore en tant que personne que par son discours. Telle affirmation engendre quelques pages plus loin telle négation, telle tournure de phrase en amènera une autre qui l'explicitera ou la contestera, faisant apparaître à la fin du livre seulement, c'est-à-dire en fin d'audition, ce qu'on peut bien appeler un caractère mais dont je n'ai jamais su moi-même s'il était plus retors que naïf, plus tranchant que louvoyant, bref dont je laisse au lecteur le soin de le reconstituer, pour peu qu'il en éprouve le besoin, besoin que je n'éprouve pas moi-même, à partir de son expression. »⁶³¹

Ainsi, de la même manière que la réduction du personnage peut amener le lecteur à l'étoffer, l'absence d'assignation de sens peut amener le lecteur à en fabriquer un, la réduction de l'intrigue peut l'amener à la garnir, l'absence d'émotions peut amener le lecteur à en inventer, le sentiment d'étrangeté peut pousser à ramener le livre au

⁶²⁸ Irving Howe, « Realities and Fiction », *Partisan Review*, 1959

⁶²⁹ « *L'anthologie compulsive d'événements et d'objets dirige notre attention non pas sur la surface des choses ni sur de simples phénomènes, mais – cela semble presque pervers – sur des indices possibles de sens, de réponses, d'émotions ; et moins nous avons d'indices, plus nous sommes conduits à les rechercher.* » *Ibid.*

⁶³⁰ Vincent Jouve dénombre quatre domaines dans lesquels le lecteur est « amené à compléter le texte » : le vraisemblable, la suite des actions, la logique symbolique et enfin la signification générale de l'œuvre. Vincent Jouve, *La Lecture*, *op. cit.* p.77

⁶³¹ Robert Pinget, « Pseudo-principes d'esthétique », *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui*, *op. cit.*

connu, etc. La perception guidée, telle que décrite par Hans-Robert Jauss⁶³², peut ainsi échouer, ce que pointent les critiques américains. Peter Brooks trouvait un autre effet imprévu de l'attention aux surfaces chez Robbe-Grillet : le ressurgissement du romantisme, car les surfaces elles-mêmes auraient leur romantisme. Dans *La Maison de rendez-vous*, l'écrivain serait

« constamment fasciné par le romantisme des surfaces [...] La surface romantique est ici celle de la banalité exotique : un Orient cliché, un Hong-Kong en carton peuplé de contrebandiers d'opium, des prostituées de luxe, de riches pervers et des agents doubles : tout a la même réalité que les pages en papier glacé d'Harper's Bazaar. »⁶³³

Selon Leo Bersani⁶³⁴, dans les *Gommes*, Robbe-Grillet échoue à réduire les objets à leur être là car, écrit-il, leur description géométrique et non-métaphorique n'y suffisent pas⁶³⁵, et échoue à évacuer les significations, ce que prouverait « l'énumération [de Bruce Morrissette dans *Les romans de Robbe-Grillet*] déprimante et convaincante des symboles et des références œdipiens dans le roman »⁶³⁶ et ce « symbolisme obscur » signifierait une réticence à exploiter librement son imagination qui empêcherait l'écrivain de prendre des « libertés romanesques encore inusitées. »⁶³⁷ Dans *La Maison de rendez-vous*, Robbe-Grillet parviendrait selon Brooks à se débarrasser cette fois des symboles mais pas de

⁶³² « À ce premier stade de l'expérience esthétique, le processus psychique d'accueil d'un texte ne se réduit nullement à la succession contingente de simples impressions subjectives ; c'est une perception guidée, qui se déroule conformément à une schéma indicatif bien déterminé, un processus correspondant à des intentions et déclenché par des signaux que l'on peut découvrir. » Hans-Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978, p.55

⁶³³ Peter Brooks, « A la carte », *op. cit.*

⁶³⁴ Leo Bersani qui, avec les autres professeurs de français, « « prom[euvent] outre-Atlantique ce qui fait débat à Paris, y faire rayonner les produits français les plus brillants du moment. » François Cusset, *French Theory*, *op. cit.* p.89

⁶³⁵ « Une description géométrique, non-métaphorique d'un objet ne réduit pas exactement cet objet à son simple être là. » Leo Bersani, « Murder French Style », *Partisan Review*, 1965

⁶³⁶ « Les significations étaient là dès le début. » *Ibid.*

⁶³⁷ « Un tel symbolisme obscur élaboré semble, finalement, une défense contre les dangers de la liberté de l'imagination ; en tant que stratégie créative, elle ressemble curieusement à la tentative désespérée et pathologique du héros de s'empêcher ses fantasmes de transformer le monde qu'il voit en un chaos terrifiant. Le pathos particulier de la réussite de Robbe-Grillet est peut-être une réticence analogue à prendre trop de risques, un désir pour une certaine sécurité romanesque aux dépens de libertés romanesques encore inusitées. » *Ibid.*

l'affectivité.⁶³⁸ Quand au poète John Perreault, les choix d'écriture de Robbe-Grillet « attire[nt] l'attention sur le roman comme texte, comme artifice, comme artisanat », mais ils ont une autre conséquence imprévue : en créant « et exprim[ant] différents états de conscience les plus extrêmes : paranoïa, psychose alcoolique et due aux drogues, culpabilité paralysante, rage figeant les émotions »⁶³⁹, l'« entière production de fiction [de Robbe-Grillet] est onirique de manière dévastatrice »⁶⁴⁰, tandis que *Djinn* « transforme des motifs de roman de gare en un contraire ironique et perturbant dans un jeu complexe, et, oui, métaphysique »⁶⁴¹, métaphysique que l'écrivain cherchait aussi à évacuer. Si l'on additionnait toutes ces critiques, Robbe-Grillet aurait complètement échoué dans toutes ses intentions.

b. Des mélectures ?

L'écrivain lui-même admettait volontiers ses échecs à la suite de lectures de critiques. Au colloque de Cerisy sur le Nouveau Roman, il racontait sa surprise à entendre l'écrivain russe Iouri Bondavev parler de *Dans le labyrinthe* comme du « meilleur exemple de réalisme socialiste »⁶⁴². Plutôt que de contester cette lecture, il admettait qu'il avait dû aller dans cette direction, « dans une certaine mesure »⁶⁴³, contre son gré. Robbe-Grillet admettait également avoir fait une « série d'erreurs »⁶⁴⁴, qu'il « confesse »⁶⁴⁵, dans ce roman qui pouvaient mener à une interprétation « métaphysico-théologique » : y faire figurer de la poussière (rappelant l'expression biblique : « tu es poussière et à la poussière tu retourneras ») ainsi qu'un poignard-baïonnette (en forme de croix), ou qu'un soldat qui entre dans

⁶³⁸ « [...] donner un sentiment de présence [...] qui est non-symbolique et non-utilitaire », mais pas non-affective. » Peter Brooks, « À la carte », *op. cit.*

⁶³⁹ John Perreault, « Robots in Love », *op. cit.*

⁶⁴⁰ *Ibid.*

⁶⁴¹ *Ibid.*

⁶⁴² Alain Robbe-Grillet, *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui*, *op. cit.* p.421

⁶⁴³ *Ibid.*

⁶⁴⁴ *Ibid.*

⁶⁴⁵ *Ibid.*

une maison et demande du pain et du vin. Cette accumulation de détails, qui ne se voulaient pas référentiels dans l'intention de Robbe-Grillet, a malencontreusement guidé certains de ses lecteurs vers l'identification d'une allégorie moderne d'un homme qui porterait son âme dans une boîte pour la remettre à Dieu⁶⁴⁶. Chaque texte confronté à la critique s'expose potentiellement à autant d'interprétations qu'il a de lecteurs : « je crois que le critique a tous les droits y compris celui de voir le contraire de ce que l'auteur a voulu faire », disait Robbe-Grillet ; « chaque lecteur a le droit de réagir à sa façon »⁶⁴⁷, disait Sarraute ; « [si mes lecteurs] trouvent dans mes livres [...] autre chose que du verbiage, ils ne me feront certainement aucun tort »⁶⁴⁸, disait Pinget ; « je pense qu'un texte peut être reçu de plusieurs façons différentes »⁶⁴⁹, disait Simon. Cette tolérance face à leurs lecteurs trouvait néanmoins parfois ses limites et les nouveaux romanciers se sont souvent désolés de l'indifférence de leurs lecteurs à leur effort pour créer de nouvelles formes romanesques. À l'issue du colloque de Cerisy-la-Salle consacré au Nouveau Roman, Françoise Van Rossum-Guyon résumait les incriminations des auteurs formulées à l'égard de ces lecteurs inattentifs :

« *Il ne faut pas tirer le texte vers ce de quoi, à grands efforts, le texte essaie de s'écarter !* » Cette exclamation de Nathalie Sarraute rend bien compte des objections qu'un écrivain peut faire à ses lecteurs. Ce qu'il leur demande c'est d'abord et avant tout d'être attentif à son texte pour déchiffrer activement le sens nouveau que ce texte produit. »⁶⁵⁰

Sarraute se désolait de voir ses lecteurs « s'attacher à ce qui n'était là précisément en tant qu'apparence »⁶⁵¹, c'est-à-dire l'intrigue et les personnages, en admettant - moins franchement que Robbe-Grillet - sa part de responsabilité : « je me dis alors

⁶⁴⁶ *Ibid.*

⁶⁴⁷ Interview de Nathalie Sarraute par Laurence Liban *op. cit.*

⁶⁴⁸ Robert Pinget, « Pseudo-principes d'esthétique », *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui, op. cit.* p.312

⁶⁴⁹ Claude Simon, *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui, op. cit.* p.101

⁶⁵⁰ Françoise Van Rossum-Guyon, « Conclusion et perspectives », *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui, op. cit.* p.407

⁶⁵¹ Nathalie Saraute, « Ce que je cherche à faire », *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui, op. cit.* p. 53

que les mouvements qui devaient la désintégrer n'était probablement pas assez forts. »⁶⁵² Ce furent curieusement Mary McCarthy et Hannah Arendt, les critiques les plus proches amicalement de Sarraute, qui s'attachèrent le plus à reconstituer l'intrigue et les personnages. Déjà dans leur correspondance, citée précédemment, Arendt écrivait à propos du *Planétarium* qu'il possède une réelle intrigue⁶⁵³. Dans sa critique des *Fruits d'or*, la philosophe allemande rappelait les anciens romans de Sarraute par leur intrigue : « l'intrigue tourne autour de ses nombreuses maladies [de la fille], réelles ou imaginaires » (*Portrait d'un inconnu*), « l'intrigue tourne autour de « l'étranger » qui escroque le père de l'argent qu'il avait voulu épargner des impôts » (*Martereau*), « l'intrigue est familière, décrivant son impitoyable ascension sociale » (*Le Planétarium*). Dans sa critique *d'Entre la vie et la mort*, McCarthy quant à elle identifie des personnages, pourtant non-identifiés par Sarraute : « Mari et femme, évidemment », « un écrivain en herbe, apparemment, parce qu'elle est timide », un processus sévèrement désapprouvé par Sarraute :

*« Le lecteur, en effet, même le plus averti dès qu'on l'abandonne à lui-même, c'est plus fort que lui, typifie. Il le fait — comme d'ailleurs le romancier aussitôt qu'il se repose — sans même s'en apercevoir, pour la commodité de la vie quotidienne, à la suite d'un long entraînement. Tel le chien de Pavlov, à qui le tintement d'une clochette fait sécréter de la salive, sur le plus faible indice, il fabrique des personnages. Comme au jeu des statues, tous ceux qu'il touche se pétrifient. Ils vont grossir dans sa mémoire la vaste collection des figurines de cire que tout au long de ses journées il complète à la hâte et que, depuis qu'il a l'âge de lire, n'ont cessé d'enrichir d'innombrables romans. »*⁶⁵⁴

Enfin, Arendt voit dans la réduction du personnage une manière de personnifier leur qualité essentielle, ce qui est une autre manière de leur donner une importance que Sarraute leur refusait :

⁶⁵² *Ibid.*

⁶⁵³ Hannah Arendt et Mary McCarthy, *Correspondance 1949-1975*, op. cit. p.160

⁶⁵⁴ Nathalie Sarraute, *L'Ère du soupçon*, op. cit. p.22

« Nathalie Sarraute pioche ses « personnages » chez Balzac ou Stendhal, « les déshabille de leurs qualités secondaires [...] par lesquelles ils pourraient être datés, et ne retient que les essentielles par lesquelles nous nous souvenons d'eux : l'avarice [du père dans Portrait d'un inconnu], la haine et l'ennui [de Martereau] », tandis que « le héros [...] du Planétarium personnifiait l'ambition. »⁶⁵⁵

Arendt place ainsi l'œuvre de Sarraute dans la tradition du tableau de caractère, une lecture que l'écrivain voulait éviter mais qu'elle constate chez de nombreux lecteurs :

« Les lecteurs de ces livres, tant est grande la force de l'habitude, n'y ont vu d'abord que ce que le langage convenu les avait habitués à voir et ce que précisément je cherchais à détruire. Dans Portrait d'un inconnu : la peinture d'un caractère égoïste et d'avare. On ne connaissait que ça... Dans Martereau : un personnage dont on s'est demandé s'il était un honnête homme ou un filou. Dans Le Planétarium, un caractère de jeune ambitieux arriviste, etc. »⁶⁵⁶

Cette tendance des lecteurs à reconstruire mentalement l'intrigue et les personnages signale « la force de l'habitude » forgée par la lecture de romans traditionnels. Mais il nous semble qu'il s'agit d'une tendance plus européenne qu'américaine et qu'Arendt et McCarthy – peut-être parce qu'elles font partie des New York Intellectuals formés à la culture européenne – font figure d'exception parmi les critiques du Nouveau Roman aux États-Unis, qui sont pour la plupart moins attachés au roman traditionnel européen et ont donc un horizon d'attente moins fermé. Ils semblent ainsi moins s'étonner de l'absence de personnages et d'intrigue, ce qui nous semble être une explication au fait que le Nouveau Roman ait été très vite accepté par la critique américaine, sans passer, comme en France, par une phase de scepticisme, voire de rejet. La majorité des critiques américains ont apparemment constaté sans réticence la réduction du personnage et de l'intrigue grâce à l'ouverture de leur horizon d'attente, ce qui les a amenés à comprendre plus

⁶⁵⁵ Hannah Arendt, « Nathalie Sarraute », *op. cit.*

⁶⁵⁶ Nathalie Sarraute, « Ce que je cherche à faire », *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui, op. cit.* p.37-38

rapidement les enjeux et la nouveauté du Nouveau Roman. Par exemple, David Fitelson signale rapidement que l'action de *Martereau* est « très ténue » pour s'intéresser plutôt à la « dissection » des paroles prononcées dans le roman⁶⁵⁷ ; ou encore, Victor Brombert signale rapidement que le sujet des *Fruits d'or* est un livre, mais qu'il ne sert que de prétexte à « captur[er] une réalité psychologique mobile, les vibrations, les courants et contre-courants les plus imperceptibles »⁶⁵⁸ : une analyse que Sarraute aurait probablement approuvée.

On remarque une faible proportion de mélectures américaines du Nouveau Roman, qui peut peut-être s'expliquer par cette attention particulière accordée aux essais de Sarraute et Robbe-Grillet ; les critiques étant orientés vers l'ensemble « problématiques « pertinentes » »⁶⁵⁹ circonscrites par les deux écrivains, ils étaient guidés par elles dans leurs analyses. *L'Ère du soupçon* et *Pour un nouveau roman* passaient pour des bouées de secours pour comprendre ces romans difficiles mais qui leur semblaient pourtant dignes d'intérêt. Revient ici la question de l'accompagnement de l'art moderne par un discours qui serait nécessaire à son appréhension. La prééminence aux États-Unis de la théorie de Robbe-Grillet et Sarraute sur leurs romans interroge également la possibilité d'identifier le Nouveau Roman comme une littérature conceptuelle dont l'intérêt résiderait dans son énoncé, dont les romans ne seraient qu'une mise en œuvre facultative, que l'application d'une recette. C'est exactement ce que W.G. Rogers écrivait dans la *Saturday Review* : « Le « nouveau roman » est scientifique [...], et, les règles données, vous pouvez faire un « nouveau roman » vous-mêmes »⁶⁶⁰ - et la raison pour laquelle Claude Simon se méfiait de la théorie : « ce que j'ai attaqué, c'est une certaine théorie qui, en art, se condamne à la stérilité dès qu'elle prétend s'élaborer

⁶⁵⁷ David Fitelson, « Martereau », *Partisan Review*, 1960

⁶⁵⁸ Victor Brombert, « *Les Fruits d'or* », *New York Times*, 9 février 1964

⁶⁵⁹ Pierre Verdager, *La critique littéraire*, op. cit.

⁶⁶⁰ W.G. Rogers, « Characters in Search of a Plot », *Saturday Review*, 5 janvier 1963

à partir de bases scientifiques. »⁶⁶¹ Mais selon Sontag les essais de Sarraute et Robbe-Grillet sont tous sauf stériles et offraient un point de départ pour le « réexamen théorique attendu depuis longtemps aux États-Unis ». La théorie du Nouveau Roman parce qu'elle était faite d'avancées et de failles, permettait en effet d'ouvrir une discussion publique sur le roman et la littérature aux États-Unis. La particularité de la presse littéraire américaine de faire appel de préférence à des écrivains plutôt qu'à des critiques professionnels a eu, en plus d'assurer aux revues la plus grande probité possible, la vertu de fournir à ses lecteurs un regard critique de praticiens de la littérature, directement concernés par les questions posées par le Nouveau Roman. On constate effectivement que les critiques-écrivains discutaient plus volontiers ces questions que les critiques réguliers des quotidiens qui se contentaient plutôt de les relayer. Les articles des premiers contribuaient à poursuivre une réflexion littéraire globale qui les concernait directement, tandis que ceux des seconds avaient une fonction plus pédagogique d'information, de vulgarisation de l'histoire littéraire à travers un travail de promotion qui influait sur la vie des livres. Cette division de la presse littéraire fut résumée par l'écrivain William Styron :

« En Amérique, c'est très net : il y a d'un côté les critiques qui écrivent dans les quotidiens et les hebdomadaires, et qui, à quelques exceptions près, sont bien inférieurs en niveau de culture et d'intelligence à leurs homologues français – ce sont ceux [...] qui tordent le cou, et parfois définitivement, à tout livre qui sort peu du courant - ; et puis il y a les critiques qui écrivent dans les revues, c'est-à-dire deux mois, trois mois, six mois après la sortie du livre, ce qui ne permet pas de rattraper les erreurs des premiers, et qui sont, je crois, parmi les plus grands critiques littéraires du monde. »⁶⁶²

⁶⁶¹ Claude Simon, *Le Monde*, 17 septembre 1985

⁶⁶² William Styron dans Marianne Chapsal, *Ces voix que j'entends encore*, Paris, Fayard, 2011, p.44

c. Les *New York Intellectuals*

Ces derniers gravitaient autour du groupe des *New York Intellectuals*, l'élite new-yorkaise constituée de descendants d'immigrants juifs d'Europe de l'Est, cosmopolites et socialistes, nourrie à la culture européenne, dévouée à l'invention et à la promotion d'une culture américaine propre avec une exigence moderniste, et rassemblée autour de *Partisan Review*. Créée en 1934 au centre d'un « espace alors occupé par des revues plus ou moins proches du parti communiste : *The New Masses* ; *The Nation* ; *The New Republic* »⁶⁶³, relate le philosophe français Pierre Bouretz, *Partisan Review* alliait « marxisme en politique et modernisme en art »⁶⁶⁴, la revue « pris la tête du discours intellectuel américain » jusque dans les années 1960, se souvient l'éditeur Jason Epstein :

« La diffusion de *Partisan* était négligeable mais son influence était énorme. Pendant les deux prochaines/dernières décennies elle a formé la critique aux États-Unis du communisme soviétique en même temps qu'elle présentait aux lecteurs américains les écrivains et des numéros associés avec le modernisme en littérature et en art. »⁶⁶⁵

L'écrivain Edith Kurzweil, contributrice régulière à la revue, la décrit comme un « forum pour l'écriture expérimentale, et pour beaucoup de ceux qui avaient le courage d'aller contre les conventions. »⁶⁶⁶ *Partisan Review* revendiquait sa marginalité intellectuelle contre la culture *mainstream*⁶⁶⁷, manifestant un attrait pour des écrivains américains encore inconnus ainsi que des penseurs et écrivains européens⁶⁶⁸, parmi lesquels les nouveaux romanciers, qui les ont plus intéressés en tant que théoriciens qu'en tant que romanciers⁶⁶⁹, ce que montrent les articles de

⁶⁶³ Pierre Bouretz, introduction à *Hannah Arendt et Mary McCarthy. Correspondance 1949-1975*, Paris, Stock, 2009, p.14

⁶⁶⁴ *Ibid.* p.17

⁶⁶⁵ Jason Epstein, *Book Business. Publishing past present and future*, New York, W.W. Norton & Compagny, 2001, p.112

⁶⁶⁶ *Partisan Review. Cumulative Index*, p.xi-xii

⁶⁶⁷ William Phillips (co-directeur de la revue), *A Partisan Review*, New York, Stein and Day, 1983, p.11

⁶⁶⁸ *Partisan Review. Cumulative Index*, p.xii

⁶⁶⁹ La revue publia néanmoins une courte critique du *Voyeur* (The *Voyeur* (Irving Howe), Vol.XXVI, n°1, 1959, 130), une critique de *Martereau* (Martereau (David Fitelson), Vol.XXVII, n°1, 1960, 187), une

Gore Vidal et Susan Sontag, cités précédemment, qui portent tous les deux majoritairement sur la théorie du Nouveau Roman. *Partisan Review* a de plus publié un essai de Butor, « La crise de croissance de la science-fiction »⁶⁷⁰, l'essai de Sarraute « Flaubert le précurseur »⁶⁷¹ et une critique de *Pour un nouveau roman*⁶⁷² par Peter Brooks, citée précédemment.

d. La recherche prend le relais de la presse

À partir de la fin des années 1970, le Nouveau Roman n'est plus une nouveauté et les commentaires d'actualité littéraire se font moins nombreux même si quelques spécialistes – Bruce Morrissette et Ben F. Stoltzfus pour Robbe-Grillet, Bettina Knapp pour Duras, Robert Henkels pour Pinget, Gretchen Rous Besser pour Sarraute et Claud DuVerlie pour Simon - continuent de suivre le travail des nouveaux romanciers. Le travail de recherche, quant à lui, plus tardif et de plus longue haleine se poursuit avec une certaine vitalité à travers les thèses et les ouvrages universitaires. Les quelques 200 thèses américaines sur le Nouveau Roman ont été écrites sur tout le territoire, mais principalement autour de trois pôles : la région de Los Angeles (une vingtaine de thèses), la région de New York (une trentaine), et la région de Chicago (une quarantaine). Le record du nombre de thèses produites dans une université seule revient à l'Université du Wisconsin avec environ 22 thèses, où pourtant, à notre connaissance, aucun professeur n'y faisait particulièrement la promotion du Nouveau Roman, et où les nouveaux romanciers ne se sont jamais rendus. Les sujets de recherche les plus particuliers au Nouveau Roman portent sur le point de vue et la structure des romans. Robbe-Grillet est le

critique des *Gommes* (The Erasers (Leo Bersani), Vol.XXXII, n°2, 1965, 305), une critique de *La Maison de rendez-vous* et enfin une très courte critique du *Ravissement de Lol V. Stein*, du *Vice-Consul* et d'*India Song* (Duras « The Ravishing of Lol V. Stein ; The Vice Consul ; India Song » (Rosalind Krauss), Vol.XLII, n°4, 1975, 641), toutes citées précédemment.

⁶⁷⁰ Butor « Science Fiction : The Crisis of Its Growth » (tr. Richard Howard), Vol. XXXIX, n°2, 1967, 595 (parue précédemment dans *The Carleton Miscellany*, n°3, été 1963)

⁶⁷¹ Nathalie Sarraute « Flaubert » (tr. Maria Jolas), Vol.XXXIII, n°2, 1966, p.193

⁶⁷² Peter Brooks, « For a New Novel ; La Maison de Rendez-Vous », Vol.XXXIV, n°1, 1967, p.128

plus étudié, suivi par Sarraute et Butor, puis par Simon et Pinget.

L'effet de groupe semble avoir porté ces cinq nouveaux romanciers plus radicalement identifiés comme expérimentaux que Duras, jusqu'à ce que ce souffle de nouveauté s'épuise dans les années 1980. Les chiffres sont bien différents pour Duras : nous avons répertorié onze livres et pas moins de 56 thèses. Est même créé dans les années 1980 le *Journal of Durassian Studies* à l'université George Mason en Virginie. À notre connaissance, au contraire des autres nouveaux romanciers qui ont fréquenté les États-Unis principalement à travers son université, Duras n'a jamais donné de cours ou de conférences outre-Atlantique. Tom Bishop rapporte néanmoins qu'elle était très appréciée à NYU, notamment en tant qu'« antidote » à ce qu'il appelle la phallocratie de Robbe-Grillet, jusqu'à devenir l'objet d'un culte parmi des aspirantes écrivains, rapporte Astrid Rosset, la femme de Barney Rosset. Duras semblait en effet exercer une certaine fascination sur les étudiants américains, preuve en est la majorité écrasante des thèses américaines qui lui sont dédiées : entre 1968 et 1998, nous avons répertorié 108 thèses consacrées à l'œuvre de Duras dans le monde parmi lesquelles 80 étaient des thèses américaines, ce qui est plus encore que pour Robbe-Grillet. Notons que certaines de ces thèses, qui se concentrent sur la spécificité féminine de l'écriture durassienne, témoignent de l'émergence des *gender studies* aux États-Unis dans les années 1970. Si l'on se base sur ces thèses pour jauger la reconnaissance universitaire américaine des différentes formes qu'adopta l'œuvre de Duras, ce serait son œuvre romanesque qui aurait la plus grande reconnaissance (40 thèses), puis son œuvre cinématographique (7 thèses) et enfin son œuvre théâtrale (6 thèses) – les 25 restantes traitant de l'œuvre dans son entier. Dès les premières années de sa réception, le cas Duras a été considéré à part, et c'est probablement sa particularité qui permit cette longévité dans le paysage de la recherche universitaire et l'intérêt toujours grandissant que lui ont porté les professeurs et étudiants américains. Enfin, la réception de Duras dans

le temps et dans le nombre de commentaires et études a montré une évolution constante jusqu'à la fin des années 1990. Pour ces cinq autres romanciers, l'intérêt de l'université américaine a été croissante à partir des années 1950 pour atteindre un pic dans les années 1970 avant de s'étioler petit à petit.

Le Nouveau Roman a reçu une attention relativement importante de la presse américaine dans un pays qui traduit et lit peu de littérature étrangère. Sans parvenir à s'imposer dans le débat littéraire américain à cause de problématiques trop françaises et d'une indifférence voire d'une hostilité des écrivains américains, il a constitué un objet de curiosité pour la presse populaire et la presse savante a unanimement reconnu son importance littéraire, sans pour autant se priver d'en faire une critique parfois sévère. Le Nouveau Roman resta extérieur au monde littéraire américain, qui reconnaissait son effort, sans pour autant se l'approprier : « il n'existait dans la littérature américaine aucun équivalent du Nouveau Roman », écrit le critique d'art Irving Sandler⁶⁷³. C'est dans le monde artistique qu'il imprima sa marque. Alors que le monde littéraire observait le Nouveau Roman d'un œil distant, le monde artistique s'en nourrissait sans retenue. Cette grande différence de réception entre les deux mondes est révélatrice de leur cloisonnement dans les années 1960, qui se manifeste aussi par le fait qu'aucune critique littéraire, parmi toutes celles que nous avons relevées, ne rend compte de l'intérêt des artistes américains post-Expressionnisme Abstrait pour le Nouveau Roman, pourtant souvent clamé haut et fort, ni des proximités théoriques entre le Nouveau Roman et une partie de l'art américain, tout simplement parce que les critiques littéraires ignoraient cette dernière. Les acteurs du monde littéraire, semble-t-il, ignoraient les développements de l'art post-Expressionnisme Abstrait. Barney Rosset, par exemple, qui fréquentait beaucoup de peintres (sa compagne Joan Mitchell, Jaspers Johns, Roy

⁶⁷³ Irving Sander, *Le triomphe de l'art américain*, op. cit. p.93

Lichtenstein, Elsworth Kelly), disait lui-même : « quand vous dites artistes, je pense peintres. »⁶⁷⁴ Tom Bishop remarque que le Nouveau Roman rejoint « par son optique les préoccupations d'un certain nombre de peintres (Rauschenberg, Lichtenstein, Johns) »⁶⁷⁵, mais ignore sa plus grande proximité avec l'Art Minimal. François Cusset a lui aussi remarqué cette « déconnexion entre la fièvre culturelle (Greenberg, le modernisme, le purisme, l'exigence, la contre-culture) avec ce qui se passe au niveau littéraire »⁶⁷⁶, et s'étonne du fait que « les mêmes qui ont adopté la contestation de la narrativité et de l'illusion romanesque en littérature ont occulté le mouvement similaire qui s'opérait dans les arts plastiques. »⁶⁷⁷ Selon Irving Sandler, c'est l'engagement politique littéraire et le désengagement artistique (jusqu'à la crise du Vietnam) qui constituait la principale source de divergences entre les deux mondes qui fait que « le monde de l'art et celui des lettres n'avaient pas la même perception de la sensibilité des années soixante »⁶⁷⁸, et ce malgré un contexte culturel national commun. Ainsi, dans les années 1960, l'art américain était plus proche de la littérature française que de la littérature américaine malgré leur distance géographique et le Nouveau Roman est plus proche de l'art américain que de la littérature américaine malgré leur appartenance à des champs artistiques différents.

⁶⁷⁴ Barney Rosset, entretien à New York, *op. cit.*

⁶⁷⁵ Tom Bishop, *Le passeur d'océan*, *op. cit.* p.152

⁶⁷⁶ François Cusset, intervention à l'université de Lille 3, « La tactique de "l'entrée principale" » *op. cit.*

⁶⁷⁷ François Cusset, entretien à Paris, *op. cit.*

⁶⁷⁸ Irving Sander, *Le triomphe de l'art américain*, *op. cit.* p.93

III. Une contemporanéité de refus

« Les années 1960 ont été inondées de gestes de résistance et de refus. »⁶⁷⁹

Yvonne Rainer

« Une culture se définit aussi bien par ce qu'elle rejette que par ce qu'elle vénère, autant que la fascination et les adhésions. Doivent être observés les blocages, les exclusions, les refus [...]. »⁶⁸⁰

Georges Duby

« J'aime beaucoup certains [des] livres [de Robbe-Grillet], dont *La Jalousie*. Je me sens concerné par ce qu'il dit dans *Pour un nouveau roman sur le mythe de la profondeur, le rejet de l'humanisme et du tragique, sur la nécessité d'en finir l'anthropomorphisme, sur le refus de tout ordre préétabli. Les objets sont ce qu'ils sont et il faut les prendre tels quels. Je suis pour une critique radicale des notions qui appartiennent au passé.* »⁶⁸¹

Robert Morris

À partir du milieu des années 1950, des deux côtés de l'Atlantique, des questions théoriques communes traversèrent la littérature française et l'art américain. Dans deux pays et dans deux champs différents, des écrivains et artistes contemporains s'interrogeaient sur les principes à appliquer aux nouvelles formes artistiques qu'ils souhaitaient développer. Certains principes étaient propres à chaque champ et à chaque artiste et écrivain, mais un certain nombre d'autres que nous allons relever révèlent une grande proximité de pensée qui manifeste une nouvelle étape de l'histoire culturelle moderne occidentale. Pierre Bourdieu écrit en effet que

⁶⁷⁹ Yvonne Rainer, « La transgression revisitée » (1989), dans *Une femme qui...*, Dijon, Les Presses du Réel, 2008, p.91

⁶⁸⁰ Georges Duby, « L'histoire culturelle » (1969), dans Jean-Pierre Rioux, Jean-François Sirinelli (dir.), *Pour une histoire culturelle*, Seuil, 1997, p.33

⁶⁸¹ Robert Morris, décembre 1968, dans Raphaël Sorin, *Pop Art 68. Produits d'entretien*, Paris, L'échoppe, 1996, p.39

« les innovations qui ont conduit à l'invention de l'artiste et de l'art moderne ne sont intelligibles qu'à l'échelle de l'ensemble des champs de production culturelle, c'est que, en raison des décalages entre les transformations survenues dans le champ littéraire et le champ artistique, les artistes et les écrivains ont pu, comme dans une course de relais, bénéficier des avancées accomplies, à des moments différents, par leurs avant-garde respectives. Ainsi ont pu se trouver cumulées des découvertes qui, rendues possibles par la logique spécifique de l'un ou l'autre des deux champs, apparaissent rétrospectivement comme des profils complémentaires d'un seul et même processus historique. »⁶⁸²

Le Nouveau Roman et sa théorie ont joué un rôle dans ce processus historique commun aux champs de l'art et de la littérature, en imprimant sa trace dans la littérature française, bien sûr, mais aussi dans l'art américain. L'existence de cette trace est avérée par certaines œuvres et déclarations d'artistes que nous analyserons ultérieurement, mais se laisse aussi supposer par une contemporanéité théorique qui rapproche le Nouveau Roman et l'art américain, basée sur un certain nombre de refus : refus de la narration linéaire, refus de l'anthropocentrisme, refus de l'illusion artistique. L'argument de contemporanéité s'impose quand des refus manifestés par les nouveaux romanciers trouvent leur équivalent dans l'art américain sans que l'on puisse évaluer la part de l'influence des premiers sur le second dans l'apparition de ces refus, qui reflètent tous ensemble une nouvelle sensibilité créatrice transatlantique dont, Robbe-Grillet, selon le critique d'art Irving Sandler, « était le porte-parole le plus persuasif. »⁶⁸³ C'est cet argument qui servira de fondation à cette partie de notre étude, manifestant la prise en compte du contexte culturel dans l'explication de l'apparition de nouvelles formes d'art qui, selon l'idée de Sandler, que

⁶⁸² Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art*, op. cit. p.190

⁶⁸³ Irving Sandler, *Le triomphe de l'art américain. Tome 2. Les années soixante*, op. cit. p.86

« si ce nouvel art était important, il devait être issu de motivations plus profondes, et coïncider avec des changements plus vastes dans les domaines de la culture et de la société. Le monde avait dû changer, et l'art avec lui. »⁶⁸⁴

« Limiter à des problèmes esthétiques l'analyse d'un changement de sensibilité aussi profond que celui qui s'est produit à la fin des années cinquante et au début de la décennie suivante sera amoindrir sa signification. »⁶⁸⁵

Barbara Rose, déjà citée en introduction, fut la première à suggérer la contemporanéité théorique du Nouveau Roman et de l'art américain.

« Curieusement, c'est peut-être dans la théorie du roman français objectif que l'on retrouve le plus l'attitude de bien des artistes dont il a été question [Donald Judd, Robert Morris, Dan Flavin, Carl Andre, etc.]. Je suis persuadée qu'il s'agit d'une pure coïncidence, dans la mesure où je n'ai aucune raison de croire qu'il y ait jamais eu aucun contact. [...] il est intéressant de noter, même si – ou parce que – il est accidentel, un refus du personnel, du subjectif, du tragique et du narratif en faveur du monde des choses. »⁶⁸⁶

Il n'y eu en effet aucun contact entre ces artistes et les nouveaux romanciers, et la coïncidence de ces refus est parfois d'autant plus inattendue que certains artistes tels que Frank Stella et Carl Andre, dans leur entreprise d'invention d'un art purement américain contre l'art européen, rejetaient en bloc tout ce qui venait d'Europe⁶⁸⁷. Mais la coïncidence est bien là, certainement parce que le Nouveau Roman – et particulièrement Robbe-Grillet –, s'opposait lui aussi à un certain nombre de valeurs artistiques européennes, construisant ainsi avec l'Art Minimal

⁶⁸⁴ *Ibid.* p.72

⁶⁸⁵ *Ibid.* p.93

⁶⁸⁶ Barbara Rose, « ABC Art », *op. cit.*

⁶⁸⁷ « Frank [Stella] a nié d'entrée la culture française. On allait voir tous les films de la Nouvelle Vague mais il ne les aimait pas. Il détestait L'Année dernière à Marienbad. Son idée c'était que la culture française parlait toujours de châteaux, pour lui c'était une culture bourgeoise, il n'aimait même pas Beckett. Il trouvait qu'il y avait quelque chose de mou, de féminin et il était très macho, il était d'origine sicilienne. » Barbara Rose, entretien à New York, *op. cit.*

une nouvelle séquence théorique interdisciplinaire de l'histoire culturelle occidentale qui remplaçait le « rationalisme idéaliste » européen dépassé par un « radicalisme empirique » issu de la pragmatique américaine, suivant la volonté de Donald Judd « d'utiliser des principes contemporains, des formes d'organisation modernes » car « l'art devrait d'une certaine façon refléter les croyances de la société au sein de laquelle il est produit. »⁶⁸⁸ Il est important de noter qu'il n'existe pas de théorie globale du Nouveau Roman ni de l'Art Minimal et que les écrivains et artistes ne font pas œuvre théorique au sens traditionnel. Notre travail de rapprochement s'appuie ainsi sur une collection de principes de création formulés sous des formes très diverses - à travers des essais, articles, critiques, interviews et œuvres d'art - par des écrivains et artistes aux pratiques discursives très singulières.

A. Une attitude anti-narrative

Des deux côtés de l'Atlantique se dessine à partir du milieu des années 1950 une contestation de la narration traditionnelle. Dans le roman, Sarraute et Robbe-Grillet s'opposent à l'« histoire » sur laquelle se base le roman du XIXe siècle⁶⁸⁹, à l'intrigue portée par un « courant rapide »⁶⁹⁰, par un récit qui « coule sans heurts »⁶⁹¹ en bousculant la chronologie linéaire de leurs romans. Dans *Martereau* par exemple, Sarraute opère quatre fois un retour à la même situation dans « quatre scènes à peu près semblables mais différentes en même temps, autour d'une phrase identique »⁶⁹², niant ainsi le « courant » du récit. En musique, John Cage compose

⁶⁸⁸ Donald Judd, cité par Amy Goldin « The Antihierarchical American », *Art News*, septembre 1967

⁶⁸⁹ « Les critiques » ne manquent jamais une occasion « de proclamer (... que le roman [...] est et restera toujours, avant tout, « une histoire où l'on voit agir et vivre des personnages. » » Nathalie Sarraute, *L'Ère du soupçon*, op. cit. p.59 ; « Un roman, pour la plupart des amateurs – et des critiques – c'est avant tout une « histoire ». » Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, op. cit. p.29

⁶⁹⁰ « Il a vu le temps cesser d'être ce courant rapide qui poussait en avant l'intrigue [...]. » Nathalie Sarraute, op. cit. p.68

⁶⁹¹ « Il faudra que le récit coule sans heurts, comme de lui même, avec cet élan irrépressible qui emporte d'un coup l'adhésion. » Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, op. cit. p.30

⁶⁹² « Portrait : Nathalie Sarraute, dompteuse de mots », *L'express*, 1er novembre 1997

une musique non-narrative, influençant les chorégraphies Trisha Brown⁶⁹³ et Yvonne Rainer, qui s'opposent à la narration de la danse moderne par une suite de mouvements sans lien entre eux. Le roman, la musique, la danse, naturellement propices au développement d'un récit en tant qu'arts du temps, refusent de raconter des histoires. Selon Robbe-Grillet, le récit traditionnel « représente un ordre [...] lié à tout un système, rationaliste et organisateur, dont l'épanouissement correspond à la prise du pouvoir par la classe bourgeoise. »⁶⁹⁴ Le monde de l'après-guerre n'est plus basé sur une « logique des choses juste et universelle », le monde « stable, cohérent, continu, univoque, entièrement déchiffrable »⁶⁹⁵, écrit Robbe-Grillet, termine de perdre ses assises au milieu du XXe siècle. À l'aune des « modifications objectives de la réalité, jointes au « progrès » de nos connaissances physiques [qui] ont retenti profondément – continuent de retentir – au sein de nos conceptions philosophiques, de notre métaphysique, de notre morale »⁶⁹⁶, selon l'écrivain, l'homme perd peu à peu ses certitudes sur le monde et son sens : « les significations du monde, autour de nous, ne sont plus que partielles, provisoires, contradictoires même, et toujours contestées. »⁶⁹⁷ Le rationalisme bourgeois du XIXe siècle de la vieille Europe est ainsi considéré comme dépassé et se heurte au pragmatisme et à l'empirisme anglo-saxon, que Leonard B. Meyer nomme l'« empirisme radical » caractéristique selon lui de « l'esthétique de l'avant-garde »⁶⁹⁸ du début des années 1960. Dans « The End of Renaissance ? »⁶⁹⁹, le critique explique que cet empirisme s'appuie sur un déni de la cause et de l'effet, deux notions dont la relation est devenue problématique après les découvertes de la mécanique quantique selon laquelle « les événements ne sont pas entièrement déterminés ou prévisibles, mais

⁶⁹³ « John m'a amené à ne plus m'appuyer sur une narration, ni sur une musique. » Trisha Brown, « Danse et dessin. Trisha Brown – Hendel Teicher : entretien », Catalogue de l'exposition « Trisha Brown. Danse, précis de liberté », Musées de Marseille, 1998, p.14

⁶⁹⁴ Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, op. cit. p.31

⁶⁹⁵ *Ibid.*

⁶⁹⁶ *Ibid.*

⁶⁹⁷ *Ibid.*

⁶⁹⁸ Leonard B. Meyer, « The End of the Renaissance? », *The Hudson Review*, Vol. 16, n°2, été 1963, p.178

⁶⁹⁹ *Ibid.*

seulement probables. »⁷⁰⁰ La science aurait offert une nouvelle vision du monde⁷⁰¹ maintenant observé « comme un champ ou continuum unique inter-relationnel dans lequel tout interagit – tout est la « cause » de tout le reste, il n'y a pas de causes et d'effets séparés. »⁷⁰²

1. Le refus de la causalité

L'empirisme radical aurait ainsi rendus obsolètes à la fois l'intrigue conventionnelle et la perspective picturale, en tant que corrélats romanesque et visuel et de la causalité⁷⁰³, explique Rosalind Krauss. Le déni de la causalité se manifeste dans l'Art Minimal par une sortie de l'espace pictural pour proposer des œuvres dans l'espace réel et par une esthétique sérielle qui juxtapose « une chose après l'autre »⁷⁰⁴ dans l'espace et non dans le temps, comme par exemple dans les *Stacks* de Donald Judd.

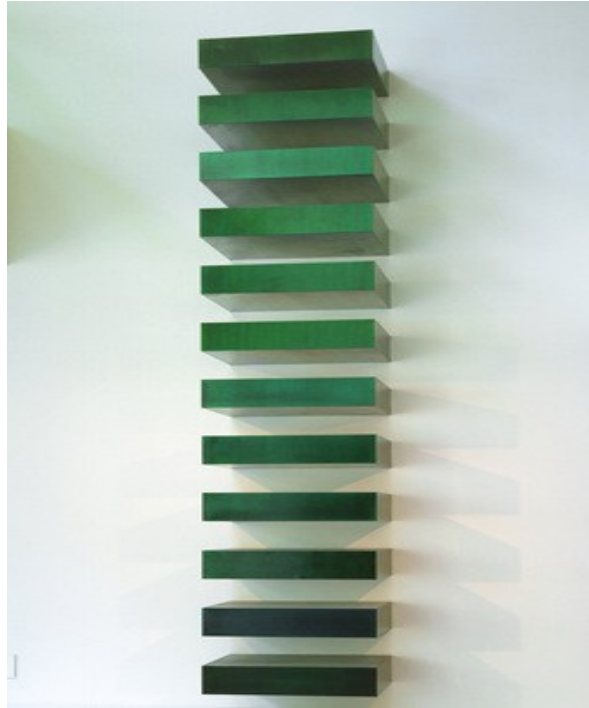
⁷⁰⁰ *Ibid.* p.179

⁷⁰¹ « La connaissance que nous avons de ce qui est en nous et de ce qui nous entoure (connaissance scientifique, qu'il s'agisse de sciences de la matière ou de sciences de l'homme) a subi de façon parallèle des bouleversements extraordinaires. A cause de ceci et de cela, les relations subjectives que nous entretenons avec le monde ont changé du tout au tout. » *Ibid.* p.136

⁷⁰² *Ibid.* p.179

⁷⁰³ « La perspective est le corrélat visuel de la causalité : en ce sens, malgré des développements historiques différents, elle peut être comparée à la tradition littéraire du narrateur omniscient et l'intrigue conventionnelle. » Rosalind Krauss, « Un regard sur le modernisme », *L'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernes*, Paris, Macula, 1993, p.21

⁷⁰⁴ Donald Judd, « Specific Objects », *op. cit.*



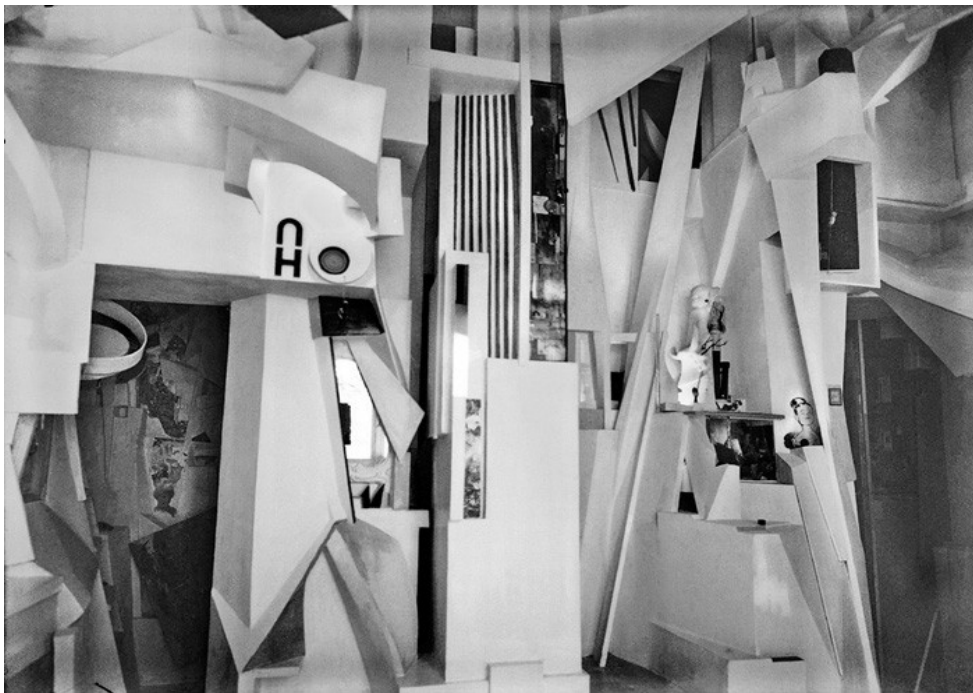
Donald Judd, *Stack (Untitled)*, 1967,
verniss laqué sur fer galvanisé, 12 unités de 22,8 x 101,6 x 78,7 cm chacune, espacées de 22,8 cm
Collection du Museum of Modern Art, New York

En musique, le déni de la causalité se manifeste à travers la sérialité : la musique dodécaphonique – ou musique sérielle –, par exemple, est composée par une succession de séries de douze notes suivant un enchaînement non-causal toujours différent. En danse, les chorégraphies sont composées d'objets gestuels juxtaposés sans lien de causalité les uns avec les autres, effectués sur une bande sonore sans rapport avec ces mouvements, de manière à contrer la « phrase » de la danse moderne, qui « sert de métaphore pour une durée contenant un début, un milieu et une fin. [...] une telle approche semble maintenant excessivement théâtrale et plus simplement, inutile. »⁷⁰⁵

⁷⁰⁵ Ramsay Burt, *Judson Dance Theater. Performative Traces*, New York, Routledge, 2006, pp.81

2. Le collage

Yvonne Rainer adopte plutôt une « stratégie du collage »⁷⁰⁶, que l'on retrouve également chez les artistes Robert Rauschenberg et Louise Nevelson, et chez Claude Simon, qui se réclament tous de l'artiste allemand Kurt Schwitters. Son œuvre la plus célèbre, *Merzbau*, consistait en un assemblage monumental de divers matériaux recouvrant les murs, sol et plafond de huit pièces de sa maison de Hanovre.



Kurt Schwitters, *Merzbau*, 1919-1933, installation *in situ*

De la même manière que Rainer juxtapose dans ses chorégraphies des « mouvements trouvés » (des mouvements de la vie quotidienne), les toiles et sculptures de Rauschenberg, ainsi que les sculptures de Nevelson sont des assemblages d'objets trouvés sans liens de causalité les uns avec les autres, qui nient la narration : « je me suis rendu compte que ma façon de penser était du collage », déclare Nevelson, « je ne suis pas comme l'écrivain qui veut écrire un livre en

⁷⁰⁶ Yvonne Rainer, *Une femme qui...*, Dijon, Les Presses du Réel, p.81

partant du commencement. Si je devais aller de A à B et de B à C, je trouverais ça très ennuyeux. »⁷⁰⁷ Même en tant qu'écrivain, Simon ne se sentait pas pour autant contraint d'« aller de A à B et de B à C » et son écriture s'apparente elle aussi à du collage. Son roman *Triptyque*, par exemple, consiste en un ensemble de fragments juxtaposés, sans compléments circonstanciels de temps pour les relier, selon la caractéristique de la littérature d'avant-garde décrite par Meyer : « en littérature, aussi, la forme syntaxique a disparu. Les relations fonctionnelles entre les parties du discours tendent à disparaître. De manière similaire, les phrases et les paragraphes ne se suivent pas. »⁷⁰⁸ Les différentes scènes décrites par Simon se suivent en effet dans le texte sans transition : parlant de la truite dans la rivière, « l'un des garçons chuchote à l'autre de ne pas bouger et qu'elle va bientôt ressortir / Deux papillons blancs se poursuivent , voletant, se croisant [...] » (p.15), ou encore : « la vieille femme abat une troisième fois la bûche au même endroit, puis la jette au pied de l'arbre. / Ouvrant le tiroir de sa table, le garçon en sort une loupe et élevant le morceau de film dans sa main gauche il entreprend d'examiner en détail les petites images. » (p.29) Cette juxtaposition de fragments de texte veut nier le temps chronologique car elle tente de restituer notre incapacité à saisir « une continuité », car « le monde extérieur vient s'inscrire en nous sous la forme de fragments. »⁷⁰⁹ Selon Jean H. Duffy, Simon admirait d'ailleurs les compositions de Rauschenberg et Nevelson parce qu'elles « transmettent la nature fragmentaire de la perception. »⁷¹⁰

⁷⁰⁷ Louise Nevelson dans *Louise Nevelson. Oeuvres 1953-1980*, Paris, Galerie de France, p.22

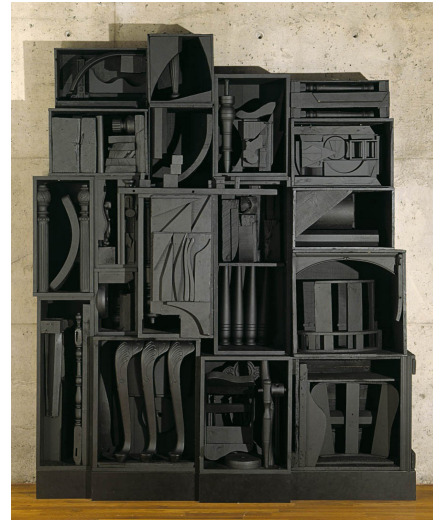
⁷⁰⁸ Leonard B. Meyer, *The End of the Renaissance?*, *op. cit.* p.183

⁷⁰⁹ Claude Simon cité dans Bettina Knapp, « Document. Interview avec Claude Simon », *Kentucky Romance Quarterly*, Vol. 16, n°2, 1970, p.183

⁷¹⁰ Jean H. Duffy, *Reading between the Lines*, *op. cit.* p. 145



Robert Rauschenberg, *Monogram*, 1955, huile, papier imprimé, reproductions imprimées, métal, bois, talon en caoutchouc et balle de tennis sur toile ; chèvre Angora empaillée et pneu sur socle en bois monté sur quatre roulettes
Collection du Moderna Museet, Stockholm



Louise Nevelson, *Sky Cathedral*, 1966-73, bois peint, 199,8 x 241,4 x 40,7 cm
Collection du Musée des Beaux-Arts de Montréal

Par la technique du collage, Rauschenberg, Nevelson et Simon, niaient la narration mais surtout, ils tentaient de restituer avec réalisme le fait, écrit Meyer, que « l'esprit humain et le monde comme vu à travers elle sont considérés comme étant des conglomérations non-organisées de sensations, pensées, souvenirs et affects dont nous ne pouvons jamais vraiment connaître les relations (si elles existent). »⁷¹¹
Une conception partagée par Simon, Rauschenberg, mais aussi Robert Morris :

« Un homme en bonne santé perçoit couramment, sent et pense un nombre incalculable de choses à la fois. »⁷¹²

« Je pense [...] que les faits me parviennent simultanément. C'est que je montre dans ma peinture. »⁷¹³

⁷¹¹ Leonard B. Meyer, *The End of the Renaissance?*, *op. cit.* p.183

⁷¹² Claude Simon, *Discours de Stockholm*, Paris, Minuit, 1986, p.25

⁷¹³ Robert Rauschenberg, novembre 1968 dans Raphaël Sorin, *Pop Art 68. Produits d'entretien*, *op. cit.* pp.29-30

« Une unique, une pure sensation ne peut pas être transmise précisément parce qu'on perçoit simultanément plus d'une propriété dans n'importe quelle situation donnée. »⁷¹⁴

Pour Simon, restituer ce nombre « incalculable », cette multiplicité de choses est évidemment une entreprise vouée à l'échec, mais l'écrivain persévéra dans sa tentative de résoudre cette impossibilité, au nom de sa conception du réalisme. Brigitte Ferrato-Combe fait le constat que, soumis à la linéarité de l'écriture, Simon n'a eut de cesse de tenter de parvenir à ce que le peintre Jean Dubuffet, proche de Simon, appelle la « pluralité simultanée ». L'obstacle principal rencontré par l'écrivain dans son entreprise était évidemment le caractère irrémédiablement linéaire de son médium, l'écriture, ce qui le faisait envier les peintres :

« La peinture a une grande supériorité sur l'écriture : la simultanéité. Vous voyez un retable : il représente diverses scènes de la vie d'un personnage que vous pouvez embrasser d'un seul coup d'œil. Il me plairait de parvenir à m'expliquer ainsi. »⁷¹⁵

En effet, sur une toile, tous les éléments de la peinture sont présents simultanément. Alors que les éléments qui composent un livre apparaissent inévitablement au lecteur les uns après les autres – selon la distinction entre les arts de l'espace (dont la peinture fait partie) et les arts du temps (dont fait partie le roman). Simon s'essaya à plusieurs techniques pour restituer cette pluralité simultanée. Dans *Triptyque*, le narrateur (appelé d'ailleurs « spectateur » à la page 22) décrit les différentes scènes d'un tableau d'ensemble, faisant du roman entier une immense hypotypose. Dans un roman traditionnel, la description est une pause dans le cours du récit. Chez Simon, le roman entier n'est qu'une immense description, il n'y a pas d'avancée du récit, le temps du roman est arrêté, le roman n'est qu'une immense pause. Ensuite, le roman

⁷¹⁴ Robert Morris « Notes on sculpture » *op. cit.*

⁷¹⁵ « Claude Simon : « Je cherche à suivre au mieux la démarche claudicante de mon esprit. » », *Tribune de Lausanne*, 20 octobre 1959

est entièrement au présent : toutes les scènes se passent en même temps, dans le présent, simultanément : la cascade coule au loin, tandis que la brise agite les feuilles du noisetier, tandis que deux garçons observent une truite dans la rivière, tandis qu'un couple copule, tandis que deux papillons se poursuivent, tandis que cinq ou six vaches traversent le pont, etc. Troisièmement, la simultanéité est également restituée parfois par la superposition d'images, comme dans ces extraits :

« Sous cet angle les ombelles sont plus grandes que le clocher. En fait on ne peut pas regarder à la fois les ombelles et celui-ci. Si l'on fixe les ombelles, le clocher, dans le lointain, apparaît comme un rectangle flou et gris, étiré en hauteur, surmonté d'un triangle violacé, flou lui aussi. [...] Si l'on fixe le clocher, les tiges et les fleurs des ombelles se muent à leur tour en formes floues oscillant doucement, dessinant des triangles aigus dont les côtés imprécis se croisent et se disjoignent tour à tour. »⁷¹⁶

L'image du clocher et des ombelles se superposent et sont observées simultanément, de même que les profils superposés d'un personnage qu'un garçon observe à la loupe sur une pellicule cinématographique :

« D'une image à l'autre la position des membres et des têtes des deux personnages varie peu, sauf celle du bras qu'agite l'homme vêtu de clair. Toutefois un événement imprévu (peut-être l'irruption dans le bar d'un troisième personnage, peut-être simplement le garçon venu renouveler inopinément les consommations) a dû se produire, car, sur les deux dernières images, on peut voir la tête de l'homme-oiseau pivoter de droite à gauche avec une telle rapidité (soit qu'il ait été surpris, soit que tous ses mouvements – comme un peu plus tôt ceux de son bras – soient empreints de la même vivacité) qu'elle montre à la fois deux profils tournés en sens opposés et reliés par une trace claire striée horizontalement de traînées sombres à hauteur des yeux et de la bouche, comme si l'espace entre les deux profils avait été balayé d'un coup de pinceau aux poils inégalement chargés de couleur. »⁷¹⁷

⁷¹⁶ Claude Simon, *Triptyque*, op. cit. p.9-10

⁷¹⁷ *Ibid.* p.31

Les deux profils superposés, avec la mention du coup de pinceau, rappellent inévitablement les toiles de Picasso dans lesquels les visages de figures sont représentés par des profils comme en surimpression. Ferrato-Combe rapproche Simon du cubisme et de Dubuffet dans leur esthétique commune « de la surimpression » :

« Cette voie, n'est-ce pas celle sur laquelle les peintres – Dubuffet [...], avant lui les peintres cubistes – se sont depuis longtemps engagés, et Claude Simon avec eux, sur la voie d'une œuvre qui associe, combine, superpose les images multiples et fragmentaires toujours vivantes dans la mémoire. »⁷¹⁸

La quatrième technique employée par Simon consiste à faire intervenir à la fois plusieurs sens. Simon tente de restituer la réalité qu' « un homme en bonne santé » sent un nombre incalculable de choses en recourant dans ses descriptions à la vue, majoritairement, mais aussi l'ouïe, l'odorat et le toucher : « on peut sentir l'odeur des planches fraîchement découpées » (p.10), tandis qu' « on entend distinctement le bruit puissant et continu de la cascade » (p.11), tandis que « sous les doigts le contact de la mousse verte est doux, velouté. » (p.17) Cet ensemble de technique parvient à donner au lecteur l'impression d'un roman qui ne progresse pas temporellement et inscrit le roman dans la recherche contemporaine à la littérature française et l'art américain de l'époque pour nier la causalité : si les scènes décrites dans *Triptyque* apparaissent simultanées dans l'esprit du lecteur, les unes ne sont ni la cause ni l'effet des autres.

⁷¹⁸ Brigitte Ferrato-Combe, *Écrire en peintre*, op. cit. p.233

3. Présent et présence

À travers cette attitude anti-narrative, les écrivains et les artistes inscrivent les œuvres dans le présent. « Tout ce que j'écris est dans un présent qui se meut »⁷¹⁹, affirme Sarraute. L'écrivain décrit les tropismes « au microscope au ralenti »⁷²⁰, le temps n'étant « plus celui de la vie réelle, mais celui d'un présent démesurément agrandi. »⁷²¹ Simon compose ses romans comme une juxtaposition de tableaux, et non une suite qui serait une progression temporelle : « mes romans n'ont pas de dénouement, on tourne en rond, ils sont une exploration autour d'une zone centrale, à la fin, il peut arriver que l'on se retrouve au point de départ. On ne progresse pas. »⁷²² Le roman *Les Gommages* opère lui aussi un retour au point de départ : la fin rejoue avec une légère variation le début du roman. Chez Robbe-Grillet, « il ne s'agit plus (..) de temps qui coule, puisque paradoxalement, les gestes ne sont plus au contraire donnés que figés dans l'instant »⁷²³, comme dans cet extrait du *Voyeur* :

« Les autres personnages étaient tous immobiles déjà. Une fois résorbé, à son tour, le déplacement craintif de la jeune fille, [...] la scène entière se solidifia. Tout le monde se taisait. La servante regardait le sol à ses pieds. Le patron regardait la servante. Mathias voyait le regard du patron. Les trois marins regardaient leurs verres. Rien ne révélait la pulsation du sang dans les veines – ne fût-ce qu'un tremblement. »⁷²⁴

Les personnages et les objets du Nouveau Roman, de même que les objets minimalistes, ne renvoient à rien d'autres qu'eux-mêmes : « puisque c'est avant tout

⁷¹⁹ Nathalie Sarraute dans Hans-Ulrich Obrist, *Conversations Volume I*, Paris, Manuella, 2008, p.771

⁷²⁰ Nathalie Sarraute, *qui êtes-vous ?*, entretiens avec Simone Benmussa, La Manufacture, Lyon, 1987, p.71

⁷²¹ Nathalie Sarraute, *L'Ère du soupçon*, *op. cit.* p.9

⁷²² Claude Simon, « L'inlassable ré a/e crage du vécu », *op. cit.* p.15

⁷²³ Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, *op. cit.* p.127

⁷²⁴ Alain Robbe-Grillet, *Le Voyeur*, Minuit, Paris, 1955, p.57-58

dans [leur] présence que réside [leur] réalité », le présent est le seul temps possible pour « bâtir une littérature qui en rende compte »⁷²⁵, pour faire que « la réalité ne [soit] plus sans cesse située ailleurs, mais ici et maintenant, sans ambiguïté. »⁷²⁶ Les romans de Robbe-Grillet cherchant à éviter l'illusionnisme, ce qu'ils contiennent (le monde, les objets, les personnages) n'existe que pendant le présent de la lecture, ne continue pas à vivre une fois que le lecteur ferme le livre, ainsi des personnages de *L'Année dernière à Marienbad*⁷²⁷ : l'écrivain explique dans *Pour un nouveau roman* que les personnages A et X sont bloqués dans un présent sans futur ni passé, nous laissant dans l'impossibilité de déterminer s'ils se sont effectivement rencontrés l'année dernière à Marienbad. Les personnages n'existent que pendant le temps de la projection, tant que le film a des spectateurs. Ce qui est aussi le cas des œuvres minimalistes, selon Michael Fried, parce qu'elles sont théâtrales. Comme une pièce de théâtre, son expérience se fait dans le temps : Robert Morris écrit que l'appréhension immédiate d'une pièce formellement simple, de sa *gestalt* n'exclut pas une expérience de l'œuvre dans le temps. »⁷²⁸ Comme une pièce de théâtre attend ses spectateurs pour commencer, les œuvres minimalistes attendent le spectateur pour exister. L'espace d'exposition est une composante de l'œuvre minimaliste, dont « la nature autonome et littérale [...] demande qu'elle ait son propre espace, également littéral »⁷²⁹, écrit Morris, que le spectateur complète par sa présence :

« La sensibilité littéraliste⁷³⁰ est théâtrale, tout d'abord parce qu'elle s'attache aux circonstances réelles de la rencontre entre l'œuvre littéraliste et le spectateur. [...] Il suffit d'entrer dans la pièce où a été disposée l'œuvre pour devenir le regardeur, ce public fait d'un seul – quasiment comme si elle l'avait attendu. Mais, dans la mesure où

⁷²⁵ Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, *op. cit.* p.21-22

⁷²⁶ *Ibid.* p.37

⁷²⁷ Réalisé en 1961 par Alain Resnais sur un scénario de Robbe-Grillet.

⁷²⁸ Robert Morris, « Notes on Sculpture – Part II » *Artforum*, février 1968

⁷²⁹ Robert Morris, « Notes on Sculpture - Part I » *Artforum*, février 1966

⁷³⁰ Fried préfère le terme « littéraliste » à celui de « minimaliste ».

l'œuvre littérale dépend du spectateur et demeure incomplète sans lui, elle l'a attendu. »⁷³¹

Les conditions de représentation de la plupart des chorégraphies des années 1960 donnaient à ces performances les mêmes qualités de présence que les objets minimalistes. Présentées dans des galeries ou des lofts d'artistes, les spectateurs évoluaient autour, comme autour de sculptures. Par exemple, en 1961, Simone Forti organisa une soirée dans le loft de Yoko Ono pendant laquelle elle présenta cinq « dance constructions » autour desquelles circulaient les spectateurs, un dispositif qui leur permettait, selon Ramsay Burt, « d'être plus conscients de la relation entre leur perception et leur propre corps et celui des danseurs. »⁷³² Les chorégraphies des années 1960 sortaient des théâtres où elles ont traditionnellement leur place pour rejoindre dans leur espace les œuvres minimalistes théâtrales. Les œuvres minimalistes manifestent leur « identité opiniâtre »⁷³³ en exprimant avec force leur présence le temps de leur rencontre avec le spectateur. L'article « Art et Objectité » de Michael Fried dont est extraite la citation précédente est un article à charge contre l'art minimaliste – ou littéraliste –, et la théâtralité de ses œuvres est l'argument principal de son rejet par Fried, pour qui « la grâce, c'est la présentété » (*presentness*), opposée à la présence, la première étant la qualité des œuvres modernistes qui les place dans un présent intemporel et éternel, et la seconde la qualité des œuvres littéralistes qui les place dans un présent concret, matériel, et immobile. Robert Smithson⁷³⁴ relève par exemple dans l'œuvre de Robert Morris une disposition à l'immobilité - « il n'est jamais allé aussi loin que quand il a conçu un soutien-gorge de plomb pour sa partenaire de danse Yvonne Rainer. »⁷³⁵

⁷³¹ Michael Fried, « Art et Objectité » in *Contre la théâtralité*, Paris, Gallimard, 2007, p.120

⁷³² Ramsay Burt, *Judson Dance Theater. Performative Traces*, op. cit. pp.57-58

⁷³³ Donald Judd, « Specific Objects », op. cit p.9

⁷³⁴ Robert Smithson, « Entropy and the new monuments », *Robert Smithson : The Collected Writings*, op. cit. p.14

⁷³⁵ *Ibid.*

Les prérogatives des objets du Nouveau Roman et des objets minimalistes les empêchent d'exister dans le futur. Roland Barthes remarquait chez Robbe-Grillet que les objets ne peuvent être que figés dans le temps car leur existence dans une durée impliquerait leur dégradation qui rendrait le temps « menaçant », une métaphore anthropomorphe intolérable pour l'écrivain. Robert Smithson apparente les œuvres de Judd, Morris, LeWitt et Flavin à de « nouveaux monuments » qui ne sont pas faits pour survivre au présent car leurs matériaux ont une durée de vie limitée :

« Au lieu de nous faire nous souvenir du passé comme les anciens monuments, les nouveaux monuments semblent nous faire oublier le futur. Au lieu d'être fait de matériaux naturels, comme le marbre, le granit, ou d'autres sortes de pierre, les nouveaux monuments sont fait de matériaux artificiels, plastique, chrome, et lumière électrique. Ils ne sont pas construits pour des siècles, mais plutôt contre les siècles. »⁷³⁶

Les objets minimalistes, faits de matériaux communs⁷³⁷, ne sont pas construits pour être éternels – LeWitt voulait détruire ses œuvres après leur exposition et Dan Flavin suggérait de ramener ses néons au magasin où il les avait achetés -, car s'ils duraient dans le temps, ils s'exposeraient à une « fiction du temps qui les modifierait, les ouvrirait ou les remplirait, ou quoi que ce soit d'autre »⁷³⁸, écrit Georges Didi-Hubermann. Elles seraient notamment sujettes à l'entropie, phénomène naturel qui ressemble trop au déclin biologique pour ne pas redonner une qualité anthropomorphe à des œuvres qui cherchent à se détacher absolument de l'homme, comme l'explique Smithson et comme nous allons maintenant le voir, ainsi qu'une qualité déterministe, inhérente à l'idée de déclin, à ces œuvres qui

⁷³⁶ Robert Smithson, « Entropy and the new monuments », *op. cit.* p.11

⁷³⁷ « Leur prosaïsme aride [...] les rend présentes à plus d'un titre. » Mel Bochner, « Les systèmes d'art sériels : un solipsisme », *Spéculations. Écrits 1965-1973, op. cit.* p.120

⁷³⁸ Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Minuit, 1992, p.28

cherchent à se départir absolument du tragique, notion également à éradiquer des nouvelles formes d'art.

B. Le refus de l'anthropocentrisme

« L'homme n'est plus le centre des choses mais parmi les choses »⁷³⁹
Claude Simon

*« Ce sont les objets qui sont avec nous dans l'espace [...] et non nous-mêmes
qui sommes environnés d'objets dans l'espace »⁷⁴⁰*
Robert Morris

*« Le culte exclusif de « l'humain » a fait place à une prise de conscience plus vaste,
moins anthropocentriste. »⁷⁴¹*
Alain Robbe-Grillet

D'un côté et de l'autre de l'Atlantique circule l'idée que l'homme ne serait plus le centre du monde :

« L'homme n'est plus la mesure de toutes choses, le centre de l'univers. Il a été mesuré et se trouve être un morceau indistinct de matière, pas différent d'aucune façon essentielle des bactéries, des pierres et des arbres. Ses buts et raisons ; ses notions égocentriques du passé, du présent et du futur ; sa foi dans son pouvoir de prédire et, à travers la prédiction, de contrôler sa destinée – tout ceci est mis en question, considéré non-pertinent, ou jugé trivial. »⁷⁴²

⁷³⁹ Claude Simon, « L'inlassable ré a/e ncrage du vécu », entretien avec Mireille Calle-Gruber, in *Claude Simon Chemins de la mémoire*, op. cit. p.21

⁷⁴⁰ Robert Morris, cité par Michael Fried dans « Art et Objectité », in *Contre la théâtralité*, op. cit. p.121

⁷⁴¹ Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, op. cit. p.28

⁷⁴² Leonard B. Meyer, « The End of the Renaissance ? », op. cit. p.186

Après les atrocités des guerres mondiales, l'humanisme des Lumières qui place l'homme et les valeurs humaines au dessus des autres valeurs n'est plus possible. Selon Simon,

« Tout le monde à l'Ouest a été confronté à la même situation, la même banqueroute totale de 2000 ans de pensée « humaniste » qui se termine dans les camps nazis, d'un côté, et dans le Goulag de l'autre. [...] Tous nous nous sommes trouvés face à cette forme de tabula rasa, ce questionnement de toutes les valeurs. »⁷⁴³

Selon Nelly Wolf, le « sérieux coup [porté] aux espoirs universalistes du credo humaniste » est une explication de « l'apparente indifférence du nouveau roman à l'égard des intérêts et des idéaux qui constituent l'ordinaire de la vie humaine. »⁷⁴⁴ Ainsi l'art, déjà trop humain - « tout art est humain. Ni les animaux, ni les végétaux ne font de l'art, vous savez »⁷⁴⁵, déclarait le peintre Ad Reinhardt – ne peut plus placer l'homme au centre de ses représentations. L'émergence de cette nouvelle conception du monde et de l'art est accompagnée par les écrits des écrivains et des artistes, mais se manifeste aussi dans leurs œuvres. En France, les nouveaux romanciers choisissent de ne plus faire du personnage humain le centre du roman, tandis qu'aux États-Unis, les artistes minimalistes produisent des objets qui investissent l'espace réel et les chorégraphes du Judson Dance Theater mettent en scène des pièces dans lesquelles les objets ont une place aussi importante que les danseurs humains. Ces trois démarches, conduites chacune avec les moyens de leur champ artistique propre, menèrent à un résultat similaire : dans les romans de nos écrivains ou dans les lieux d'expositions des œuvres de nos artistes, l'homme (le personnage ou le spectateur) est placé dans un espace qu'il partage sans primeur avec les objets qui l'entourent, ces derniers recevant une attention inédite.

⁷⁴³ Claude Simon cité dans Claude Duverlie, « The Crossing of the image », *Diacritics*, VIII, 4, 1977

⁷⁴⁴ Nelly Wolf, *Une littérature sans histoire. Essai sur le Nouveau Roman*, Paris, Droz, 1995, pp.198-199

⁷⁴⁵ Ad Reinhardt, « Monologue », *Arforum*, octobre 1970, p.40

1. ARG and objecthood

Aux États-Unis, deux articles importants paraissent : « Specific Objects » de Donald Judd (1965) et « Art and Objecthood » (1967) de Michael Fried, tandis que Frank Stella, souvent considéré comme le père de l'Art Minimal prononce en 1966 le fameux « what you see is what you see », expliquant par là que ses peintures ne recèlent aucune valeur humaniste et ne sont rien d'autres que des objets⁷⁴⁶. Tous trois rendent compte de l'émergence de nouvelles œuvres d'art apparentées à des objets qui « ne relèvent ni de la peinture ni de la sculpture »⁷⁴⁷, écrit Judd, et qui aspirent selon Fried « non pas à invalider ou à suspendre [leur] propre objectité, mais au contraire à la mettre au jour et à la projeter »⁷⁴⁸ au contraire des peintures modernistes américaines qu'il défend.



Frank Stella, *Gran Cairo*, 1962, polymère synthétique sur toile, 217,2 x 217,2 cm, collection du Whitney Museum of American Art, New York

⁷⁴⁶ « Questions to Stella and Judd » *op. cit.* pp.58-59

⁷⁴⁷ Donald Judd, « Specific Objects », *op. cit.* p.9

⁷⁴⁸ Michael Fried, « Art et Objectité », *op. cit.* p.117

Ces œuvres, baptisées « minimalistes » par la suite, s'apparentent à des sculptures mais n'en sont pas : Sol Lewitt et Robert Morris appellent leurs œuvres des « structures »⁷⁴⁹, Dan Flavin a une prédilection pour le terme « proposal », Donald Judd utilise plus volontiers le terme « installation » pour les désigner, et tous s'accordent pour leur donner un statut d'objet – selon Bochner, les minimalistes incarnent l'art centré sur l'objet⁷⁵⁰. Ces « nouvelles œuvres tridimensionnelles »⁷⁵¹, interrogeaient leur identification en tant qu'œuvre d'art et concurrençaient les objets communs dans l'espace réel qu'elles investissaient. En danse, le corps du danseur est objectifié : dans *The Bells* par exemple, Yvonne Rainer répète une série de mouvements en changeant chaque fois de direction, pour donner au spectateur la sensation qu'il la contourne comme un objet. C'est dans ce contexte que parurent aux États-Unis les traductions des romans de Robbe-Grillet ainsi que de *Pour un nouveau roman*, notamment l'édition de 1965 de *La Jalousie* et de *Dans le labyrinthe* par Grove Press introduite par l'essai « Littérature Objective »⁷⁵² de Roland Barthes. Ces textes, avec leur attention inédite portée aux objets, aux « specifics » grâce à leurs longues et minutieuses descriptions (de la cafetière sur la table dans les *Instantanés*, du quartier de tomate dans *Les Gommés*, de la corde formant un huit dans *Le Voyeur*, du champ de bananiers dans *La Jalousie*), venaient compléter le corpus critique et nourrir la réflexion artistique sur les nouvelles formes d'art, ce qui a certainement grandement contribué à la fortune de Robbe-Grillet dans le milieu artistique new-yorkais.

⁷⁴⁹ Ann Hindry, *Sol Lewitt*, Paris, éditions du Regard, 1995, p.14

Pour Morris, elles sont des objets « à la nature physique, masse littérale et obstinée. » Robert Morris, « Notes on Sculpture : Part I », *op. cit.* p.43

⁷⁵⁰ Mel Bochner, Conférence à l'I.C.A., *Spéculations. Écrits 1965-1973*, *op. cit.* p.239

⁷⁵¹ Donald Judd, « Specific Objects », *op. cit.* p.9

⁷⁵² « objective » étant à comprendre, selon Robbe-Grillet, comme « tournée vers l'objet » et non comme le contraire de subjectif : « 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. » *Nouveau Roman, hier, aujourd'hui*, *op. cit.* p.88

2. Des objets détachés de l'homme

Étant valorisés par Robbe-Grillet et les artistes minimalistes dans leur existence propre, les objets n'ont plus besoin de leur lien avec l'homme pour exister. Ce lien est en effet rompu à la faveur d'un « changement général des relations que l'homme entretient avec le monde dans lequel il vit »⁷⁵³, car « nous ne considérons plus le monde comme notre bien, notre propriété privée, calquée sur nos besoins et domesticable. »⁷⁵⁴ Dans ces espaces romanesques et ces espaces réels créés respectivement par les nouveaux romanciers et les artistes américains, l'homme et les objets *sont là* sans communion les uns avec les autres. « [Les objets] sont eux-mêmes – c'est suffisant et significatif », écrit Bochner⁷⁵⁵. Ainsi l'œuvre d'art, comme tout objet *présent* dans le monde, n'a pas de signification au-delà de son existence et n'a pas à être interprété ou commenté pour plus que ce qu'il *est*, ce qui mènera nouveaux romanciers et artistes américains à inventer une nouvelle critique adaptée aux nouvelles formes d'art qu'ils proposent, ce que nous étudierons ultérieurement. Leonard B. Meyer appelait à se départir des « habitudes de perception et d'appréhension - l'accumulation de préconceptions traditionnelles que nous apportons à l'expérience esthétique » qui « nous empêchent de voir et d'entendre ce qui est vraiment là à percevoir » afin de « redécouvrir la réalité et la réalité d'un son comme tel, d'une couleur comme telle, et de l'existence elle-même comme telle. »⁷⁵⁶ Les objets du Nouveau Roman ne sont plus, selon Robbe-Grillet, le support des émotions des personnages, ils ne sont plus, le « vague reflet de l'âme vague du héros, l'image de ses tourments, l'ombre de ses désirs »⁷⁵⁷, ils n'ont plus la valeur utilitaire qu'ils pouvaient avoir quand le romancier transmettait ses propres émotions ou celles de ses personnages à travers des objets personnalisés. De même, en musique,

⁷⁵³ Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, *op. cit.* p.101

⁷⁵⁴ *Ibid.* p.22

⁷⁵⁵ Mel Bochner, *Spéculations. Écrits 1965-1973*, *op. cit.* p.46

⁷⁵⁶ Leonard B. Meyer, « The End of the Renaissance ? », *op. cit.* p.175-176

⁷⁵⁷ Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, *op. cit.* p.20

préconise John Cage, les sons devraient simplement « être eux-mêmes plutôt que d'être des véhicules pour des théories faites par les humains ou pour l'expression de sentiments humains. »⁷⁵⁸ Les objets du Nouveau Roman et les sons de Cage ne « parlent » pas au lecteur ou à l'auditeur, pas plus qu'à l'auteur, aux personnages ou au compositeur, de la même manière que les œuvres de Carl Andre, Sol LeWitt, Robert Morris, Dan Flavin, Donald Judd et Robert Smithson, explique Mel Bochner, sont « muettes »⁷⁵⁹. Elles « n'émeuv[ent] pas »⁷⁶⁰ non plus, brisant également le lien émotionnel qui pouvait exister entre l'art et ses spectateurs,⁷⁶¹ quand l'art était un vecteur des sentiments ou des émotions de l'artiste. De même, en danse, le corps objectifié du danseur ne transmet pas d'émotion au spectateur : « non à la suscitation et à l'expression de l'émotion »⁷⁶², écrit Yvonne Rainer. Il est difficile de ressentir une émotion face aux structures de Sol LeWitt, dont l'aspect n'est pas le résultat d'une composition sensible de l'artiste mais « d'un système logique rigoureux qui évacue autant que possible les facteurs personnels », écrit Donald Judd. L'absence de « facteurs personnels » empêche l'artiste comme le spectateur d'entrer en relation émotionnelle avec l'œuvre en la « [resserrant] dans les limites d'une « chose qui existe », distincte à la fois de son créateur et du spectateur. »⁷⁶³ Les objets minimalistes sont d'autant plus impersonnels qu'ils sont le plus souvent produits industriellement, perdant toute la sentimentalité artistique qu'offre la trace de la main de l'artiste sur l'œuvre - la distance entre l'artiste et l'objet qu'il crée n'est pas qu'émotionnelle, elle est aussi physique. Enfin, les objets minimalistes sont conçus pour instaurer, avec le spectateur aussi, une distance physique : les œuvres étant souvent de grande taille, le spectateur doit s'en éloigner physiquement pour

⁷⁵⁸ John Cage, « Indeterminacy in the New Music », *Score*, 1961. p. 11

⁷⁵⁹ *Ibid.* p.36

⁷⁶⁰ « *Le Nouvel Art de Carl Andre, Dan Flavin, Sol Lewitt, Don Judd, Robert Morris, Robert Smithson [...] est sans substance, non spontané, exclusif. Il n'émeut pas.* » Mel Bochner, « Primary Structures », *Arts Magazine* 40 n°8, juin 1966, p.34

⁷⁶¹ Ann Hindry dans son livre sur Sol Lewitt remarquait elle aussi cette absence d'émotions dans l'Art Minimal et la comparait avec la même absence d'émotions dans le Nouveau Roman. Ann Hindry, *Sol Lewitt*, Paris, éditions du Regard, 1995, p.28

⁷⁶² *Parts of some sextets* dans Yvonne Rainer, *Feelings are facts. A life*, MIT Press, 2006, p.396

⁷⁶³ Donald Judd, « Specific Objects », *op. cit.* p.122

l'appréhender dans son ensemble⁷⁶⁴, explique Morris. Les objets minimalistes et les objets du Nouveau Roman ne sont pas, respectivement, le vecteur des émotions de l'artiste vers le spectateur ou le vecteur des émotions du personnage vers le lecteur, ils n'ont pas de fonction reliée à l'homme comme auparavant, leur existence autonome suffit à leur donner une valeur. Les artistes minimalistes et Robbe-Grillet instaurent une distance inédite entre l'homme et les objets.

3. Anti-anthropomorphisme

Le lien antérieur de l'homme avec les objets, la nature et le monde qui l'entourent était favorisé par la conception anthropocentriste du monde et se manifestait par l'abondance des analogies anthropomorphes dans l'écriture romanesque, dans le rapport aux objets de la danse moderne⁷⁶⁵ et dans la composition de l'art pictural et sculptural. Robbe-Grillet s'étend longuement dans *Pour un nouveau roman* sur les raisons de son rejet des analogies anthropomorphiques : le nouveau roman doit s'en débarrasser parce qu'elles créent un lien factice entre l'homme et les objets en projetant des qualités humaines sur ces derniers et parce qu'elles leur attribuent une valeur morale, sentimentale, ou symbolique qui « [révèle] tout un système métaphysique »⁷⁶⁶ qui n'a plus sa place dans le nouveau roman. Les objets, selon lui, nous l'avons vu, n'ont pas de signification – ni morale, ni sentimentale, ni symbolique – au-delà de leur existence, de leur physicalité – et n'ont ainsi rien à voir avec le méta-physique –, et ne doivent ainsi être décrits qu'à l'aide de « données physiques pures »⁷⁶⁷.

⁷⁶⁴ Robert Morris cité par Michael Fried : « *On perçoit l'échelle en comparant une constante – notre propre taille – à l'objet. Cette comparaison implique un espace entre le sujet et l'objet.* » « Art et Objectivité », *op. cit.* p.120

⁷⁶⁵ Dans laquelle un objet présent sur scène était forcément le reflet ou le support symbolique des émotions exprimées par les danseurs.

⁷⁶⁶ Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, *op. cit.* p.48

⁷⁶⁷ *Ibid.* p.49

Ces « données physiques pures » président à l'élaboration des œuvres minimalistes : c'est à la géométrie simple que s'en remettent souvent les artistes pour concevoir leurs pièces, car toute pièce complexe comprenant plusieurs éléments hiérarchisés évoquerait en creux les choix compositionnels qu'a fait l'artiste pour organiser ces éléments : une intention humaine serait projetée sur la pièce qui l'anthropomorphiserait. Pour éviter au mieux⁷⁶⁸ cette anthropomorphisation, il s'agissait donc pour les minimalistes et les danseurs post-modernes de se débarrasser autant que possible à la fois de la hiérarchie et de la composition, deux principes artistiques européens et donc, selon eux, dépassés⁷⁶⁹. Pour Donald Judd, par exemple, la manière la plus évidente de se débarrasser des effets de composition⁷⁷⁰ est de créer des objets symétriques⁷⁷¹ : la composition de ses pièces n'est ainsi pas le résultat de ses choix subjectifs d'être humain mais d'un principe géométrique objectif, qui permet, dans le cas d'une symétrie axiale unique par exemple, de diviser la pièce en deux parties identiques donc sans hiérarchie entre elles. De même Trisha Brown, surnommée la « reine des structures mathématiques », adopte dans *Accumulation* (1971)⁷⁷² une « stratégie anti-compositionnelle⁷⁷³ et anti-

⁷⁶⁸ « Au mieux » car si la présence de l'artiste en tant qu'être humain derrière l'œuvre est une anthropomorphisation, alors toute œuvre est anthropomorphe car, même si certaines stratégies tendent à réduire au maximum sa présence humaine, il est impossible pour l'artiste de s'effacer totalement derrière son œuvre. On touche ici au caractère utopiste de l'Art Minimal, qui transparait également dans l'impossibilité de produire des objets absolument non-signifiants pointée par Georges Didi-Huberman dans *Ce nous voyons, ce qui nous regarde*, *op. cit.*

⁷⁶⁹ « Je l'ai souvent entendu dire [Judd] que le principe hiérarchique, par exemple, était démodé, erroné et fondamentalement étranger à l'art américain. » Amy Goldin « The Antihierarchical American », *Art News*, septembre 1967

« Les œuvres de Morris semblent illustrer ce point de vue égalisateur. L'art occidental a toujours exprimé des valeurs très hiérarchiques. L'œuvre de Morris [semble] s'élever contre cette attitude [Elle] implique que tout existe au même titre en existant de façon aussi minimale que possible. » Donald Judd, « Nationwide Reports », Hartford, Black, White and Gray, *Arts Magazine*, mars 1964 p.37-38

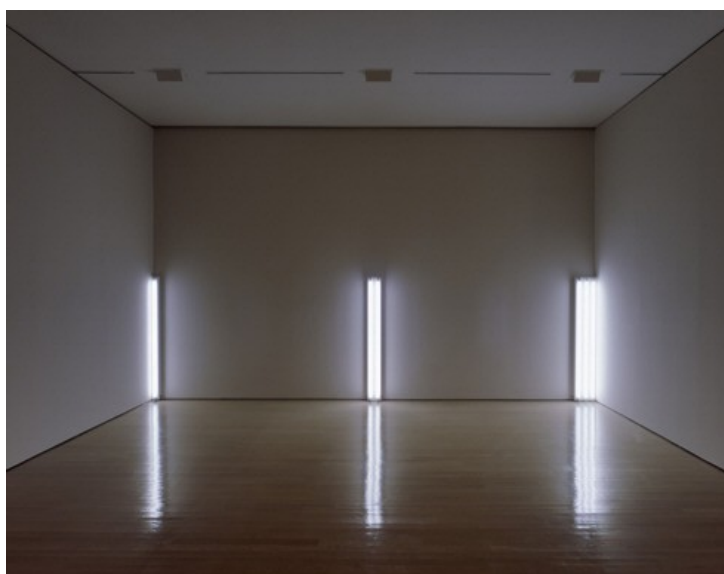
⁷⁷⁰ La composition, en plus de créer des identifications anthropomorphes, avait aussi le défaut de « charrier avec elle toutes les structures, valeurs et émotions de toute la tradition européenne. » « Je n'aime pas [...] les qualités de l'art européen jusqu'ici. Elles sont innombrables et complexes, mais la meilleure façon de l'expliquer est que nous sommes liées à une philosophie – le rationalisme. Tout cet art [européen] est basé sur des systèmes conçus à l'avance, des systèmes a priori ; ils expriment une certaine forme de pensée et de logique qui est plus ou moins discréditée aujourd'hui comme manière de voir le monde. » « Question to Stella and Judd » *op. cit.*

⁷⁷¹ « Mes objets sont symétriques parce que [...] je voulais me débarrasser de tout effet compositionnel, et la manière la plus évidente de le faire était de travailler avec la symétrie. » *Ibid.*

⁷⁷² <https://www.youtube.com/watch?v=86I6icDKH3M>

⁷⁷³ Corinne Diserens, « Tracé brownien », Catalogue de l'exposition « Trisha Brown. Danse, précis de

hiérarchique. La chorégraphie consiste en un enchaînement de séries de mouvements qui s'accroissent progressivement : la première n'en contient qu'un, auquel s'ajoute un second dans la seconde série, puis un troisième dans la troisième, et ainsi de suite. Le principe de construction de la pièce est ainsi réduit à une structure mathématique simple dépourvue d'humanité (A, A+B, A+B+C, A+B+C+D, etc.) à la manière de celui de *the nominal three (to William of Ockham)* de Dan Flavin qui se réduit à la formule 1 ; 1+1 ; 1+1+1.



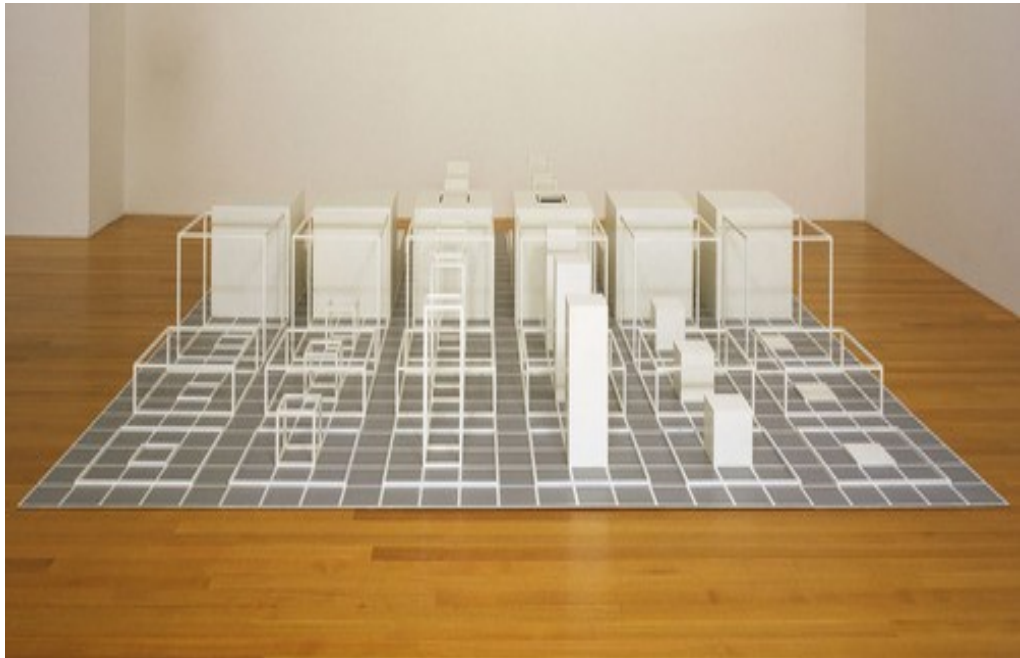
Dan Flavin, *the nominal three (to William of Ockham)*, 1963,
6 tubes néons de 183 cm, installation variable,
collection du Solomon R. Guggenheim Museum, New York

Brown n'établit pas de hiérarchie entre les mouvements en utilisant la série qui « mieux encore que la répétition, marque la volonté de déhiérarchiser un ensemble d'objets auquel toute insistance, toute reprise en succession ou en récurrence pourraient conférer un statut privilégié »⁷⁷⁴, écrit Laurence Louppe, que Bochner rejoint quand il écrit dans son article « Les systèmes d'art sériels : un solipsisme » que « les différentes parties d'un système n'ont aucune importance en elles-mêmes

liberté », *op. cit.* p.10

⁷⁷⁴ Laurence Louppe, « Trisha Brown : le chaos rendu sensible », Catalogue de l'exposition « Trisha Brown. Danse, précis de liberté », *op. cit.* p.115-116

et ne valent que par le rôle qu'elles remplissent dans la logique interne de l'ensemble.»⁷⁷⁵ Anti-anthropomorphe par excellence, « la pensée sérielle ou systématique » des minimalistes « passe généralement pour le contraire de la pensée artistique » en tant que pensée humaine⁷⁷⁶.



Sol LeWitt, *Serial Project, I (ABCD)*, 1966, acier et aluminium vernis, 20,8 x 398,9 x 398,9 cm, collection du Museum of Modern Art, New York

⁷⁷⁵ Mel Bochner, *Spéculations. Écrits, op.cit.*, p.120

⁷⁷⁶ *Ibid.*



Donald Judd, *Untitled*, 1967, vernis laqué sur fer galvanisé,
65,1 x 194,6 x 37,2 cm, collection du Museum of Modern Art, New York

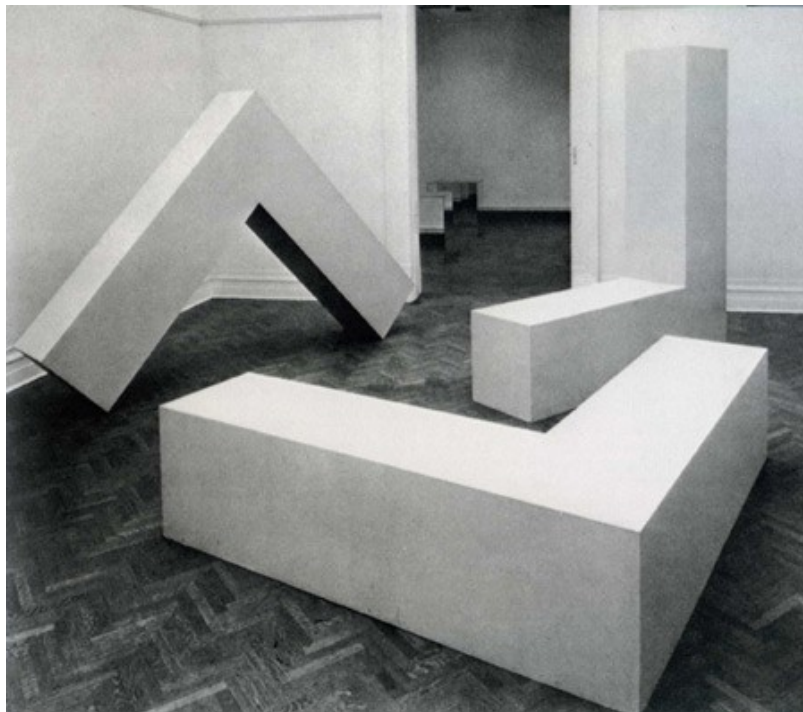
Dans les ballets et sculptures de Morris, on ne trouve pas de composition de l'artiste, seule une « périphérie définie »⁷⁷⁷ détermine leurs contours :

« Pour le ballet Check, j'avais disposé 800 chaises dans une des salles du Moderna Museet de Stockholm, en réservant tout autour un espace vide. Aucun dispositif scénique n'avait été prévu sauf les chaises placées sans aucun ordre préconçu, les spectateurs pouvant s'asseoir où bon leur semblait. L'action de Check se déroulait au milieu des chaises. Une quarantaine de figurants, hommes et femmes que rien ne permettait de distinguer des spectateurs, se déplaçaient dans cet espace, sans tenir compte d'un point central, d'un parcours précis. Chacun faisait ce qu'il voulait et pouvait s'intégrer au public en s'asseyant sur une des chaises restées libres. La seule contrainte venait du périmètre de la salle. Il n'y avait pas d'ordre, pas de composition dans ce ballet. Voilà peut-être ce qui, dans ma recherche, relie la danse à la sculpture. Mes objets n'ont pas de composition interne, mais seulement une périphérie définie. »⁷⁷⁸

⁷⁷⁷ Robert Morris, décembre 1968, dans Raphaël Sorin, *Pop Art 68. Produits d'entretien*, op. cit. p.38

⁷⁷⁸ *Ibid.*

Pour proscrire la composition, une stratégie importante de l'Art Minimal est la recherche d'unité formelle. Selon Judd, « dans les nouvelles œuvres la forme, l'image, la couleur et la surface sont unifiées, elles ne sont ni partielles ni dissociées. Dans ces œuvres, il n'y a pas de zones neutres ou plus faibles, pas de « passages » ni de zones de transition. »⁷⁷⁹ Morris travaillait à produire des *gestalt* fortes à travers des formes simples, dont les parties « sont reliées d'une manière à offrir une résistance maximum à la séparation perceptuelle. »⁷⁸⁰



Robert Morris, *Untitled (L Beams)*, 1966, acier inoxydable, dimensions variables, collection du Whitney Museum of American Art, New York

Si la *gestalt* est suffisamment forte, l'artiste peut s'autoriser à inclure plusieurs parties à son œuvre : « la globalité de ses objets n'est pas lié, selon lui, au fait qu'ils se composent d'une ou de plusieurs parties », commente Robert Smithson. « Du moment qu'un travail s'affranchit de détails inutiles et de compositions

⁷⁷⁹ Donald Judd, « Specific Objects », *op. cit.* p.17

⁷⁸⁰ Robert Morris, « Notes on Sculpture - Part I » *op. cit.*

hiérarchiques, il peut être constitué de plusieurs parties sans perdre son unité dans la perception. »⁷⁸¹

On retrouve cette attitude anti-hiérarchique dans le quatuor de pratiquants du collage Simon-Rauschenberg-Nevelson-Rainer : les éléments juxtaposés dans leurs œuvres se valent tous, aucun n'est l'objet de plus d'attention que d'autres de la part de l'écrivain ou de l'artiste. « Un matériau « meilleur » n'existe pas », déclare Rauschenberg, « Il est aussi non-naturel pour les humains d'utiliser de la peinture à l'huile que d'utiliser quoi que ce soit d'autre. Je prenais des images de n'importe quelle source [...]. J'allais fouiller dans les déchets de tout le monde. »⁷⁸² Chez Simon, les générateurs, qu'ils soient des images et objets du monde réel ou des images mémorielles, subissent le même traitement dans leur incorporation au récit. Chez Nevelson, les objets rassemblés sont tous recouverts de la même peinture uniformisante (le plus souvent noire). Enfin, chez Rainer, les mouvements gestuels ont tous la même valeur et sont dansés avec une « égalité d'énergie »⁷⁸³. De même, les parties des œuvres ont toutes la même valeur : aucune séquence des romans de Simon ne domine les autres et les œuvres de Rauschenberg et Nevelson n'ont pas de points focaux. Selon Rosalind Krauss, l'espace des tableaux de Rauschenberg restituent l'espace de la mémoire « où se produit ce type de nivellement » des images. « Dans cet espace auquel nous avons tous recours, *toutes* les images possèdent un degré égal de densité, que ce soit l'image d'une peinture vue dans un musée, d'un événement auquel nous avons assisté ou d'un autre que nous avons imaginé, rêvé. »⁷⁸⁴ Cette observation correspond aussi parfaitement aux romans de Simon et aux sculptures de Nevelson.

⁷⁸¹ Robert Smithson, « Donald Judd », *Robert Smithson. Complete Writings.*, op. cit.

⁷⁸² Barbara Rose, *An Interview with Robert Rauschenberg*, New York, Vintage, 1987, p.57

⁷⁸³ Yvonne Rainer, « La transgression revisitée » (1989), dans *Une femme qui...*, op. cit. pp.90-91

⁷⁸⁴ Rosalind Krauss, « Rauschenberg et l'image matérialisée », *L'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernes*, op. cit. p.301

L'anti-anthropomorphisme révèle un refus commun du tragique au Nouveau Roman et à l'Art Minimal relevé par Barbara Rose dans l'extrait d'« ABC Art » cité précédemment. En évitant « sciemment toute métaphore anthropomorphe », écrit Bochner, « certaines œuvres récentes [de Smithson, Judd, LeWitt, Flavin, Andre] [...] évitent l'attitude tragique qu'elle implique. »⁷⁸⁵ Un constat valable également pour les romans de Robbe-Grillet, et aussi de Claude Simon qui déclare : « je ne crois à aucune fatalité [corollaire du tragique] »⁷⁸⁶ écrit-il. En effet, ses romans ne sont pas déterminés : « il n'y a aucune conclusion dans mes romans ; je veux dire aucun « dénouement » de nature plus ou moins socio/psychologique et qui puisse être interprété comme un aboutissement fatal ou logique d'une situation de départ ou d'une suite d'événements qui en découleraient »⁷⁸⁷. Le tragique est également absent de la rupture du lien entre l'homme et les objets - dont l'anti-anthropomorphisme est un dernier aspect. La distance entre eux est bien instaurée, l'homme et les objets *sont là* dans le monde, ensemble mais indépendants. Et cette distance n'a rien de tragique, de « déchirant » même si « partout où il y a une distance, une séparation, un dédoublement, un clivage, il y a possibilité de les ressentir comme souffrance », expliquait Robbe-Grillet dans son article « Nature, humanisme, tragédie », traduit dans *Evergreen Review* à l'été 1959, qui a certainement influencé ou du moins conforté Rose dans son constat du refus du tragique commun au Nouveau Roman et à l'Art Minimal, ainsi que Bochner dans son idée que la conscience non-tragique de la distance est une condition essentielle du fonctionnement du monde⁷⁸⁸. Son installation *in situ* intitulée *Measurements* (1969) en est l'illustration : l'artiste inscrit sur ses murs les mesures d'une pièce, mesurant mathématiquement les distances entre deux murs, entre le côté d'une porte et un coin de la pièce, entre un renforcement et une fenêtre. Les

⁷⁸⁵ Mel Bochner, « Art in Process - Structures », *Spéculations. Écrits 1965-1973, op. cit.* p.45

⁷⁸⁶ Claude Simon, « L'inlassable réajustement du vécu », *op. cit.* p.22

⁷⁸⁷ Claude Simon « Attaques et stimuli », entretien avec Lucien Dällenbach dans *Claude Simon*, Paris, Seuil, 1988, p.170

⁷⁸⁸ Mel Bochner, « Art in Process - Structures », *Spéculations. Écrits 1965-1973, op. cit.*, p.45

distances ne sont pas tragiques, elles sont juste *là* et rendues visuelles par la projection du fait linguistique sur le fait perceptuel⁷⁸⁹.



Mel Bochner, *Measurements*, 1969, dimensions variables, collection du Museum of Modern Art, New York

Pour actualiser la rupture entre les objets et l'homme, il s'agissait pour les écrivains et les artistes de cesser d'attribuer aux objets une intériorité factice – qui mimerait l'intériorité humaine – et des qualités appartenant à des systèmes de référence créés par l'esprit humain qui les transcenderaient. Alors, les objets produits par les artistes et les objets créés par les écrivains se caractérisent par leur absence de profondeur et d'au-delà.

⁷⁸⁹ Rosalind Krauss, « Sens et sensibilité. Réflexion sur la sculpture de la fin des années soixante », *op. cit.* p.44

C. Contre l'illusionnisme

1. Des objets non signifiants

Ces objets, qu'ils soient fabriqués par Robbe-Grillet et les minimalistes ou trouvés par Simon, Rauschenberg et Nevelson⁷⁹⁰, ne sont ainsi porteurs d'aucun sens caché, ils ne sont pas une porte vers un ailleurs, quel qu'il soit - philosophique, métaphysique, romantique, symbolique, mystique ou spirituel⁷⁹¹. Ils ne signifient rien. Les objets trouvés de Simon, Rauschenberg et Nevelson n'acquièrent pas de valeur en étant incorporés aux œuvres, leur seule valeur est celle de matériau concret. « En littérature comme en peinture (Dubuffet, Rauschenberg, etc.) », déclarait Simon, « certains ont confusément senti qu'il fallait revenir à zéro, au concret, à la matière, aux choses, sans se livrer à des commentaires de valeur. »⁷⁹² Ainsi, il n'y a par exemple pas de symbolisme dans son œuvre⁷⁹³. Carl Andre affirmait que son « travail est athée parce qu'il n'a pas de forme transcendante, pas de qualité spirituelle ou intellectuelle »⁷⁹⁴, tandis que Dan Flavin interdisait toute interprétation spirituelle de ses installations lumineuses : « [La lumière] est ce qu'elle est. Elle n'est rien d'autre. Tout est donné là, clairement, ouvertement, simplement. Il n'y a aucune spiritualité écrasante avec laquelle on serait censé

⁷⁹⁰ L'« objet trouvé » est « l'un des héritages les plus signifiants que les Surréalistes et les Cubistes ont transmis aux générations suivantes d'artistes des deux côtés de l'Atlantique » (Duffy p.150), fascine également Claude Simon, Louise Nevelson et Robert Rauschenberg « qu'il soit un objet trouvé concret découvert par hasard dans leur environnement immédiat, l'appropriation d'images ou de sections de texte [...] ou l'exploration de la mémoire et du langage. » Jean H. Duffy, *Reading between the lines*, op. cit. 162

⁷⁹¹ « Mon travail est athée parce qu'il n'a pas de forme transcendante, pas de qualité spirituelle ou intellectuelle. » Carl Andre dans Diane Waldman, *Carl Andre*, New York, The Solomon R. Guggenheim Museum, 1970, p.21

⁷⁹² Claude Simon, colloque de Cerisy, 1974

⁷⁹³ Claude Simon, « L'inlassable ré a/e crage du vécu » op. cit. p.4

Citons également cette interview donnée à la *Paris Review*, n°128 :

- « - Des trains apparaissent souvent dans vos romans, que symbolisent-ils ?
- Rien que des trains.
- Et les boîtes aux couvercles illustrés, que signifient-elles ?
- Rien. »

⁷⁹⁴ Diane Waldman, *Carl Andre*, op. cit. p.21

entrer en contact ». ⁷⁹⁵ Attendre des objets qu'ils révèlent un sens caché du monde est vain puisque que le monde « n'est ni signifiant ni absurde. Il *est* tout simplement. » ⁷⁹⁶ (Robbe-Grillet), « si le monde signifie quelque chose, c'est qu'il ne signifie rien » - sauf qu'il est » ⁷⁹⁷ (Simon). Les objets insignifiants de ce monde insignifiant n'offrent à observer que leur présence et à découvrir que leurs surfaces. Robbe-Grillet écrivait que « la surface des choses a cessé d'être pour nous le masque de leur cœur » ⁷⁹⁸ et Mel Bochner lui répondait quelques années plus tard dans son article « Primary Structures » avec le même vocabulaire en remarquant que « le Nouvel Art de Carl Andre, Dan Flavin, Sol Lewitt, Don Judd, Robert Morris, Robert Smithson traite de la surface en évitant le « cœur ». ⁷⁹⁹ Bochner citait en exergue de ce même article portant sur la première exposition d'Art Minimal au Jewish Museum en 1966, la phrase de Robbe-Grillet « il n'y a rien derrière ces surfaces, pas d'intérieur, pas de secret, pas d'arrière pensée. » ⁸⁰⁰, effectuant après Barbara Rose un rapprochement entre Art Minimal (qui ne porte pas encore ce nom) et Robbe-Grillet, en remarquant une cohérence entre le soupçon envers la profondeur de l'écrivain et l'aspiration de ces jeunes artistes à ne montrer que des surfaces. La fameuse phrase de Stella « ce que vous voyez est ce que vous voyez » s'applique à l'art produit par les artistes de sa génération, mais aussi aux objets du Nouveau Roman - désigné un temps comme l'« École du regard » - : il ne sont que des « résistances optiques » ⁸⁰¹, « tout ce que nous pouvons en savoir découle directement de leur apparence. » ⁸⁰² Ce que nos écrivains et artistes offrent à voir se suffit à lui-même et invite les lecteurs

⁷⁹⁵ Cité par Michael Gibson « The Strange case of the fluorescent tube » *Art International* n°1, automne 1987, p.108

⁷⁹⁶ Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, op. cit. p.18

⁷⁹⁷ « Je n'ai encore, à 72 ans, découvert aucun sens à tout cela, si ce n'est, comme l'a dit, je crois, Barthes d'après Shakespeare, que « si le monde signifie quelque chose, c'est qu'il ne signifie rien - sauf qu'il est. » Claude Simon, *Discours de Stockholm*, op. cit. p.24

⁷⁹⁸ Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, op. cit. p.22

⁷⁹⁹ Mel Bochner, « Primary Structures », *Arts Magazine*, n°8, juin 1966, p.34

⁸⁰⁰ Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, op. cit. p.42

⁸⁰¹ Mel Bochner, « Moins c'est moins », *Spéculations. Écrits 1965-1973*, op. cit. p.81

⁸⁰² Mel Bochner, « Les systèmes d'art sériels : un solipsisme » op. cit. p.119

et spectateurs à se contenter de regarder, sans attendre que l'œuvre « lui rende son regard »⁸⁰³, ce que fait Robbe-Grillet dans ses descriptions :

« Décrire les choses [...] c'est délibérément se placer à l'extérieur, en face de celles-ci. Il ne s'agit plus de se les approprier ni de reporter rien sur elles. Posées, au départ, comme n'étant pas l'homme, elles restent constamment hors d'atteinte et ne sont, à la fin, ni comprises dans une alliance naturelle, ni récupérées par une souffrance. Se borner à la description, c'est évidemment récuser tous les autres modes d'approche de l'objet : la sympathie comme irréaliste, la tragédie comme aliénante, la compréhension comme relevant du seul domaine de la science. »⁸⁰⁴

Seule la description, sans analyse, sans psychologie, sans symbolisme peut ainsi faire exister les objets du Nouveau Roman et les objets minimalistes. Sa vertu est également de contrer l'illusionnisme des œuvres comme nous allons le voir, ce que permettent aussi d'autres moyens que nous allons également recenser. Le refus commun de l'illusionnisme dans le Nouveau Roman et chez les artistes minimalistes fut identifié, nous l'avons vu, par Barbara Rose dès 1965. Donald Judd se satisfaisait en effet dans « Specific Objects » du fait que l'art, grâce à la tridimensionnalité, se débarrassait du problème de l'illusionnisme. Le Nouveau Roman refusait l'illusionnisme du roman du XIXe siècle, pour reporter l'attention du lecteur sur le matériau textuel. L'intention de se débarrasser de l'illusionnisme commune à l'Art Minimal et au Nouveau Roman est mise en œuvre par des moyens propres à chaque champ artistique.

⁸⁰³ « L'homme regarde le monde, et le monde ne lui rend pas son regard » Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, op.cit. p.46

⁸⁰⁴ *Ibid.* p.63

2. Pour la matérialité de l'espace et du texte

Le refus de l'illusionnisme par les minimalistes, « l'un des vestiges les plus marquants, et les plus critiquables, légués par l'art européen »⁸⁰⁵ selon Judd, s'inscrit dans un rejet de la rationalité européenne.

« Dans la peinture illusionniste, « l'espace » constitue une catégorie dont l'existence précède la connaissance des choses qu'il renferme ; en ce sens, c'est un paradigme de la conscience qui est le fond sur lequel les objets sont constitués. À son niveau le plus abstrait, la représentation picturale traditionnelle est une spéculation sur la nature de la figuration. Celle-ci ne serait possible que grâce à une conscience opérant au sein d'un espace mental préexistant, un espace qui permettrait toutes les mises en relation, toutes les différenciations, toutes les constitutions d'entités respectives. C'est donc un cartésianisme bien arrêté qui sert de fond à l'illusionnisme occidental. »⁸⁰⁶

Cette position idéologique était complétée par des positions artistiques concrètes. Il s'agissait pour les artistes minimalistes de créer des objets réels dans l'espace réel - « intrinsèquement plus puissant et spécifique que la peinture sur une surface plane »⁸⁰⁷, pour sortir de l'espace pictural dont la bidimensionnalité ne peut être, selon eux, qu'illusionniste⁸⁰⁸.

« Les sculpteurs minimalistes commencèrent par affirmer l'extériorité du sens. Ils réagissaient [...] contre un illusionnisme qui fait d'un matériau le signifiant d'un autre (de la pierre par exemple, le signifiant de la chair), illusionnisme qui soustrait l'œuvre à l'espace littéral pour la situer dans un espace métaphorique. »⁸⁰⁹

⁸⁰⁵ Donald Judd, « Specific Objects », *op. cit.* p.16

⁸⁰⁶ Rosalind Krauss, « Sens et sensibilité. Réflexion sur la sculpture de la fin des années soixante », *L'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernes*, *op. cit.* p.40

⁸⁰⁷ Donald Judd, cité par Michael Fried dans « Art et Objectivité », *op. cit.* p.115

⁸⁰⁸ « Les trois dimensions sont l'espace réel. Cela élimine le problème de l'illusionnisme et de l'espace littéral. » Donald Judd, « Specific Objects », *op. cit.*

⁸⁰⁹ Rosalind Krauss, *Passages – Une histoire de la sculpture de Rodin à Smithson*, *op. cit.* p.273

L'espace d'exposition devient alors l'objet d'une attention particulière de la part des artistes, qui pensent leurs œuvres en fonction de l'espace dans lequel elles seront montrées. « L'environnement joue un rôle essentiel dans mon travail », écrit Judd, « l'installation suscite autant de réflexion que l'œuvre elle-même [...] Mes installations, et l'architecture qui les abrite, ont pour but essentiel la défense de mon travail. »⁸¹⁰ Les œuvres étant dépendantes de l'espace, seul un espace adapté à ces dernières permet d'en faire correctement l'expérience. Judd, insatisfait du caractère temporaire et improvisé des expositions institutionnelles, ouvrira un lieu, la Chinati Foundation, au Texas, pour installer de manière définitive certains de ses travaux ainsi que ceux de quelques contemporains comme John Chamberlain, Carl Andre et Roni Horn. « L'installation *était* l'œuvre »⁸¹¹, écrit Michael Fried. L'espace qui l'entoure et sa lumière façonnent l'œuvre - « la sculpture subit des changements par l'incidence de la lumière »⁸¹², écrit Robert Morris -, et l'œuvre façonne l'espace, ce dont le spectateur se rend compte car c'est le même espace que celui qu'il occupe lui-même : « les œuvres nouvelles les plus intéressantes puisent dans l'œuvre même des rapports qu'elles transforment en fonction de l'espace, de la lumière et du champ de vision du spectateur »⁸¹³, écrit Morris. Les œuvres lumineuses de Dan Flavin, qu'il nomme lui-même des « propositions situationnelles », en sont l'exemple le plus flagrant car la lumière crée leur environnement immédiat, qui envahit et maltraite l'espace. Flavin modifie l'espace immatériellement grâce à la lumière, mais parfois aussi matériellement : son installation *green crossing greens (to Piet Mondrian who lacked green)* est une clôture faite de tubes fluorescents croisés interdisant aux spectateurs l'accès à une partie du musée ou de la galerie.

⁸¹⁰ Donald Judd, « Pour défendre mon travail », *Écrits 1963-1990*, Paris, Daniel Lelong, 1991, p.68

⁸¹¹ Michael Fried, *Contre la théâtralité*, *op. cit.* p.179

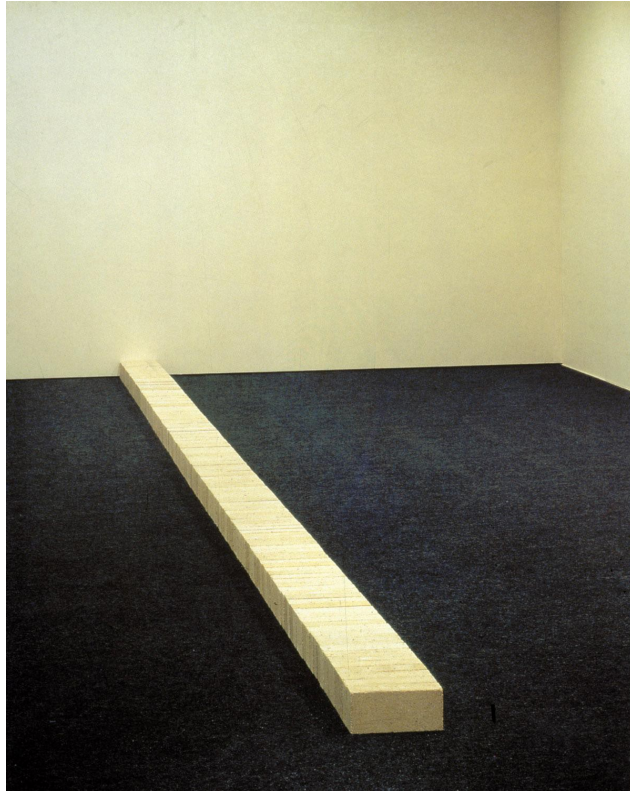
⁸¹² Robert Morris, « Notes on Sculpture - Part I » *op. cit.*

⁸¹³ Robert Morris cité par Michael Fried dans *Contre la théâtralité*, *op. cit.* p.120



Dan Flavin, *green crossing greens (to Piet Mondrian who lacked green)*, 1966,
tubes de néons verts fluorescents, première section : 122 x 610 cm,
deuxième section : 61 x 670 cm,
collection du Solomon R. Guggenheim Museum, New York

En concevant leurs pièces en prenant en compte l'espace qui les accueillera, les artistes attirent l'attention sur cet espace qui s'efface traditionnellement pour valoriser les œuvres d'art, pour ne pas en troubler l'illusion picturale ou sculpturale. La mise en valeur de l'espace participe ainsi de la suppression de l'illusionnisme artistique. *Lever* (1966) de Carl Andre, par exemple, est constitué de 137 briques alignées au sol en partant d'un mur, attirant l'attention sur ce dernier, ainsi que sur le sol qui deviennent partie prenante de l'œuvre.



Carl Andre, *Lever*, 1966, 137 briques réfractaires,
11,4 x 22,5 x 883,9 cm installé, brique : 11,4 x 22,5 x 6,4 cm chacune,
collection du Musée des Beaux-Arts de Montréal

Le *white cube* qui se veut neutre et presque évanescents au service des œuvres illusionnistes, perd ces qualités quand il est occupé par des œuvres minimalistes ; il devient un espace matériel quand il est occupé par des œuvres qui revendiquent leur matérialité, ce qui est le second moyen exploré par les artistes pour éradiquer l'illusionnisme. « Toute forme d'art tridimensionnel est un fait physique. »⁸¹⁴, écrit Sol LeWitt, c'est-à-dire que leur tridimensionnalité leur confère d'office un statut d'objet matériel. D'autant plus que les œuvres minimalistes, souvenons-nous, ne recèlent rien derrière leur surface, elles n'offrent au spectateur que le spectacle de leur matérialité. « Ce que nous voyons est ce que nous voyons » : un cube de Sol LeWitt, ne représente rien d'autre qu'un assemblage de morceaux de bois peints en

⁸¹⁴ Sol LeWitt, « Paragraphs on conceptual art », in *Sol LeWitt*, New York, MOMA, 1978, p.166

blanc, dont le bois n'a aucune noblesse – LeWitt suggérait même d'en faire du bois de chauffage – et dont la couleur blanche n'est symbole de rien. Les damiers de Carl Andre ne sont rien d'autre que des carrés de zinc disposés les uns à côté des autres. La matérialité des œuvres est accentuée par la trivialité des matériaux très peu transformés employés par les artistes, qui n'ont rien des matériaux nobles tels que, par exemple, le marbre des sculptures classiques illusionnistes. Le spectateur reconnaît ces matériaux d'usage commun, qui n'appartiennent pas traditionnellement au champ de l'art, et interroge le statut d'œuvre d'art de ce qui s'apparente à un objet, d'autant plus qu'il partage avec lui l'espace réel, tridimensionnel, « qui est le lieu de la sculpture et aussi de tout objet matériel qui n'est pas de l'art »⁸¹⁵, écrit Fried. Les œuvres minimalistes sont des objets matériels dans un espace matériel, qui ne veulent laisser aucune place à l'illusionnisme. Leur unité, nous l'avons vu, prévient l'anthropomorphisme mais empêche aussi le spectateur de visualiser mentalement la composition, l'ajout des parties de l'œuvre les unes après les autres par l'artiste dans le temps, elle rompt la narration de sa création, ce qui amène la critique Rosalind Krauss à opérer un nouveau rapprochement entre l'Art Minimal et le Nouveau Roman :

« Comme les sculptures minimalistes détachent physiquement le spectateur du déroulement de l'action, les nouveaux romans et leurs descriptions interminables détachent le lecteur du déroulement de l'action. »⁸¹⁶

Les longues descriptions du Nouveau Roman participent effectivement de la mise en cause du déroulement de l'« action », selon l'attitude anti-narrative décrite précédemment, mais leur longueur ont pour effet également de s'affranchir de l'illusionnisme romanesque du XIXe siècle en recourant à la matérialité, cette fois du texte et de l'objet livre. Dans le Nouveau Roman, l'illusion romanesque est

⁸¹⁵ Michael Fried, « Art et Objectivité », *op. cit.* p.118

⁸¹⁶ Rosalind Krauss, *Passages – Une histoire de la sculpture de Rodin à Smithson*, *op. cit.* p.219

contestée d'abord par un travail descriptif, donc, - déjà largement commenté - qui fait perdre à la description traditionnelle sa qualité référentielle au profit du mouvement de l'écriture⁸¹⁷ ; par un appauvrissement de la substance des personnages qui limite l'identification du lecteur ; par un appauvrissement de l'intrigue et par des ruptures dans la linéarité de la narration qui empêchent son immersion dans le récit des événements. Le travail de mise en cause de ces appuis du roman traditionnel – description référentielle, personnages, narration linéaire – reporte l'attention du lecteur sur la matérialité de l'écrit et les modes de production du roman. L'abondance des répétitions⁸¹⁸, par exemple, a pour effet de rompre la linéarité de la narration en coupant son flux. La répétition fonctionne comme une auto-référence en renvoyant le texte à lui-même, ce qui rompt l'illusion romanesque dans laquelle le lecteur pouvait être plongé et lui rappelle la matérialité du texte. La longueur et la minutie des descriptions du Nouveau Roman ont pour effet de décourager la construction mentale de l'image des objets décrits par le lecteur. Plus on décrit, moins on voit : « [la description] faisait voir les choses et voilà qu'elle semble maintenant les détruire, comme si son acharnement à en discourir ne visait qu'à en brouiller les lignes, à les rendre incompréhensibles, à les faire disparaître totalement »⁸¹⁹, explique Robbe-Grillet. Les objets décrits sont opacifiés au lieu d'être clarifiés par une description conventionnelle qui donnerait à les voir, et le lecteur dirige alors son attention sur le texte, sur le signifiant des mots et non plus son signifié et leur agencement sur la page, sur les blancs entre les mots, sur la construction du roman. Le *Jardin des Plantes* (1997) de Claude Simon, par exemple, composé de blocs de texte séparés par des blancs qui traversent partiellement ou totalement la page contraint le lecteur à faire des allers-retours

⁸¹⁷ « Tout l'intérêt des pages descriptives [...] n'est donc plus dans la chose décrite, mais dans le mouvement même de la description. » Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, op. cit. p.127-128

⁸¹⁸ Dans *La Modification* de Butor on trouve par exemple la répétition anaphorique : « Passe la gare de » qui parcourt le roman (pp. 30, 55, 87, 94, 102, 116, 127, 128, 135, 155, 187, 200, 214, 219, 251, 277, 280 et 283), de même que les amorces de phrase : « Sur le tapis de fer chauffant » (pp.69, 111, 118, 122, 130, 131, 141, 151, 164, 179, 213 et 282) et « De l'autre côté du corridor » (pp. 20, 33, 45, 60, 87, 97, 135, 204, 258) Michel Butor, *La Modification*, Paris, Minuit, 1957

⁸¹⁹ Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, op. cit. p.126-127

dans le texte empêchant une lecture linéaire du roman, une page après l'autre. La matière du texte est sans cesse rappelée au lecteur mais aussi la matérialité du livre en tant qu'objet composé de pages, « cette espèce de brique de papier blanc formé de feuilles superposées que l'on va pouvoir parcourir »⁸²⁰, écrit Michel Butor, qui abandonna la forme romanesque après son quatrième roman *Degrés* (1960), notamment pour explorer les possibilités du texte comme matière. Butor fera un grand usage de la variété de la typographie qu'offre l'impression. Dans *L'Emploi du temps* déjà, les repères de temporalité donnés au lecteur consistaient en des titres courants composés d'un mois imprimé en majuscule et d'un mois en caractères normaux : quand le narrateur relate en octobre les événements de mai, on pourra lire en haut de la page : « MAI, octobre »⁸²¹. Butor situe ainsi chaque page à la fois dans le temps d'écriture et le temps du récit, qui ne sont jamais concomitants, le narrateur prenant chaque jour du retard dans son journal, ce qui déjoue la linéarité chronologique et contraint le lecteur à faire des allers et retours mentaux dans le temps du roman qui attirent son attention sur la construction de ce dernier. Butor reprendra l'idée des titres courants dans *Boomerang*, cette fois pour attirer l'attention sur l'espace de la page qui se réfère à l'espace du monde : « Pour les régions situées dans l'hémisphère nord, le titre courant est en haut. Pour les régions qui sont dans l'hémisphère sud, le titre courant est en bas. Et puis il y a des régions où passe l'équateur, là le titre courant est au milieu de la page. »⁸²² Le lecteur est ainsi invité à faire des allers et retours entre la page et son image mentale du monde pour situer les différentes régions du monde dont il est question dans le texte. L'esprit du lecteur quitte régulièrement son immersion dans le texte pour prendre conscience de sa propre place dans le monde, de cet endroit physique où il lit et tient cet objet-livre. Un dernier livre exemplaire du jeu de Butor avec l'espace de la

⁸²⁰ Michel Butor, « Les peuples du livre » dans *Improvisations sur Michel Butor*, Paris, La Différence, 1993, p. 207

⁸²¹ De la page 9 à la page 72

⁸²² Michel Butor, entretien du 10 avril 2008 à Lucinges, archives personnelles

page et la typographie est *Mobile* (1962), composé comme un collage d'extraits de textes d'origines diverses concernant les États-Unis. Visuellement, le livre a l'aspect d'un immense poème qui joue sur l'alternance de blocs de textes centrés, alignés à gauche ou à droite et de blancs⁸²³ qui les séparent ; et l'alternance de caractères gras, italiques et majuscules. Le texte se regarde autant qu'il se lit. Cette « tentative de représentation des États-Unis » ne remplit pas ses fonctions de livre de voyage qui ferait s'évader le lecteur dans un pays lointain⁸²⁴. Par sa particularité, le texte rappelle à chaque instant sa présence, de même qu'une autre particularité : *Mobile* se lit en tournant le livre à 90° et cette simple manipulation nous fait prendre conscience de l'objet-livre, que l'on tient physiquement dans ses mains. Chez Butor, le livre, l'objet-livre, est aussi dénué de signification au-delà de son existence, de sa présence, de sa matérialité, que les objets décrits dans les nouveaux romans et les objets produits par les artistes minimalistes. Butor rappelle régulièrement au lecteur que ce qu'il lit est le fruit du travail de ses narrateurs-écrivains – qui renvoie à son propre travail d'écrivain - : *La Modification* s'achève sur le projet d'écriture de Léon Delmont de « ce livre futur et nécessaire dont vous tenez la forme dans votre main »⁸²⁵ ; et *L'Emploi du temps* et *Degrés* sont, respectivement, le journal du séjour de Jacques Revel en Angleterre et une chronique de la classe de son neveu par un professeur d'histoire. Tous deux sont entrecoupés du récit de l'écriture et des problèmes qu'elle pose aux narrateurs qui extrait le lecteur de l'illusion du récit et ramène en permanence son attention sur l'écriture et sur le livre en tant qu'objet : ce que nous lisons est le résultat du travail des narrateurs-écrivains, les manuscrits de deux œuvres inachevées. À cet inachèvement s'ajoute un sentiment de transgression : nous lisons des lignes qui ne nous sont pas destinées. *L'emploi du temps* est un journal qui n'est pas destiné à

⁸²³ On signalera également la page blanche du *Voyeur* de Robbe-Grillet qui est une ellipse du meurtre de la petite Violette matérialisé par une page blanche. Le blanc, qu'on ne considère en poésie mais traditionnellement pas en prose, révèle la présence matérielle de l'écriture parce qu'il est constitutif de l'écriture, il n'existe que par l'écriture qui l'entoure.

⁸²⁴ Ce que Truman Capote, rappelons-nous, lui reprochait.

⁸²⁵ Michel Butor, *La Modification*, *op. cit.* p.286

être lu et *Degrés* est destiné au neveu Pierre Eller, auquel il s'adresse. Pendant notre lecture, nous tenons dans nos mains le résultat du travail de deux personnages, comme extrait de l'espace imaginaire du roman pour se retrouver dans notre espace concret. Ainsi l'espace romanesque et l'espace réel ne sont plus dans une relation d'exclusion car le livre fait le lien entre les deux. Le fait de se plonger dans la lecture de ces deux romans ne nous empêche pas de garder une conscience de l'espace réel dans lequel se trouve cet objet réel qu'est le livre que nous lisons. Dans les œuvres de Butor, le livre n'est plus seulement le moyen de transporter le lecteur dans un lieu différent ou un monde différent, mais de rappeler sans cesse à ce dernier la matérialité du texte, des pages, du volume du livre. Dans *La Modification*, le héros voyage avec un livre mais il ne l'ouvrira à aucun moment. Sa fonction première sera détournée ; il servira à marquer sa place quand il sera amené à quitter le compartiment, il le manipulera à plusieurs reprises sans se résoudre à l'ouvrir, le mettra dans sa poche. Ce livre est totalement « objectifié » avant de devenir à la fin « ce livre futur et nécessaire dont vous tenez la forme dans votre main. »⁸²⁶ Là encore, et d'une manière encore plus évidente grâce à l'emploi de la deuxième personne, le livre sort de l'espace romanesque pour devenir le livre que nous nous apprêtons à refermer. Nous, lecteurs, cessons d'être ce personnage de roman pour redevenir nous-mêmes, et ce passage d'une identité à l'autre se fait par l'intermédiaire de ce « livre futur ».

Ce rejet commun de l'illusionnisme et son remplacement par une mise en évidence de la matérialité des œuvres constitue un dernier argument en faveur de la proximité de pensée, de la contemporanéité d'une partie de l'art américain et du Nouveau Roman, qui se construisent tous deux contre les valeurs de l'art européen du XIXe siècle pour créer un art qui répond aux préoccupations du nouveau contexte culturel de l'après-guerre. On peut voir cette contemporanéité de refus

⁸²⁶ Michel Butor, *La Modification*, op. cit. p.286

comme un effet diffus du Nouveau Roman dans le milieu artistique new-yorkais, quand on sait qu'il y était largement lu. Mais d'autres effets du Nouveau Roman sont plus directs et avérés par les artistes, que nous allons maintenant examiner.

IV. Usages artistes du Nouveau Roman

A. La lecture artiste

« Les artistes ne lisent pas beaucoup, ils feuilletent,
ça leur donne des idées. »⁸²⁷

Denis Hollier

« L'importance de la lecture dans le vécu de chacun ne réside pas tant dans les
leçons qu'on en tire après coup, que dans le déplacement de notre univers mental
opéré par l'expérience de lecture elle-même. »⁸²⁸

Jean-Marie Schaeffer

1. Une lecture libérée

La littérature, rappelons-le avec Alain Vaillant, est une communication différée qui possède une « dimension intersubjective »⁸²⁹ : la subjectivité de l'auteur rencontre la subjectivité du lecteur qui implique une « diversité et imprévisibilité des modes d'appropriation du discours littéraire »⁸³⁰. Quand le lecteur est un artiste, cette diversité et cette imprévisibilité sont accrues. La première l'est parce que la lecture artiste s'inscrit dans une pratique *singulière* qui caractérise l'art depuis la fin du XIXe siècle.⁸³¹ En 2009, un numéro du magazine *Artpress* collectait des textes d'artistes contemporains français auxquels on avait demandé quel était leur livre favori et d'expliquer en quoi sa lecture avait influencé leur travail⁸³². Les choix de

⁸²⁷ Denis Hollier, entretien à New York, novembre 2011, voir annexes

⁸²⁸ Jean-Marie Schaeffer, *Petite écologie des études littéraires. Pourquoi et comment étudier la littérature*, op. cit. p.111

⁸²⁹ Alain Vaillant, *L'Histoire Littéraire*, op. cit. p.252

⁸³⁰ *Ibid.*

⁸³¹ « régime de singularité qui, à l'opposé du « régime de communauté », privilégie ce qui est hors du commun, original, unique. » Nathalie Heinich, *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard, 2005, p.40

⁸³² *Artpress* 2 n°14, août 2009 « Que lisent les artistes ? »

livres et les modalités de leurs influences sont évidemment toutes différentes et singulières : Gilles Barbier trouva chez Franz Kafka, Gustave Flaubert, Antonin Artaud et George Perec (entre autres) des suggestions de « modes de pensée, des approches de l'information, des outils d'articulation »⁸³³ ; *Le délire logique* de Paul Nothomb a permis à Pascal Convert « d'éclaircir quelques interrogations »⁸³⁴ ; Patrick Corrillon vit depuis trente-cinq ans avec *Le baron perché* d'Italo Calvino qu'il n'a pourtant lu qu'une fois et « qui a dû énormément évoluer par rapport à l'original » sans pour autant se l'approprier⁸³⁵ ; Malachi Farrell lit Michel Foucault et Noam Chomsky pour ne pas penser seul⁸³⁶ ; Gloria Friedmann relit souvent Francis Fukuyama parce qu'elle est stimulée par son désaccord avec lui⁸³⁷ ; ou encore Annette Messenger écrit que chez elle, « il y a des livres ouverts par terre, à une certaine page que j'aime particulièrement, ou en attente d'être lus... ils attendront longtemps... mais j'ai l'impression qu'ainsi posés au sol, ils me pénètrent et c'est peut-être suffisant. »⁸³⁸ Il semble donc qu'il y ait autant de lectures et d'usages différents de la lecture que d'artistes, ce que nous observerons également chez les artistes américains de notre corpus, et ce qui rejoint l'anti-objectivisme de Stanley Fish pour qui il n'existe pas de sens permanent et inhérent au texte et donc qu'aucune interprétation ne peut être invalidée. Nous souscrivons nous-mêmes à cette idée que le sens d'un texte s'actualise à chaque nouvelle lecture d'un nouveau lecteur à un moment nouveau et que le sens d'un texte n'est pas figé comme celui que lui donnait son auteur suivant son intention : « une activité herméneutique pour laquelle la compréhension signifierait restauration de l'originel ne serait que transmission d'un sens maintenant défunt »⁸³⁹, écrit Hans-Georg Gadamer. Dans le débat souvent rejoué entre partisans de l'objectivisme et partisans du relativisme –

⁸³³ *Ibid.* p.12

⁸³⁴ *Ibid.* p.18

⁸³⁵ *Ibid.* p.24

⁸³⁶ *Ibid.* p.42

⁸³⁷ *Ibid.* p.47

⁸³⁸ *Ibid.* p.66

⁸³⁹ Hans-Georg Gadamer, *Vérité et méthode*, Tübingen, 1960, p.186

par exemple entre Umberto Eco et Jonathan Culler dans *Interprétation et surinterprétation*, le premier récusant la surinterprétation qui consiste à trouver dans les livres plus que ce qui figurait dans le projet de l'auteur⁸⁴⁰, le second la défendant pour ses qualités productives⁸⁴¹ et créatives - notre étude, parce qu'elle prend en compte la lecture artiste, se situe inévitablement du côté du relativisme. La seconde caractéristique des modes d'appropriation du discours littéraire, l'imprévisibilité, est ainsi accrue quant à elle justement parce qu'on n'attend de la lecture de l'artiste aucune objectivité. Au contraire des lecteurs professionnels dont on attend une lecture normative, savante, productrice de commentaires sous une forme attendue, les artistes sont autorisés à lire, à interpréter et à faire un usage totalement libre des livres. Leur lecture n'est pas normative car elle n'a pas pour objectif d'assigner une valeur littéraire aux livres ; elle n'est pas savante car elle se passe allègrement de la connaissance du contexte d'écriture et des intentions de l'auteur ; « sans programme précis et sans préjugé, l'artiste ne lit pas dans l'intention de se faire une culture »⁸⁴², écrit Androula Michaël. La perception guidée ou visée illocutoire décrite par Iser a ainsi très peu de prise sur l'artiste lecteur, qui paraît tomber en accord avec Mikel Dufresne quand il écrit que

« la seule chance qu'il ait de [connaître son œuvre], c'est de la découvrir en la faisant ; sa seule ressource est de le faire, dont le voir sera la récompense. C'est pourquoi l'artiste n'est artiste que par son acte. Il ne pense pas l'idée de l'œuvre, il pense sur ce qu'il fait et qu'il perçoit à mesure qu'il le fait ; c'est toujours à du perçu qu'il a affaire [...] ; il ne connaît ce qu'il a voulu que lorsque après l'avoir fait, il le perçoit et le juge définitif, lorsqu'il est enfin dans la condition du

⁸⁴⁰ « En distendant le lien qui, à l'oral, unit le locuteur à son discours, l'écrit permet aux lecteurs de voir dans le texte autre chose que le projet de l'auteur. » Umberto Eco, *Interprétation et surinterprétation*, Paris, PUF, 2001, p.33

⁸⁴¹ « Il peut se révéler très important et très productif de poser des questions que le texte ne nous incite pas à nous poser à son propos. » Jonathan Culler, « Défense de la surinterprétation », *Ibid.* p.106

⁸⁴² Androula Michaël, « Les affinités électives de JJ Lebel », dans Michel Melot, *Les bibliothèques d'artiste (XXe – XXIe siècle)*, Paris, Presses universitaires de Paris-Sorbonne, 2010, p.441

spectateur. Il est donc vain de chercher la vérité de l'œuvre dans la façon dont l'artiste la pense. »⁸⁴³

Les lecteurs artistes, plus que tous autres lecteurs, en cherchant dans les livres de quoi alimenter leur pratique propre, ne cherchent pas la « vérité de l'œuvre dans la façon dont l'artiste la pense », mais dans la façon dont ils pourront en faire usage, quitte parfois à trahir le texte. Dan Graham, par exemple, se forge des avis aussi affirmés sur les livres qu'ils ne lit pas que sur ceux qu'il lit⁸⁴⁴. Sans avoir ouvert aucun livre de Robbe-Grillet, il considère l'écrivain comme romantique et colonialiste parce *La Jalousie* se passe probablement dans une ancienne colonie, et parce que son titre lui évoque le thème de la passion amoureuse.⁸⁴⁵ C'est le fait de ne pas avoir lu ces livres qui permet ces interprétations qu'une lecture quelque peu attentive aurait empêchées. Les interprétations de Graham révèlent d'une part l'importance du paratexte (le titre et les divers textes qui accompagnent un livre) dans l'interprétation des œuvres, et d'autre part sa valeur créative qui est l'une des vertus de la non-lecture⁸⁴⁶ explorées par Pierre Bayard dans son livre *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus ?* auquel nous renvoyons. La lecture « artiste » exemplifiée à l'extrême par Graham, en comparaison encore avec la lecture littéraire, n'a aucune contrainte d'exhaustivité, de défense ou d'attaque. La liberté acquise par la décontextualisation est encore accrue par la lecture artiste. Bochner le revendique :

⁸⁴³ Mikel Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, Paris, PUF, 2011, 1967

⁸⁴⁴ Une attitude forgée par un parcours, écrit Bréhin, « en dehors des cursus traditionnels de formation, associé à un fort capital culturel familial, a contribué à produire chez [lui], une estime de soi qui ne peut s'accommoder d'un assujettissement de leur singularité à la cause collective d'une avant-garde » et qu'il l'autorise à faire un « libre usage des grands auteurs qui abondent dans ses textes théoriques et qui trahit sa culture d'autodidacte. » Yannick Bréhin, *Minimal et pop art*, op. cit. p.120

⁸⁴⁵ Dan Graham, entretien à New York, voir annexes

« Avant même de l'ouvrir, la seule indication de son titre ou le moindre regard sur sa couverture suffisent à susciter, chez l'homme cultivé et curieux, une série d'images et d'impressions qui ne demandent qu'à se transformer en une première opinion [...]. » Pierre Bayard, *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus ?*, Paris, Minuit, 2007, p.26

⁸⁴⁶ « Ne pas connaître le texte [...] donne paradoxalement un accès plus direct, non certes à une quelconque vérité cachée de l'œuvre, mais à l'une de ses multiples richesses possibles. » Ibid. p.48

« Tout ce que j'ai à dire à propos du Nouveau Roman est probablement une mécompréhension ou un mauvais usage des idées elles-mêmes mais bien sûr, ça ne m'importe pas du tout parce que je n'ai aucune obligation de justesse. »⁸⁴⁷

Mobile de Michel Butor, très remarqué à sa parution, a bénéficié par exemple de lectures diverses de la part des artistes. Pour Mel Bochner, ce livre, avec son aspect fragmenté, s'apparente à certaines formes d'art immatérielles décrites par la critique Lucy Lippart dans son livre *Six years : The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*.⁸⁴⁸ Selon Dan Graham, *Mobile*, qu'il n'a pas lu, est intéressant parce que son titre lui évoque les mobiles d'Alexander Calder, et qu'il est dédié à Jackson Pollock, artistes qu'il admire tous deux, et parce qu'il traite des États-Unis. Enfin, pour Acconci, l'intérêt de *Mobile*, son livre préféré de Butor, résidait dans sa capacité à conforter

« ce que je pensais que l'écriture devait être quand je l'ai lu, qui venait de Raymond Roussel, quand ce dernier affirmait qu'un livre devrait commencer à la première page et se terminer à la dernière. Or, selon moi, un livre porte possède un rapport fort au voyage : ma conception de l'écriture était la manière dont on avance, de la marge de gauche à la marge de droite, d'une page à la suivante, à la suivante, à la suivante. »⁸⁴⁹

Nous examinerons plus loin cette conception de l'écriture, développée également grâce à la lecture de Robbe-Grillet. Ce que la critique traditionnelle interdit - le hors-sujet, la mécompréhension, l'exubérance, la dénaturation, l'amateurisme, etc.-, est autorisé aux artistes et offre un autre regard sur les œuvres littéraires,

⁸⁴⁷ Mel Bochner, entretien par e-mails avec Jean-Max Colard, *op. cit.*

⁸⁴⁸ « La fonction de la « fragmentation » peut maintenant être identifiée comme un principe d'exclusion caché. La forme de Lippard vient du nouveau roman [sic] français, de livres tels que *Mobile*, qui distordent le développement plutôt qu'ils ne le supplantent. » Mel Bochner, « Book Review : *Six Years : The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972* », *Artforum*, juin 1973

⁸⁴⁹ Vito Acconci, entretien à Brooklyn, voir annexes

voire permet le « surgissement d'une nouvelle intelligence de l'œuvre »⁸⁵⁰ selon Jauss, en découvrant certains des « potentiels de signification »⁸⁵¹ infinis du texte, selon Iser.

2. Des lecteurs producteurs

Pour reprendre les termes des théories de la réception, les artistes ne sont pas des lecteurs idéaux, ou implicites (lecteurs que demande le texte et qui se plient à l'attente du texte), ou compétents, ou parfaits. Ils sont au contraire, selon ces théories, des lecteurs déficients, imparfaits, anarchiques, producteurs de contresens et mécompréhensions. Leur lecture est volontiers partielle⁸⁵², partielle, sélective⁸⁵³, simplificatrice⁸⁵⁴, imprévisible, et surtout, créatrice. L'étude de leur lecture du Nouveau Roman permet d'observer une actualisation⁸⁵⁵ inédite de ce corpus, une « activation »⁸⁵⁶ qui se heurte par sa diversité à toute généralisation théorique⁸⁵⁷ : il s'agit d'examiner un cas pratique de réception, une lecture réelle, empirique, doublement concrète : parce que les lecteurs sont concrets et parce que la lecture se

⁸⁵⁰ Hans-Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, op. cit. p.312

⁸⁵¹ Wolfgang Iser, *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, op. cit. p.156

⁸⁵² L'incomplétude de la lecture étant de toutes façons inévitable : « de la même façon que le plus doué des créateurs ne peut profiter de toute son expérience, le lecteur le plus assidu ne peut accéder à tout l'œuvre de l'auteur. » Ibid. p.41

⁸⁵³ « Les textes littéraires permettent un usage assez souple, plus subjectif, plus modalisé [qu'un usage de la philosophie]. La littérature est plus accessible. Des usages subjectifs, fragmentaires qui sont possibles. » François Cusset, entretien à Paris, op. cit.

⁸⁵⁴ La simplification par le lecteur étant de toutes façons inévitable : « Le lecteur, qui pour lire doit savoir où il va, est constamment conduit à simplifier : si l'auteur tend à augmenter le nombre de systèmes codés et à complexifier leur structure, le lecteur est enclin à les réduire, les ramenant à un minimum suffisant d'après lui. » Vincent Jouve, *La Lecture*, op. cit. p.54

⁸⁵⁵ Dans la « division des études littéraires entre partisans du sens originel et adeptes de la signification actuelle » observée par Antoine Compagnon, nous nous situons du côté des seconds. Antoine Compagnon, *Le Démon de la théorie*, op. cit. p.102

⁸⁵⁶ « Seule une activation de la littérature comme mode d'accès propre au monde [...] peut garantir que cette transmission soit autre chose qu'un savoir mort. » Jean-Marie Schaeffer, *Petite écologie des études littéraires. Pourquoi et comment étudier la littérature*, op. cit. p.133

⁸⁵⁷ À la question posée par Compagnon : « la lecture réelle peut-elle constituer un objet théorique ? », nous répondons, dans notre cas, certainement non. Antoine Compagnon, *Le Démon de la théorie*, op. cit. p.180

concrétise dans des pensées et des œuvres. Les artistes constituent une catégorie de lecteurs capables de transformer leur lecture, ici du Nouveau Roman, en œuvres d'art et à déplacer ses préoccupations littéraires vers le champ artistique, en s'appropriant les œuvres et la théorie du Nouveau Roman, emmenée par Alain Robbe-Grillet, telle qu'ils l'ont comprise. L'usage productif qu'en ont parfois fait les artistes américains pousse à son paroxysme l'idée du lecteur comme producteur développée peu à peu par les théories successives de la réception littéraire depuis les années 1970 qui donnent au fil des années un rôle de plus en plus actif au lecteur à travers la découverte de plusieurs phénomènes de lecture : selon Jauss, « dans la triade formée par l'auteur, l'œuvre et le public, celui-ci n'est pas un simple élément passif qui ne ferait que réagir en chaîne ; il développe à son tour une énergie qui contribue à faire histoire »⁸⁵⁸. Le lecteur contribue par une réception active à « faire histoire », qu'il opère, selon Iser une « concrétisation de la lecture », selon Jauss une « libération par l'expérience esthétique », qu'il soit « sollicité par le texte » selon Umberto Eco, qu'il opère une « lecture concrète » selon Michel Picard, qu'il confirme que « lire c'est faire » selon Stanley Fish ou qu'il prenne part à une « interaction productive » selon Vincent Jouve. Il est ainsi aujourd'hui admis que toute lecture résulte d'une production de la part du lecteur : une production abstraite de sens par le public dans son ensemble ; une production de sens suivie d'une production textuelle de commentaires dans la presse et à l'université ; et chez les artistes, d'une production de sens seule, ou d'une production de sens suivie d'une production textuelle, ou d'une production de sens suivie d'une production plastique, ou d'une production de sens suivie d'une production textuelle suivie d'une production plastique, ou d'une production de sens suivie d'une production plastique suivie d'une production textuelle. L'éventail de ces possibilités commence d'expliquer la diversité des formes qu'a pris le résultat de la lecture du Nouveau

⁸⁵⁸ Hans-Robert Jauss, *Théorie de l'effet esthétique*, op. cit. p.45

Roman par les artistes américains. En tant qu'objets sociaux, les livres, selon Michel de Certeau, sont l'objet d'un usage par les lecteurs qui les consomment :

« À une production rationalisée, expansionniste autant que centralisée, bruyante et spectaculaire, correspond une autre production, qualifiée de « consommation » : celle-ci est rusée, elle est dispersée, mais elle s'insinue partout, silencieuse et quasi invisible, puisqu'elle ne se signale pas avec des produits propres mais en manières d'employer les produits imposés par un ordre économique dominant. »⁸⁵⁹

Il s'agit selon le philosophe d'étudier ce que le « consommateur culturel » « fabrique », et « la fabrication à observer est une production, une poïétique »⁸⁶⁰ en prenant comme « point de départ » la lecture car « de la consommation, la lecture n'est qu'un aspect partiel, mais fondamental. »⁸⁶¹ Elle « introduit donc un « art » qui n'est pas de passivité »⁸⁶² :

« L'activité liseuse présente [...] tous les traits d'une production silencieuse : dérive à travers la page, métamorphose du texte par l'œil voyageur, improvisation et expectation de significations induites de quelques mots, enjambements d'espaces écrits, danse éphémère. »⁸⁶³

Les artistes complètent cette « production silencieuse » par une production plus « bruyante », quand ils font part de leur réflexion artistique en se référant à des lectures, ou en produisant des œuvres issues de ces dernières. Les artistes américains reconnurent certaines problématiques du Nouveau Roman comme proches des leurs, les ont assimilées, se les sont appropriées avant d'en faire reparaître certains aspects de manière plus ou moins directe, fidèle, déformée, déclinée, recomposée, retravaillée, reconstruite, traduite et parfois méconnaissable dans des œuvres

⁸⁵⁹ Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien*, Gallimard, 1990, p.XXXVII

⁸⁶⁰ *Ibid.* p.XXXVII

⁸⁶¹ *Ibid.* p.243

⁸⁶² *Ibid.* pp.XLIX-L

⁸⁶³ *Ibid.* p.XXXVII

plastiques qui sont toujours au moins partiellement une concrétisation de la lecture du Nouveau Roman. Nous relèverons les exemples avérés d'emprunt, de citation du Nouveau Roman dans quelques œuvres américaines, mais il s'agit également de tenter de prendre en compte les usages moins directs du Nouveau Roman et de sa théorie, qui se sont insinués dans la pensée artistique de l'époque à travers des déplacements, des transferts, indirects et subtils, relevant de la transmission impalpable d'idées, de conceptions, de réflexions souvent inexplicables par nous et par les artistes eux-mêmes et font partie de l'ensemble de « ce qui n'a pas besoin d'être explicité pour fonctionner. »⁸⁶⁴ Les effets du Nouveau Roman sur l'art américain, sont là, quelque part, certains sont explicables parce que certaines œuvres y font explicitement référence ou parce que parfois les artistes nous en font part, mais une bonne part continuera d'exister sans pouvoir être expliquée.

3. Le Nouveau Roman, entre autres

*« Lorsqu'une œuvre « trouve », comme on dit, son public, qui la comprend et l'apprécie, c'est presque toujours l'effet d'une coïncidence, d'une rencontre entre des séries causales partiellement indépendantes et presque jamais – et, en tout cas, jamais complètement – le produit d'une recherche consciente de l'ajustement aux attentes de la clientèle, ou aux contraintes de la commande ou de la demande. »*⁸⁶⁵

Pierre Bourdieu

« On peut déceler [dans les articles de Dan Graham] le signe d'une volonté de ne pas penser les choses indépendamment d'un contexte culturel élargi, d'une véritable épistémè. »

Vincent Pécoil⁸⁶⁶

⁸⁶⁴ Nathalie Heinich, *Ce que l'art fait à la sociologie*, op. cit. p.34

⁸⁶⁵ *Ibid.* p.347

⁸⁶⁶ Vincent Pécoil, introduction à Dan Graham, *Rock/music Textes*, Dijon, Les Presses du Réel, 1999, pp.6-7

Au moment où étaient publiées les premières traductions des nouveaux romans aux États-Unis, dans les années 1960, le milieu de l'art new-yorkais appartenant à la dite « contre-culture » connaissait une effervescence sans pareil. Les domaines étaient décloisonnés, arts plastiques, danse, musique, écriture, échangeaient et collaboraient. La pensée se nourrissait des pratiques artistiques mais aussi de littérature, de philosophie, et d'architecture, de sociologie, d'anthropologie et de science. La majorité des artistes à l'origine de l'Art Minimal, de l'Art Conceptuel, du Happening, du Land Art, de la danse contemporaine, de la musique sérielle et de toutes les formes d'art naissantes aux États-Unis dans les années 1960 explorait avec avidité tout ce que la création et la pensée proposait de neuf dans le monde entier⁸⁶⁷ : la pensée de la *French Theory*, la philosophie allemande (Wittgenstein, Habermas, Hegel), le rock anglais et américain (Sonic Youth, Patti Smith, The Grateful Dead, The Theoretical Girls), le mouvement structuraliste français (Roland Barthes, Claude Lévi-Strauss), les nouvelles technologies (le succès de l'ouvrage *Comprendre les médias* de Marshall McLuhan paru en 1964 en est emblématique), la philosophie Zen - « parce que c'était à l'opposé de l'expressionnisme et de la tradition judéo-chrétienne »⁸⁶⁸, témoigne la critique d'art Barbara Rose -, la culture russe - « c'était intéressant parce-que c'était interdit »⁸⁶⁹-, la phénoménologie (Martin Heidegger, Maurice Merleau-Ponty). Et le Nouveau Roman français. Un bon exemple de cette somme d'influences est l'article de Robert Smithson « A Museum of Language in the Vicinity of Art »⁸⁷⁰ qui a convoqué au sein d'une critique de l'art de Dan Flavin, Carl Andre, Robert Morris,

⁸⁶⁷ « Non seulement ils [Donald Judd, Sol LewWitt, etc.] connaissaient les théories sur l'art (anciennes comme actuelles) mais ils se passionnaient, comme moi, pour tous les mouvements intellectuels de l'époque, comme la musique sérielle, le Nouveau Roman (Robbe-Grillet, Butor, Pinget etc.) ainsi que pour les nouvelles théories scientifiques » Dan Graham, *Ma position : écrits sur mes œuvres*, Dijon, Les Presses du Réel, 1992, p.14

⁸⁶⁸ Barbara Rose, entretien à New York, *op. cit.*

⁸⁶⁹ *Ibid.*

⁸⁷⁰ Robert Smithson, « A Museum of Language in the Vicinity of Art », *Robert Smithson. The Collected Writings*, *op. cit.* p.78

Donald Judd, Sol LeWitt, Peter Hutchinson, Dan Graham et Edward Ruscha, à la fois des citations du dramaturge et romancier anglais Michael Frayn, du peintre américain Ad Reinhardt, des écrivains français Nathalie Sarraute et Michel Butor, de l'écrivain et philosophe suisse Henri-Frédéric Amiel, du critique littéraire anglais Frank Kermode, du critique et sémiologue français Roland Barthes, de l'écrivain français Gustave Flaubert, du paléontologue américain Edwin H. Colbert, du groupe de rock The Grateful Dead, du professeur d'histoire de l'art américain Kurt von Meier, de l'écrivain Beat William S. Burroughs, du spécialiste de Jorge Luis Borgès Suarez Miranda, et de l'architecte américain Buckminster Fuller. Autre exemple qui montre l'étendue des lectures des artistes, l'« article » de Mel Bochner « Moins c'est moins (pour Dan Flavin) » (*Art and Artists*, décembre 1966) qui consiste en un collage de citations dans l'ordre du philosophe Guillaume d'Occam, de Roland Barthes, de l'écrivain portugais Eça de Queiroz, de Dan Flavin, du sculpteur Tom Doyle, de l'écrivain américain James Thurber, de Dan Graham, de Flaubert, du poète américain Vachel Lindsay, du critique d'art Dick Aarons, de Kafka, du critique d'art John P. Cort, du Nazi allemand Herman Göring, du galeriste américain Jill Kornblee, de Donald Judd, du galeriste américain Robert Lepper, du peintre Ad Reinhardt, du critique littéraire suisse Jean Rousset, de Borgès, de Smithson, de LeWitt, de l'écrivain américain Lee Israel et du poète anglais T. E. Hulme. Dans cette foule d'intérêts hétéronomes, le Nouveau Roman trouvait sa place en tant que nouveauté littéraire, il constituait l'une des nombreuses voix qui s'énoncent dans une œuvre selon Jocelyne Lupin :

« L'œuvre (littéraire ou plastique) s'énoncerait toujours à plusieurs voix : à travers la mienne traversée par celle de l'autre, ma voix dans laquelle je reconnais parfois celle de l'autre, quand ce n'est pas la voix de l'autre dans laquelle je ne reconnais plus la mienne que je prends alors pour celle de l'autre. »⁸⁷¹

⁸⁷¹ Jocelyne Lupien, « Citer l'autre pour mieux se représenter dans les arts visuels », Marie-Dominique Popelard et Anthony Wall, (dir.), *Citer l'autre*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2005, pp.160-161

L'emprunt – ou le « braconnage »⁸⁷² - du Nouveau Roman se pense comme une citation sans les guillemets qui tracent la frontière entre la voix propre et celle de l'autre, qui finissent par fusionner. La communauté artistique new-yorkaise des années 1960 à 1980 lisait et s'intéressait au Nouveau Roman et à la littérature qui l'accompagnait, avec la liberté que leur offrait leur perspective d'artiste. En tant qu'artistes ils déplaçaient les problématiques littéraires sur leur terrain, l'art ; ils puisèrent dans le Nouveau Roman ce qui leur permettait d'alimenter leur réflexion artistique et leur vision du monde.

« *Chaque lecteur a en lui à l'avance la musique de sa partie.* »
Mme de Staël⁸⁷³

La lecture du Nouveau Roman permit aux artistes américains de pousser plus loin la construction de problématiques déjà présentes, même sous la forme d'une ébauche ou d'une intuition, dans la réflexion des artistes sur leur propre art. Nous parvenons ici à une problématique des théories de la réception littéraire développée notamment par le philosophe allemand Hans-Georg Gadamer qui affirme que « ce que l'on trouve dans une œuvre d'art, et ce que l'on y cherche, en fait, c'est plutôt son degré de vérité : dans quelle mesure on y reconnaît quelque chose, on s'y connaît et s'y reconnaît. »⁸⁷⁴ Ainsi, si les artistes américains ont retenu le Nouveau Roman parmi leurs lectures, c'est notamment parce qu'il s'y reconnaissait, parce que ces romans faisaient écho à leurs propres réflexions artistiques. Leur lecture du Nouveau Roman s'est faite au filtre des intérêts que les artistes y trouvaient. « Je feuillette les livres, je ne les étudie pas : ce qui m'en demeure, c'est chose que je ne

⁸⁷² Cet usage illustre l'idée de Michel de Certeau de la lecture comme braconnage : « *Bien loin d'être des écrivains, fondateurs d'un lieu propre, héritiers des laboureurs d'antan mais sur le sol du langage, creuseurs de puits et constructeurs de maisons, les lecteurs sont des voyageurs; ils circulent sur les terres d'autrui, nomades braconnant à travers les champs qu'ils n'ont pas écrits, ravissant les biens d'Égypte pour en jouir.* » Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien*, op. cit. p.292

⁸⁷³ Mme de Staël, *De la littérature*, Paris, 1800, p.157

⁸⁷⁴ Hans-Georg Gadamer, *Vérité et Méthode*, op. cit. p.109

reconnois plus estre d'autrui », écrivait déjà Montaigne dans ses *Essais* au XVI^e siècle. Pour certains artistes, Nouveau Roman formulait des réponses à des questions en germe dans leur esprit selon l'idée de Gadamer que

« Toute interprétation est [...] conçue comme [...] une dialectique de la question et de la réponse. La distance temporelle [ou géographique] entre l'interprète et le texte n'est plus à combler, ni pour expliquer ni même pour comprendre, mais, sous le nom de fusion d'horizons, elle devient un trait inéluctable et productif de l'interprétation : celle-ci comme acte, d'une part fait prendre conscience à l'interprète de ses idées anticipées, d'autre part préserve le passé dans le présent. La réponse que le texte apporte dépend de la question que nous lui posons de notre point de vue historique, mais aussi de notre faculté de reconstruire la question à laquelle le texte répond [...]. »⁸⁷⁵

Certains artistes reconstruisirent ainsi les questions posées par le Nouveau Roman pour les assimiler à leurs propres questions, en les extrayant du contexte littéraire français puis en les insérant dans le contexte artistique américain. En s'appropriant un texte, le lecteur l'amène sur son propre terrain, il en fait une source de réponse aux questions qui le préoccupent⁸⁷⁶. Ce phénomène de reconnaissance nous amène à penser que, plutôt qu'une *influence*, il serait plus juste d'affirmer que la lecture du Nouveau Roman a provoqué un phénomène de *résonance*⁸⁷⁷ ou d'*écho* dans l'esprit

⁸⁷⁵ Antoine Compagnon, *Le Démon de la théorie*, op. cit. p.72

⁸⁷⁶ « Si le sujet présent découvre la réponse implicite contenue dans le discours passé et la perçoit comme réponse à une question qui lui appartient, à lui, de poser maintenant. » Hans-Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, op. cit. p.271

⁸⁷⁷ Signalons que le terme de « résonance » a également été adopté par les auteurs de l'introduction à l'ouvrage *French Theory and American Art* qui étudie la réception de la French Theory chez les mêmes artistes américains : « tandis qu'il est légitime de parler d'influence des textes philosophiques sur les artistes, il est pourtant nécessaire de le nuancer en insistant sur le phénomène de "résonance" qui, dans beaucoup de cas semble plus approprié pour saisir l'opération intellectuelle en jeu quand un artiste rencontre un élément de théorie. [...] En effet, à de nombreuses occasions, l'artiste semble trouver dans un texte la formulation d'un thème, d'une idée ou d'un problème particulier pour lequel il a déjà une intuition formalisée selon une modalité propre à lui, même s'il n'était présent que de manière hésitante. En conséquence, plus que d'« influence », il serait mieux de parler d'une forme de familiarité ou de coïncidence, d'une analogie entre un problème basé sur le langage et une intuition pratique ou concrète indiquant un thème commun. Le but est ainsi de montrer comment un problème artistique particulier déjà en cours dans la production d'un artiste peut avoir précipité son intérêt pour un auteur plutôt qu'un autre selon un aspect de pensée donné. L'artiste peut avoir trouvé une résonance, un support, ou même l'opportunité d'une justification théorique. Dans ce cas, il s'agit d'être attentif au fait qu'une compréhension trop limitée ou trop univoque de la notion d'"influence" pourrait mener à percevoir les œuvres comme des formes d'illustrations sommaires ou simplistes d'un élément de théorie appropriée par

des artistes américains. S'ils trouvaient une stimulation intellectuelle dans le Nouveau Roman, c'est que sa lecture provoquaient le déclenchement d'idées et de pratiques artistiques ou une alimentation de problématiques déjà présentes en eux. Cette réalité relevant du monde des idées est difficile à prouver concrètement, même pour les artistes qui en font eux-mêmes l'expérience. Vito Acconci, par exemple, reconnaît l'importance de Robbe-Grillet et de *Mobile* de Butor dans son travail mais ne parvient pas à déterminer si leur lecture a été un déclencheur des conceptions qui ont présidé à son œuvre ou si ces livres rejoignaient une conception de l'écriture déjà présente en lui, consciemment ou non :

« Ce que je pensais que l'écriture venait de Raymond Roussel, quand ce dernier affirmait qu'un livre devrait commencer à la première page et se terminer à la dernière. Ma conception de l'écriture portait sur la manière dont on avance, de la marge de gauche à la marge de droite, d'une page à la suivante, à la suivante, à la suivante. Aujourd'hui, je ne me souviens pas si j'en suis arrivé à cette conception en lisant Roussel ou Butor ou Robbe-Grillet. Parce que j'aurais pu tout aussi bien y arriver en lisant les livres du XVIIIe siècle de Laurence Sterne. »⁸⁷⁸

Il importe peu pour Acconci de déterminer à quel auteur il doit sa conception de l'écriture. Quel qu'il soit, si elle a pu se développer ainsi, c'est parce que l'artiste était prédisposé à l'élaborer par un ensemble de déterminations identitaires, culturelles et sociologiques. « Le lecteur vient au texte avec ses propres normes et valeurs »⁸⁷⁹, écrit Antoine Compagnon, avec son propre « répertoire » selon le terme d'Iser, qui est composé de l'« ensemble des normes sociales, historiques, culturelles apportées par le lecteur comme bagage nécessaire à sa lecture. »⁸⁸⁰

un artiste se comportant en philosophe amateur. » Anaël Lejeune, Olivier Mignon, Raphaël Pirenne, *French Theory and American Art*, Dijon, Les Presses du Réel, 2013, p.35

⁸⁷⁸ Vito Acconci, entretien à Brookyn, *op. cit.*

⁸⁷⁹ Antoine Compagnon, *Le Démon de la théorie*, *op. cit.* p.174

⁸⁸⁰ *Ibid.* p.179

4. Une « communauté interprétative »

Un facteur déterminant majeur de la réception du Nouveau Roman dans le milieu artistique new-yorkais est son aspect collectif. Les artistes formaient une communauté : on sait par exemple que Robert Smithson et Donald Judd partageaient ensemble faire des excursions géologiques dans la région de New York ; Dan Graham a exposé Sol LeWitt pour la première fois dans la galerie qu'il dirigeait en 1966 ; Vito Acconci entretenait des rapports étroits avec le Judson Dance Theatre, une formation de danseurs réunis autour de la chorégraphe Anna Halprin à laquelle participèrent notamment Trisha Brown et Yvonne Rainer ; cette dernière était mariée à Robert Morris ; Frank Stella était marié à Barbara Rose qui a fréquenté les bancs de l'université de Columbia avec Donald Judd ; Robert Smithson et Mel Bochner ont travaillé ensemble à l'écriture de l'article « Le Domaine de la Grande Ourse » en 1966, Vito Acconci a publié entre autres Dan Graham, Robert Smithson et Sol LeWitt dans son magazine *O To 9*, et « les danseurs participaient aux expériences des plasticiens, et *vice versa*. »⁸⁸¹. Cette proximité favorisait les échanges, qui expliquent la rapide diffusion du Nouveau Roman. Les artistes fréquentaient les mêmes lieux d'art, les mêmes salles de concerts, les mêmes cinémas, les mêmes bars, et étaient représentés par le même petit groupe de galeries (Castelli, Greene, Tibor de Nagy, Paula Cooper, Virginia Dwan). Barbara Rose se souvient :

*« La galerie Castelli était une famille. On faisait tout ensemble, on allait aux concerts de John Cage, à toutes les présentations de Merce Cunningham, on se voyait tout le temps, on dînait ensemble, on faisait le dîner à tour de rôle parce qu'on n'avait pas d'argent. On parlait de tout, on connaissait aussi les artistes de la Green Gallery, et quand elle a fermé les artistes ont été intégrés dans la galerie Castelli. C'est dans ce milieu que les idées sont nées. »*⁸⁸²

⁸⁸¹ Trisha Brown, *La libre culture*, n°79, 1996

⁸⁸² Barbara Rose, entretien à New York, *op. cit.*.

Cette « famille » était un petit monde⁸⁸³ regroupant des artistes désargentés, plasticiens, danseurs, musiciens, poètes, tour à tour producteurs et spectateurs. Les artistes entretenaient des rapports d'intimité favorisés par leur appartenance à une même catégorie sociale et par une formation intellectuelle similaire que l'étude socio-esthétique de Yannick Bréhin met en lumière. Nos artistes sont nés dans les années 1930 et ont majoritairement

« des origines sociales modestes associées à un faible volume de capital culturel hérité, d'où un éloignement au monde de l'art et un réel investissement dans la scolarité. Cet éloignement social des principaux centres culturels est redoublé assez souvent par un éloignement géographique : ces artistes ont grandi dans des villes secondaires des États-Unis. Cette double distance a sans doute nourri chez ces jeunes adolescents une vision idéalisée du monde de l'art et de la culture et contribué à forger une conception désintéressée d'un art porteur de valeurs d'excellence. »⁸⁸⁴

La plupart de ceux que Bréhin regroupe sous le nom de « minimalistes » ont fait le service militaire et profité du *GI Bill* pour entreprendre des études, poussés, selon l'auteur, par le désir de réussite sociale des parents qui se manifeste dès l'enfance des futurs artistes par l'encouragement de la pratique d'activités artistiques, signe de la « bonne volonté culturelle des mères⁸⁸⁵ », qui cherchent à pallier à l'héritage « faible » (38% d'entre eux) ou « moyen » (34%)⁸⁸⁶. Les artistes des années 1960 firent ainsi partie de la première génération d'Américains à fréquenter massivement l'université – nous avons vu précédemment que c'est à cette époque qu'a explosé le nombre d'étudiants aux États-Unis. Cette génération est allée à l'université dans les années 1950, avant l'apparition du Nouveau Roman aux États-Unis qu'elle n'ont

⁸⁸³ Philip Glass, « The New York Moment », table ronde au festival Nouveau Siècle, Saint-Étienne, 2014 <https://www.youtube.com/watch?v=xATWYg6XhKI>

⁸⁸⁴ Yannick Bréhin, *Minimal et pop art. Socio-esthétique des avant-gardes*, op. cit. p.113

⁸⁸⁵ *Ibid.*

⁸⁸⁶ *Ibid.* p.108

donc pas rencontré dans leurs parcours d'étudiants⁸⁸⁷, mais ils ont été formés à la littérature, grâce à la pluridisciplinarité des premières années d'études aux États-Unis et par l'orientation littéraire de leurs études (53% ont suivi une formation en lettres et sciences humaines⁸⁸⁸). Cette donnée sociologique importante à notre compréhension de leur réception du Nouveau Roman explique leur curiosité intellectuelle et leur disposition – leur « disposition d'esprit ou code esthétique »⁸⁸⁹ pour reprendre le vocabulaire de Jauss – à s'intéresser au Nouveau Roman et à établir des corrélations entre la littérature et les arts plastiques. À la fin de leur formation universitaire, 85% des futurs minimalistes étaient dotés d'un capital scolaire moyen ou élevé. Bréhin affirme que « cet investissement dans l'accumulation de capital scolaire » associé à une origine sociale modeste aurait grandement déterminé l'orientation artistique des minimalistes, en étant « fortement prescripteur d'une orientation artistique en faveur d'une esthétique *réductionniste* », car « pour un artiste issu de la classe moyenne, le choix d'un formalisme abstrait et rationnel⁸⁹⁰ (géométrique), est sans doute plus rassurant que l'indétermination d'un formalisme abstrait et expressif »⁸⁹¹. Nous ajouterons que le capital scolaire élevé permet également d'expliquer la propension à la consommation et à la production de théorie de ces artistes.

Sortis de l'université, les artistes ont complété leur formation artistique et intellectuelle par des lectures, du Nouveau Roman entre autres, et par la fréquentation assidue des musées et galeries new-yorkais. Barbara Rose se souvient

⁸⁸⁷ Ce que fait dire à Vito Acconci : « Je ne connais pas ces livres de manière académique, je les ai lus quand je suis sorti de l'université en 1962 » (entretien à New York, *op. cit.*), et à Mel Bochner : « Je ne suis pas un expert de ce sujet [le Nouveau Roman], je ne l'ai pas étudié. » (entretien avec Jean-Max Colard, *op. cit.*)

⁸⁸⁸ Yannick Bréhin, *Minimal et pop art. Socio-esthétique des avant-gardes*, *op. cit.* p.91

⁸⁸⁹ Hans-Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, *op. cit.* p.284

⁸⁹⁰ Comme nous le verrons ultérieurement, cette définition de l'Art Minimal comme « rationnel » est discutable car certainement trop euro-péo-centrée pour parler d'un art dont les fondements philosophiques s'écartent avec force de la rationalité cartésienne européenne en faveur, selon Leonard B Meyer, d'un « empirisme radical ».

⁸⁹¹ Yannick Bréhin, *Minimal et pop art. Socio-esthétique des avant-gardes*, *op. cit.* p.115. Voir également le schéma p.14

que ce milieu artistique auquel elle appartenait était anti-académique, libre, et que « l'école, pour les artistes, c'était le Musée d'Art Moderne. Il était petit à l'époque, et les artistes y allait plusieurs fois par semaine pour regarder les tableaux de la collection. »⁸⁹² Certains de nos artistes ont travaillé au Museum of Modern Art en tant que gardiens de salle. Leur bagage artistique s'est ainsi constitué à travers la fréquentation des formes d'art les plus récentes, pas encore récupérées par l'université, et par la fréquentation des artistes de la génération précédant la leur dans des lieux de sociabilité tels que le club Max's Kansas City⁸⁹³ et le Cedar Bar - où l'on sait par exemple que Robert Smithson y fréquentait des peintres expressionnistes abstraits et des poètes Beat entre 1954 et 1955, ou, à quelques pas de là, le salon que tenaient les peintres Robert Motherwell et Helen Frankenthaler⁸⁹⁴, peintres de l'Expressionnisme Abstrait triomphant, premier mouvement artistique américain à dominer l'art occidental. Sans pour autant fonder de mouvements ou de nouveaux courants artistiques, c'est dans un cadre collectif, formant une « communauté interprétative », que se dessinait une volonté de créer un nouvel art américain :

« Même si les minimalistes ont toujours refusé d'être affiliés à l'avant-garde minimale, préférant revendiquer leur singularité, l'extrême cohérence des œuvres présentées au Jewish Museum [lors de l'exposition « Primary Structures » en 1966] démontre a contrario la stratégie collective de ce petit groupe d'artistes fédérés autour de Judd. »⁸⁹⁵

Ambitieux⁸⁹⁶, portés par le succès de la génération précédente d'artistes de l'Expressionnisme Abstrait et par la mutation de la société américaine, les artistes

⁸⁹² Barbara Rose, entretien à New York, *op. cit.*

⁸⁹³ « Bob Morris et moi le fréquentions au moins une fois par semaine. Les personnes que nous y voyions le plus était Don et Julie Judd, Robert Smithson et Nancy Holt, et Carl Andre et Rosemary Castoro. » Yvonne Rainer, *Feelings are facts. A life*, *op. cit.* p.274

⁸⁹⁴ Barbara Rose, entretien à New York, *op. cit.*

⁸⁹⁵ Yannick Bréhin, *Minimal et pop art*, *op. cit.* p.88

⁸⁹⁶ « J'ai rencontré Philip Glass à Paris en 1955 et il m'a dit : « je vais être le meilleur compositeur du monde », et moi j'ai dit « je vais être la meilleure historienne d'art du monde » *Ibid.*

américains des années 1960 se sentaient pousser des ailes :

« On avait confiance en nous pour la première fois, on avait sauvé l'Europe, on avait fait de grandes choses. Les conditions de vie s'amélioraient pour tous, le mouvement hippie a apporté une certaine démocratisation et atténuait les stratifications sociales. La mobilité sociale se faisait au mérite. On avait le sentiment qu'on pouvait faire n'importe quoi, qu'on pouvait tout expérimenter. »⁸⁹⁷

Dans un pays jeune à la puissance toute nouvelle, dont la culture était une somme de cultures – principalement européennes - en constante construction, la tradition encore verte ne pesait pas, et les artistes étaient libres de composer leur propre culture en puisant ça et là dans les cultures dont le pays héritait. Selon Rose, « les États-Unis étaient à l'Europe ce que Rome était à la Grèce, nous devons nous construire sur les bases d'une autre civilisation. »⁸⁹⁸ C'est effectivement en partie sur les bases de l'art européen du XVIIe au XIXe siècle – période de l'apogée de l'art européen - que s'est construit l'art américain, ou plutôt contre ses bases. Encouragés par le déplacement du centre de l'art mondial de Paris à New York après la seconde guerre mondiale, les artistes s'attribuèrent la mission de poursuivre l'histoire de l'art en reprenant le flambeau du *leadership* de l'art mondial de l'Expressionnisme Abstrait, avec la liberté que leur offrait la conjoncture économique américaine, qui, notamment, leur permettait de vivre facilement, raconte la chorégraphe Simone Forti : « on pouvait facilement trouver un travail à temps partiel et subvenir à nos besoins tout en finançant notre art. [...] Donc nous étions libres. »⁸⁹⁹

La proximité des artistes, leurs amitiés, leurs lectures et centres d'intérêt communs, leur appartenance à un même groupe social évoluant dans un même contexte historique et artistique inédit, font de la communauté artistique new-yorkaise des années 1960 un modèle de ce que Stanley Fish appelle les « communautés

⁸⁹⁷ *Ibid.*

⁸⁹⁸ *Ibid.*

⁸⁹⁹ Simone Forti dans Hans-Ulrich Obrist, *Conversations Volume II*, Paris, Manuella, 2008, p.769

interprétatives »⁹⁰⁰. L'influence de la communauté sur la réception est mise en évidence également par Steven Mailloux quand il explique dans son ouvrage *Reception histories* que « la validité de nos interprétations dépend du contexte rhétorique dans lequel nous en débattons : qui participe à la conversation, où et quand, dans quel but, et ainsi de suite. »⁹⁰¹ Pour Mailloux, l'interprétation est une réalité politique et implique la prise en compte du contexte socioculturel dans lequel il a lieu. Quand nous lisons un livre, il devient un livre intérieur individuel, mais aussi un livre intérieur collectif. Son sens se fixe au niveau de l'imaginaire de chacun, mais il rejoint, étant donné le caractère forcément collectif de sa formation intellectuelle, d'autres imaginaires existants, celui qu'il partage avec les autres membres de son groupe ou de sa société. L'étude de la réception du Nouveau Roman par les artistes américains ne peut se contenter de cas par cas : l'aspect collectif est inévitablement à prendre en compte et contribue à la compréhension des réceptions individuelles. « Sur le plan de l'histoire collective, le lecteur peut être saisi à travers le public dont il participe »⁹⁰², écrit Vincent Jouve. Le milieu artistique américain est un modèle de ce que Stanley Fish appelle une « communauté interprétative », nous l'avons dit, mais peut-être même à un sens encore plus restreint que ce que dernier définit comme l'ensemble des « présupposés, préoccupations, distinctions, tâches, obstacles, récompenses, hiérarchies et protocoles [qui] deviennent, à la longue, l'aménagement même de leurs esprits. »⁹⁰³. Selon Fish, une communauté interprétative fonctionne comme une médiation entre le texte, qui n'est jamais « stable et fixe » et les lecteurs, qui ne sont jamais « libres et indépendants », et elle est responsable « à la fois de la forme des activités d'un lecteur et des textes que cette activité produit. »⁹⁰⁴ La réception du Nouveau Roman dans cette communauté fut ainsi largement dépendante des échanges entre artistes et du bouche-à-oreille,

⁹⁰⁰ Stanley Fish, *Quand lire c'est faire*, Paris, Les Prairies Ordinaires, 2007

⁹⁰¹ Steven Mailloux, *Reception histories: Rhetoric, Pragmatism, and American Cultural Politics*, Ithaca, Cornell University Press, 1998, p.8

⁹⁰² Vincent Jouve, *La Lecture, op. cit.* p.24

⁹⁰³ Stanley Fish, *Quand lire c'est faire. L'autorité des communautés interprétatives, op. cit.* p.61

⁹⁰⁴ *Ibid.*

alimentant le phénomène de prescience qui contribue à forger les présupposés, préjugés, attentes et projections des futurs lecteurs, avec le paratexte : les extraits publiés dans *Evergreen Review*, les critiques et les mentions de ses romans dans les revues artistiques et littéraires que les artistes lisaient. Avec l'éducation des artistes et leur formation universitaire, l'émulation intellectuelle collective contribuait à un *a priori*⁹⁰⁵ - au sens de Nietzsche : « mon entourage, ma jeunesse et mon origine, [...] les exemples que j'avais sous les yeux, que j'aurais presque le droit de l'appeler mon *a priori* » - des artistes favorables à un accueil enthousiaste du Nouveau Roman, qui lui-même contribua à la construction du socle de la nouvelle scène artistique américaine.⁹⁰⁶ Leurs moyens d'accès au Nouveau Roman étaient les mêmes, les artistes s'échangeaient les éditions de Grove Press (traductions complètes et *Evergreen Review*) : « dans les librairies, ce qu'on regardait, c'étaient les livres publiés par Barney Rosset »⁹⁰⁷. « Grove Press était l'introduction [au Nouveau Roman], pour moi et pour beaucoup d'autres »⁹⁰⁸ confirme Acconci, ainsi que les numéros de *Partisan Review* et de la *New York Review of Books*, dans lesquels, nous l'avons vu, apparaissaient régulièrement des critiques des nouveaux romans. Louise Lawler se souvient avoir découvert Butor, Robbe-Grillet et Sarraute parce que leurs livres étaient « dans l'air du temps » ou que ses amis les lisaient⁹⁰⁹. « Le Nouveau Roman était dans l'air du temps », relate Rose, il participait du *zeitgeist*. Il s'agit donc d'identifier les effets de la lecture artiste de ce Nouveau Roman dans l'air du temps, qui font la spécificité de sa réception américaine – pour paraphraser Iser, le sens n'est plus à expliquer mais bien à vivre : il s'agit d'en ressentir les effets⁹¹⁰ - :

⁹⁰⁵ Friedrich Nietzsche, *Généalogie de la morale, Oeuvres complètes volume 11*, Mercure de France, 1900, p.11

⁹⁰⁶ « Toute « scène » artistique quelle qu'elle soit, géographique ou générationnelle, est toujours le fait d'une construction » Jean-Max Colard, « Années 90, Nouveau Roman », Catalogue de l'exposition « Entre-temps », Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris / Mis & Paço das Artes

⁹⁰⁷ Barbara Rose, entretien à New York, *op. cit.*

⁹⁰⁸ Vito Acconci, entretien à Brooklyn, *op. cit.*

⁹⁰⁹ « Je n'en étais pas pleinement consciente des raisons pour lesquelles je choisissais les livres. Parfois c'était parce que des auteurs étaient « dans l'air du temps », parfois parce que des amis les lisaient, parfois parce qu'ils étaient à côté de livres que j'aimais à la bibliothèque. » Louise Lawler, entretien à Brooklyn, novembre 2011, voir annexes

⁹¹⁰ Wolfgang Iser, *L'Acte de lecture : théorie de l'effet esthétique*, *op. cit.* p.31

après avoir fait l'étude de ses effets supposés qui se mêlent à une certaine contemporanéité théorique de la littérature française et de l'art américain, il s'agit d'examiner ses effets avérés par les artistes à travers des déclarations ou des citations qui se concrétisent dans un certain nombre d'usages, critiques et plastiques, du Nouveau Roman.

B. Usage critique : pour une nouvelle critique

Les essais théoriques de Nathalie Sarraute et Alain Robbe-Grillet parvenaient aux États-Unis à un moment où les intellectuels et les artistes se passionnaient pour le discours théorique et critique. Comme les critiques littéraires, les artistes s'intéressèrent plus à la théorie du Nouveau Roman qu'à ses romans, et particulièrement au discours critique de Robbe-Grillet. Les essais de *Pour un nouveau roman*, souvent dévalués par leur auteur⁹¹¹, étaient pris très au sérieux par un certain nombre d'artistes qui utilisèrent leurs principes pour réfléchir à une nouvelle critique d'art adaptée aux nouvelles formes d'art qu'ils produisaient, critique qu'ils décidaient de prendre eux-mêmes en charge.

1. Contre la critique périmée

De la même manière que les nouveaux romanciers ont pris la parole dans des essais tels que ceux recueillis dans *Pour un nouveau roman* et *L'Ère du soupçon* pour expliquer les nouvelles voies du roman qu'ils ont choisi d'emprunter, les artistes américains des années 1960 entreprirent de renouveler la critique d'art, dont

⁹¹¹ Robbe-Grillet déclarait par exemple au colloque de Cerisy sur le Nouveau Roman en 1971 qu'ils étaient vulgarisateurs, qu'ils démontraient un « manque de sérieux » et qu'ils avaient un « côté déraisonnable ». *Nouveau Roman, hier; aujourd'hui, op. cit.* p.311

les formes traditionnelles étaient incapables de rendre compte des nouvelles formes d'art qu'ils exploraient. Des deux côtés de l'Atlantique et dans les deux champs de la littérature et de l'art, les nouveaux romanciers et les artistes américains se sont trouvés contraints de prendre eux-mêmes en charge la défense de leur œuvre face à des critiques institués dont le discours était devenu impropre, voire obsolète. Robbe-Grillet, Sarraute et certains artistes américains revendiquèrent leur droit à la critique, qui leur permettait de rendre compte, dans des termes adéquats, de l'art et de la littérature de leur temps mais aussi d'adopter un rôle prescriptif pour leur développement futur⁹¹². Ils participaient ainsi à la consécration de la critique comme genre majeur du XXe⁹¹³ tout en s'inscrivant dans une tradition séculaire : Albert Dresdner rappelle que les artistes, depuis la deuxième moitié du Ve siècle, étaient les premiers critiques et écrit que « c'est bien naturel, les artistes sont les pères de la théorie. »⁹¹⁴ Une théorie qui prend fin en littérature, selon Dominique Viart, dans les années 1970 et dont *L'Ère du soupçon* et *Pour un nouveau roman* font partie des « derniers avatars »⁹¹⁵.

En France, le Nouveau Roman se heurtait à une critique littéraire dont les critères de jugement s'appuyaient sur des outils critiques adaptés à la lecture du roman traditionnel ; tandis que, quelques années plus tard, l'Art Minimal naissant se heurtait à une critique d'art dont les critères de jugements s'appuyaient sur des outils critiques adaptés à l'appréciation des peintures de l'Expressionnisme Abstrait

⁹¹² « La tâche du critique d'art ne se limite pas à la reconnaissance et à l'évaluation de la création contemporaine, elle consiste également à exercer une certaine influence sur son développement. » Albert Dresdner, *La Genèse de la critique d'art*, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 2005, p. 31

⁹¹³ Denis Hollier, *De la littérature française*, op. cit. p.1020

⁹¹⁴ Albert Dresdner, *La Genèse de la critique d'art*, op. cit. p. 42

⁹¹⁵ « La méta-littérature théorique est en usage chez les tenants de l'autonomie littéraire comme chez ceux qui revendiquent une littérature engagée dans la vie sociale et politique. Or cette pratique elle-même circonscrit une période : on peut à bon droit considérer que l'Ère du soupçon, les essais rassemblés par Alain Robbe-Grillet dans *Pour un nouveau roman* ou quelques-uns de ceux qui composent les Répertoires de Michel Butor d'une part, les articles rassemblés dans les revues *Tel Quel*, *Change* et *TXT*, les ouvrages de Philippe Sollers (*Logique*) et la *Théorie d'ensemble* à laquelle collaborent nombre d'intervenants de la revue *Tel Quel* d'autre part, en sont les derniers avatars. [...] Les « nouveaux romanciers » réunis à New York en 1982 à l'occasion d'un nouveau colloque sur leurs œuvres tiennent tous à s'émanciper de la tutelle théorique que faisait peser sur leurs livres les conceptualisations de Jean Ricardou. Le temps de la Théorie a vécu. » Dominique Viart, « Historicité de la littérature : la fin d'un siècle littéraire », *ELFe xx-xxi. Quand finit le XXe siècle ?*, op. cit.

et de l'art qui l'a précédé. Pour Robbe-Grillet, l'ancienne critique se basait sur des valeurs établies sur « les grandes œuvres de nos pères, de nos grand-pères, souvent même sur des œuvres plus anciennes »⁹¹⁶. Or, « les œuvres nouvelles n'ont de raison d'être que si elles apportent à leur tour au monde de nouvelles significations, [de nouvelles valeurs], encore inconnues des auteurs eux-mêmes. [...] Le critique [...] est obligé de juger les œuvres contemporaines en se servant de critères qui, au mieux, ne les concernent pas. »⁹¹⁷ Insatisfaits de la production des critiques « professionnels », ces deux ensembles d'écrivains et d'artistes ont ainsi pris la plume pour expliquer, comme l'a fait Nathalie Sarraute dans la préface de *L'Ère du soupçon* que

« les idées exprimées par les tenants de ce qu'on nomme le « Nouveau Roman », porte bien des gens à s'imaginer que ces romanciers sont de froids expérimentateurs qui ont commencé par élaborer des théories, puis qui ont voulu les mettre en pratique dans leur livres [...] Rien n'est plus erroné qu'une telle opinion. »⁹¹⁸

Il s'agissait pour Sarraute d'abord de corriger cette opinion répandue et erronée, avant d'offrir à ses lecteurs la principale clef de lecture de son travail à travers la définition désormais célèbre de ce qu'elle nomme les « tropismes », qui sont « la substance vivante de tous [s]es livres. »⁹¹⁹ Cette préface encourage les lecteurs à lire son œuvre en n'y cherchant pas « la vieille analyse des sentiments, cette étape nécessaire, mais dépassée », mais la « mise en mouvement de forces psychiques inconnues et toujours à découvrir dont aucun roman moderne ne peut se passer », et enjoint les critiques à « cesser de juger les romans comme si rien n'avait bougé depuis Balzac ». Sarraute reproche notamment aux critiques de « s'appesant[ir] sur l'anecdote » de « racont[er] l'« histoire » », ce que fait également Robbe-Grillet :

⁹¹⁶ Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, op. cit. p.123

⁹¹⁷ *Ibid.*

⁹¹⁸ Nathalie Sarraute, *L'Ère du soupçon*, op. cit. p.I

⁹¹⁹ *Ibid.* p.IV

« faire la critique d'un roman, cela se ramène souvent à en rapporter l'anecdote [...] », dans une même démarche d'éclaircissement présidant à l'écriture des essais d'Alain Robbe-Grillet rassemblés dans *Pour un nouveau roman*⁹²⁰, ainsi qu'aux nombreuses interventions écrites et orales qui jalonnent sa carrière de « Pape » du Nouveau Roman. Au colloque de Cerisy « Nouveau Roman : hier, aujourd'hui », l'écrivain se plaignait de la tendance des critiques du Nouveau Roman à figer leur œuvre et à leur donner « un sens défini, total et définitif », annihilant leurs tentatives d'écrire des « livres en mouvement », forçant les auteurs à « lutter contre ces liens qu'on tisse autour de nous. »⁹²¹ Robbe-Grillet s'interrogeait : « ce qu'on peut se demander, c'est si ce que vous avez lu est dans ce livre ou dans votre code de lecture »⁹²². Selon l'auteur, de très nombreux critiques restaient enfermés dans leurs conceptions anciennes du monde et du roman et lisaient les nouveaux romans à leur aune en cherchant à les faire « entrer tant bien que mal dans ce sens du monde qu'[ils] connaiss[ent] tout auparavant. »⁹²³ Sont pointées du doigt notamment les lectures « réalistes » ou « psychologiques » devenues obsolètes pour comprendre des romans souvent caractérisés par des points de vue changeants et subjectifs et présentant des personnages à la psychologie infiniment réduite. Au Nouveau Roman doit répondre une critique nouvelle, ce que concluait Françoise Van Rossum-Guyon en clôture du colloque :

« Le Nouveau Roman [...] n'est pas sans contribuer, par sa pratique et par sa théorie, au renouvellement de la critique. Si les questions que celles-ci posent au Nouveau Roman permettent de confirmer le sérieux de son entreprise et d'en évaluer la portée, les questions que [...] le Nouveau Roman pose à la critique forcent celle-ci à adapter ses concepts et à renouveler ses points de vue. »⁹²⁴

⁹²⁰ « La plupart du temps, ces réflexions étaient inspirées par certaines réactions – qui me paraissaient étonnantes ou déraisonnables – suscitées dans la presse par mes propres livres. » « À quoi servent les théories », Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, op. cit. p.7

⁹²¹ Alain Robbe-Grillet, *Nouveau Roman, hier, aujourd'hui*, op. cit. p.64-65

⁹²² *Ibid.* p.96

⁹²³ *Ibid.* p.64-65

⁹²⁴ Françoise Van Rossum-Guyon, « Conclusions et perspectives », *Nouveau Roman, hier, aujourd'hui*,

Le monde de l'après-guerre est un nouveau monde en construction, qui réclame de nouvelles formes d'art, et la critique doit les appréhender en abandonnant, écrit l'artiste Mel Bochner, « une langue qui ne [leur] convient pas »⁹²⁵, en abandonnant les notions dépassées pour les remplacer par un vocabulaire lui aussi nouveau et à inventer, car les formes d'art nouvelles « requièr[ent] un nouveau vocabulaire critique »⁹²⁶. Robbe-Grillet rejette la critique traditionnelle et son vocabulaire : les termes « personnage », « atmosphère », « forme », « contenu », « message » et « talent de conteur » constituent un « réseau de mots-clés »⁹²⁷ devenus impropres pour commenter des romans qui rendaient obsolètes les notions de forme et de contenu, qui font passer la construction des personnages et de l'histoire après le mouvement de l'écriture, qui ne délivrent pas de message et ne cherchent pas à créer une atmosphère. L'usage de ce vocabulaire dans la critique des nouveaux romans reviendrait à y chercher autre chose que ce qu'il propose⁹²⁸. Dans son article sur la première exposition d'Art Minimal (qui ne portait pas encore ce nom), intitulé « Primary Structures », Bochner fait lui aussi, après Robbe-Grillet, une liste de vocabulaire tenu pour « suspecte »⁹²⁹, appartenant à l'ancienne critique d'art désormais dépassée car inadaptée pour parler du nouvel art : « forme-contenu », « tradition », « classique », « romantique », « expressif », « expérience », « psychologie », « analogie », « profondeur », « pureté », « sentiment », « espace », « avant-garde », « lyrique », « individuel », « composition », « vie et mort », « sexualité », « biomorphique »⁹³⁰. Dans cette liste, une première catégorie rassemble des mots qui qualifiaient l'art antérieur, qui a pu être expressif, expérimental,

op. cit. p.410

⁹²⁵ Mel Bochner, « Primary Structures », *Art Magazine*, juin 1966

⁹²⁶ *Ibid.*

⁹²⁷ Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, *op. cit.* p.25

⁹²⁸ « Pourquoi ne pas prendre le roman moderne comme la peinture moderne, c'est-à-dire n'y chercher que ce qu'il propose ? » s'interroge Claude Simon au colloque de Cerisy-la-Salle. Lire Claude Simon : colloque de Cerisy, textes réunis par Jean Ricardou, Paris, Impressions nouvelles, 1974, p.407

⁹²⁹ une référence à *L'Ère du soupçon* de Sarraute

⁹³⁰ Mel Bochner, « Primary Structures », *Art Magazine*, juin 1966

traditionnel, classique, romantique, expressif, psychologique, analogique, profond, pur, sentimental, lyrique, individuel, vivant ou mort, sexuel ou biomorphique, mais qui n'est plus rien de tout cela, rendant tous ces qualificatifs inutilisables par la critique, même négativement, car ce serait « condamner la forme d'art la plus actuelle la plus radicale en la qualifiant de « froide », de « minimale », de « réduite ». »⁹³¹ La deuxième catégorie rassemble des termes appartenant au champ lexical de la critique d'art traditionnelle : forme et contenu, espace, avant-garde et composition, qui se réfèrent à des notions qui sont toutes remises en question par l'art à cette époque : l'espace de l'œuvre d'art est abordé sous un nouveau jour, l'étude de la composition des œuvres devient problématique quand cette dernière se simplifie radicalement. Enfin, les notions de forme et de contenu qu'on trouve également dans la liste dressée par Robbe-Grillet, n'ont plus de pertinence dans la nouvelle critique. Elles sont, selon Smithson, « désespérément inadéquates » et posent des « problèmes inutiles »⁹³² car l'Art Minimal et le Nouveau Roman résolvent cette dichotomie en ne mettant pas l'un au service de l'autre ou inversement, ce sur quoi Donald Judd et Robbe-Grillet s'accordent⁹³³ :

« J'ai toujours détesté que l'on sépare la forme et le fond ; et jamais je n'ai su quoi répondre lorsqu'on me demandait : « Quel est le sens de cette œuvre ? » et « Qu'est-ce que cela veut dire ? » [...] Cette dichotomie entre le fond et la forme ne s'accorde ni avec le processus interactif qui sous-tend le développement de l'œuvre d'art, ni avec l'expérience de la vision que peut avoir l'observateur. [...] Ces deux moitiés d'un tout perdent leur signification et leur fonction lorsqu'on les considère séparément. »⁹³⁴

⁹³¹ *Ibid.*

⁹³² Robert Smithson, « Entropy and the new monuments », *Robert Smithson. The Collected Writings*, op. cit. p.11

⁹³³ Et Simon : « Pour moi forme et contenu ne sont qu'une seule et même chose. » Marianne Chapsal, entretien « Claude Simon : « Il n'y a pas d'art réaliste », *Les Écrivains en personne*, Paris, U.G.E., 1973, p. 163-171

⁹³⁴ Donald Judd, « De l'art et de l'architecture », *Donald Judd. Écrits 1963-1990*, op. cit. p.93-94

« L'œuvre d'art, comme le monde, est une forme vivante ; elle est, elle n'a pas besoin de justification. [...] Il en va de même pour une symphonie, une peinture, un roman : c'est dans leur forme que réside leur réalité. Mais [...] c'est aussi dans leur forme que réside leur sens, leur « signification profonde », c'est-à-dire leur contenu. »⁹³⁵

« L'art [...] n'exprime rien que lui-même. Il crée lui-même son propre équilibre et pour lui-même son propre sens »⁹³⁶. Les nouveaux romans et les œuvres minimalistes ne sont ni « intentionnelles » (elles n'ont pas de but), elle ne cherchent pas à être réduites « à une signification extérieure, [à] un moyen pour atteindre quelque valeur qui [les] dépasse »⁹³⁷ ; ni formalistes - aucune attitude formaliste ne saurait enfermer l'« immense » masse fluctuante »⁹³⁸ de la réalité, écrit Sarraute. Lecteur de Robbe-Grillet, Mel Bochner rapporte que cette conception de l'art répondaient à ses propres questionnements⁹³⁹ sur l'art émergent. La lecture de Robbe-Grillet, « entre beaucoup d'autres choses, a fait partie de la formation de mes idées et de mes attitudes. »⁹⁴⁰ L'explication de l'art par le formalisme, largement usitée dans le commentaire des courants précédents du formalisme russe et de l'Expressionnisme Abstrait américain, trouvait ses limites face aux nouveaux développements de l'art dont Bochner témoignait. Il rapporte qu'au contraire l'« attitude d'objectivité » de Robbe-Grillet, « son anti-romantisme, son anti-métaphore, son anti-sentimentalité [...] semblait être une façon de penser le travail de Judd, Flavin, etc. plus pertinente que par le formalisme »⁹⁴¹. Les écrits de Robbe-Grillet arrivaient à point pour contribuer à une nouvelle façon de penser et d'interroger un art nouveau. Son accent inédit sur le langage et la matérialité de

⁹³⁵ Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, op. cit. p.40

⁹³⁶ *Ibid.* p.42

⁹³⁷ *Ibid.* p.40

⁹³⁸ Nathalie Sarraute, *L'Ère du soupçon*, op. cit. p.142-143

⁹³⁹ Hans-Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, op. cit. p.68

⁹⁴⁰ « La relation du texte (et de la voix) à l'image, l'usage de la répétition, l'attention à la surface des choses, le reflet et le dédoublement de l'espace et du temps, l'usage des jeux et de la théorie du jeu, toutes ces idées étaient importantes pour moi dans le développement de mon œuvre. » Mel Bochner, entretien avec Jean-Max Colard, op. cit.

⁹⁴¹ *Ibid.*

l'écriture résonnait chez l'artiste « en impliquant nos façons de parler d'art dans la fabrication même de sa signification, en ouvrant la porte aux questions de l'objet même de l'art lui-même et de l'institution du langage de laquelle il dépend. »⁹⁴² En traversant l'Atlantique pour rencontrer la communauté artistique new-yorkaise, les problématiques contenues dans ces romans prirent une nouvelle dimension en dépassant les préoccupations littéraires franco-françaises, pour alimenter une nouvelle pensée de l'Art, contribuant chez les artistes américains à l'appréhension de ce nouveau monde d'après-guerre ainsi que le nouvel art qui en émergeait. La lecture de Robbe-Grillet a ainsi été en quelque sorte détournée par les artistes pour être utilisée comme appui pour un nouveau discours sur l'art. Il s'agit ici d'un usage de la théorie romanesque française par le genre littéraire de la critique d'art américaine, c'est-à-dire un usage de la littérature par la littérature, un usage intertextuel.

2. Pour une critique descriptive

Sarraute, Robbe-Grillet et les artistes américains s'accordaient sur le fait que l'art avait changé, était encore en train de changer et que la critique d'art devait s'y adapter. Mel Bochner et Robert Smithson, artistes mais aussi grands commentateurs de ce nouvel art, appartenant à ce nouveau monde en train de se faire, s'évertuèrent au fil de leurs essais - souvent auto-réflexifs : ils écrivent sur la critique en écrivant un texte critique -, de promouvoir la nécessité d'une nouvelle critique. Pour marquer l'opposition de l'Art Minimal aux caractéristiques précédentes de l'art, Mel Bochner le décrivait en des termes négatifs :

⁹⁴² *Ibid.*

« Le Nouvel Art de Carl Andre, de Dan Flavin, de Sol LeWitt, de Don Judd, de Robert Morris s'intéresse à la surface de la matière et évite son « cœur ». Il n'a rien de vivant, de spontané, il est exclusif. Il ne bouge pas. Ce n'est pas un « style artistique ». Il ne « se fanera » pas pour disparaître à la fin de la saison. Ce n'est pas de l'ingénierie. Ce ne sont pas des appareils. Cet n'est pas sans visage et impersonnel. Il ne deviendra pas académique. Il ne propose ni résumé ni formule. Il nie tout ce qu'il affirme. Les conséquences sont abasourdissantes. L'art n'est plus obligé de prétendre avoir trait à la Vie. Les inhibitions, les dogmes et les angoisses romantiques du XIXe siècle s'évaporent. L'art n'est, après tout, rien. »⁹⁴³

Ce texte est à mettre en parallèle avec le manifeste chorégraphique d'Yvonne Rainer qui s'oppose fermement aux valeurs de la danse moderne par une suite de négations :

« non au spectacle non à la virtuosité non aux transformations et à la magie et au faire-croire non au glamour et à la transcendance de l'image star non à l'héroïque non à l'imagerie trash non à l'engagement du danseur ou du spectateur non au style non à la séduction du spectateur par les stratagèmes du danseur non à l'excentricité non à suscitation et à l'expression de l'émotion. »⁹⁴⁴

Bochner poursuit sa réflexion sur la nouvelle critique, initiée dans son article « Primary Structures », précité, dans un autre article de 1967 en rappelant les trois types de critiques traditionnelles, désormais insuffisantes voire vaines pour traiter l'art nouveau : la critique « impressionniste », la critique « historique », et la critique « métaphorique »⁹⁴⁵. Il s'agissait de se débarrasser de tout ce qui détourne le spectateur de la « chose même » qu'est l'œuvre d'art et « des questions soulevées, non « par » l'œuvre, mais « dans » l'œuvre ». Le nouvel art n'est pas expressif donc il n'est pas fait pour produire des impressions, il n'est pas métaphorique donc il ne

⁹⁴³ Mel Bochner, « Primary Structures, *Spéculations. Écrits, op. cit.* p.37

⁹⁴⁴ Yvonne Rainer, *Feelings are facts. A life, op. cit.* p.396

⁹⁴⁵ Mel Bochner, « Les systèmes d'art sériels : un solipsisme », *Spéculations. Écrits, op. cit.* p.119

renvoie pas à autre chose que lui-même et il doit être examiné comme « chose même » car il ne se positionne pas dans une histoire de l'art. « Le minimalisme n'est pas seulement l'occasion d'une réflexion sur l'art, c'est aussi le moment d'une critique de la critique », écrit Sophie Cras⁹⁴⁶. Ainsi, la critique de la critique métaphorique se manifeste dans un rejet des métaphores anthropomorphes couramment utilisées, telles que la « naissance » d'une sculpture, la « maturité » d'une œuvre, etc. La critique de la critique historique est dirigée contre la critique moderniste de Clement Greenberg qui s'était attribué la tâche d'écrire l'histoire de l'art moderne de Cézanne à Morris Louis comme une progression formelle linéaire. La critique de la critique impressionniste s'inscrit, d'une part, dans le rejet américain des traditions européennes dont elle fait partie et, d'autre part, dans un contexte critique de fin du *New Criticism* et de début du structuralisme, deux courants qui rejetaient l'impressionnisme. Dès ses débuts au XVIIIe siècle, la critique d'art française se voulait impressionniste. Déjà la première critique d'art de l'histoire, *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France avec un Examen des principaux Ouvrages exposés au Louvre, le mois d'août 1746* de La Font de Saint-Yenne (1747) revendiquait l'expression de ses jugements, de son « sentiment naturel » : « un tableau exposé est un livre mis au jour de l'impression⁹⁴⁷ » écrivait en exergue son auteur. Malgré quelques combats contre la critique académique orthodoxe puis contre la critique positiviste, c'est la critique impressionniste qui prévaut dans la critique d'art française, de Diderot - « j'ai senti et j'ai dit comme je sentais », écrivait-il - à Sartre⁹⁴⁸ en passant par Baudelaire⁹⁴⁹ et

⁹⁴⁶ Sophie Cras, « Un moment féminin de la critique d'art : les années 1960 aux États-Unis », *Collection Texte & Image* [en ligne], Volume N°1 / Les femmes parlent d'Art, 5 avril 2011. <http://revuesshs.u-bourgogne.fr/texte&image/document.php?id=131> ISSN 2114-706X

⁹⁴⁷ Nous soulignons.

⁹⁴⁸ Sartre qui pratique une « critique subjective qui s'appuie sur des concepts philosophiques traités [...] ailleurs [...]. Son approche de l'œuvre n'est ni scientifique ni historique, mais sensible, intime. » Dominique Berthet, *Pour une critique d'art engagée*, Paris, L'Harmattan, 2013, p.109

⁹⁴⁹ « L'émoi du spectateur, tel est donc le critère qui permet à Diderot de déclarer qu'une œuvre est réussie ou non. [...] La critique de Diderot est une opinion. Il parle à la première personne, il prend partie, juge, critique, sermonne ou complimente. » *Ibid.* p.29

Breton⁹⁵⁰. Contre cette critique traditionnelle française et contre la critique greenbergienne, toutes deux périmées, la critique des artistes américains s'inspirait en grande partie des essais de Robbe-Grillet, mais aussi du *close reading* des New Critics, de la méthode structuraliste de Barthes, du rejet des jugements esthétiques appelé par le compositeur John Cage⁹⁵¹ et de l'article « Contre l'interprétation » de Susan Sontag publié dans *Evergreen Review* en décembre 1964, lui-même inspiré des écrits de John Cage et Robbe-Grillet. Cette somme d'inspirations amène les artistes à pratiquer une critique descriptive :

« Se conformant à l'anti-anthropomorphisme de l'art des années soixante, les critiques d'art sont passés de l'interprétation à la description. Au lieu de traiter l'art comme l'expression d'un artiste en particulier et du genre humain en général, ils se sont limités aux faits, ont décrit l'objet d'art en détail et enregistré ce qu'ils voyaient, certains de pouvoir prouver ce qu'ils disaient en montrant l'œuvre du doigt. »⁹⁵²

La critique descriptive est selon Bochner la seule capable de rendre compte du nouvel art sans lui attribuer des qualités qu'il cherche à éviter, dans une démarche similaire à celle de Robbe-Grillet, pour qui la description formelle est le seul moyen de rendre compte des objets de ses romans sans leur attribuer des qualités qui les relieraient à l'homme, et de rendre compte de son *être là* : dans la description, écrit Bernard Vouilloux, « le temps narratif se fige - [...] : l'objet décrit accède à la dignité ontologique de l'être-présent. »⁹⁵³ Bochner met par exemple en œuvre cette technique descriptive dans ce court compte-rendu de l'exposition de Sol LeWitt à la galerie Dwan en 1966 :

⁹⁵⁰ « Aimer, d'abord. Il sera toujours temps, ensuite, de s'interroger sur ce qu'on aime jusqu'à n'en vouloir plus rien ignorer. » André Breton, « Main première », 1962, préface à l'ouvrage de Karel Kupka, *Un art à l'état brut, Perspective cavalière*, Paris, Gallimard, 1970, p.239

⁹⁵¹ Irving Sandler, *Le triomphe de l'art américain. Tome 2. Les années soixante*, op. cit. p.73

⁹⁵² *Ibid.* p.79

⁹⁵³ Bernard Vouilloux, *La peinture dans le texte*, Paris, CNRS, 1994, p.47

« Grille. Cube. Blanc Bois. Intersection. Joint. Obstruction. Des cubes évidés en bois blanc et d'autres structures qui ne sont pas des cubes. Par terre. Dans les coins. Contre les murs. Entre le sol et le mur. Entre deux murs. Entre le plafond et le sol. Leur présence l'emporte sur la description. Les structures multiples évidées en bois blanc de Sol LeWitt sont des calculs d'interstices, de joints, de lignes, de coins, d'angles. Elles permutent sans cesse. La vision binoculaire supprime la régularité. La vision se libère dans des zones impénétrables. Aucune invite. La formalité est un semblant. Les temps de l'espace : le passé, le présent-futur, le pluriel-présent. Les phénomènes perceptifs : suite indéterminée, invention sans fin, désordre coordonné. Tout est paisible⁹⁵⁴. Tout est répété. Tout est évident. L'accumulation des faits ruine la perception L'ensemble de ces séries simples aboutit à une irréductible complexité. Un chaos impénétrable. Elles stupéfient. »⁹⁵⁵

Dans la dernière phrase « Elles stupéfient », l'artiste-critique se laisse aller malgré lui à donner une impression, mais le reste de sa critique est une application stricte de son rejet de la critique impressionniste, historique et métaphorique. L'écriture de cette critique est très proche de celle de la note explicative que Sol LeWitt a lui-même écrite sur cette exposition :

« Les compositions sérielles sont des pièces de plusieurs parties avec des changements réguliers. Les différences entre les parties sont le sujet de la composition. Si certaines parties demeurent constantes c'est pour ponctuer les changements. L'œuvre entière contient des subdivisions qui peuvent être autonomes mais qui comprennent l'ensemble. Les parties autonomes sont des unités, des rangées, des lots ou n'importe quelle division qui est lue comme une réflexion complète. Les séries sont lues par le spectateur d'une manière linéaire ou narrative. (12345 ; ABBCCC ; 123, 312, 231, 132, 213, 321) même si dans sa forme finale beaucoup de ces lots opèrent simultanément, rendant la compréhension difficile. Le but de l'artiste n'est pas d'instruire le spectateur mais de lui donner une information. Que le spectateur comprenne cette information est accidentel pour l'artiste ; il ne peut prévoir la compréhension de tous ses spectateurs. Il suit son

⁹⁵⁴ On pourrait ici contester la traduction de « Everything is still » et suggérer plutôt « Tout est paisible », « paisible » renvoyant à une impression que Bochner révoque. Une traduction plus appropriée pourrait être « Tout est immobile », qui correspond mieux à la volonté descriptive de l'artiste-critique.

⁹⁵⁵ Mel Bochner, *Spéculations. Écrits. op. cit* p.30-31

postulat prédéterminé jusqu'à sa conclusion en évitant la subjectivité. Les formes dues au hasard, au goût, ou à l'inconscient ne jouent aucun rôle dans le résultat. L'artiste sériel ne cherche pas à produire un bel ou mystérieux objet, mais fonctionne simplement comme un commis cataloguant les résultats de son postulat. »⁹⁵⁶

Quelque soit le statut des textes commentant ces œuvres nouvelles, note explicative ou critique, Bochner et LeWitt en excluent tout lyrisme, toute métaphore, tout jugement, toute impression, toute inscription dans l'histoire de l'art, toute interprétation, toute analyse, en privilégiant les mots concrets et un style factuel, informatif, à l'image des œuvres de LeWitt telles qu'il les présente. Ces deux textes constituent de parfaits exemples de leur recherche pour produire une nouvelle « littérature »⁹⁵⁷ accompagnant les œuvres qui soit en accord avec les nouveaux paradigmes de l'art de l'époque. Pour se rendre compte de ce tournant de la critique opéré par les artistes eux-mêmes, il suffit de comparer l'écriture de ces deux textes à celle, par exemple, du plus fameux d'art moderniste américain Clement Greenberg, par exemple dans ces extraits d'une critique des toiles du peintre Hans Hofman :

« Parfois l'énergie de la ligne d'Hofman peut être plus nerveuse, plus fabriquée, que picturale [...] un effet surchargé est créé par l'obsession d'articuler chaque centimètre carré de la surface avec des détails chromatiques et graphiques. [...] Parce que la faiblesse prépondérante n'a rien à voir fondamentalement avec le dessin, mais tient à une tendance à pousser une image trop loin dans toutes les directions. [...] apparente Hofman à sa propre génération chronologique et le sépare de la génération avec laquelle il peint réellement. Sa peinture, respire comme aucune autre, s'ouvrant pour animer l'air autour d'elle, et c'est par ses surfaces ouvertes, vibrantes que les meilleures peintures d'Hofman surpassent beaucoup de celles de Kandinsky, c'est ainsi que je le ressens. [...] Le poids [de leur présence] n'équivaut pas tant à la violence de la couleur ou de la forme – il est présent dans les peintures calmes d'Hofman – mais avec quelque chose de plus pénétrant qu'on pourrait appeler le rayonnement concentré de la peinture, son éclat et

⁹⁵⁶ Sol LeWitt, « Serial Project #1. Description of an installation at Dwan Gallery », *Aspen* 5+6, 1967

⁹⁵⁷ « Littérature » au sens américain qui englobe les textes de toutes natures, et non seulement les belles lettres.

sa plénitude comme identité [...]. »⁹⁵⁸

Les images (ligne « nerveuse », peinture qui « respire » et s'« ouvre », surfaces « vibrantes », « poids » de la présence), les jugements de valeur⁹⁵⁹ (« les meilleures peintures », « comme aucun autre ») donnés par un critique qui s'engage à la première personne (« c'est ainsi que *je* le ressens »), les adjectifs emphatiques, la tentation psychologisante (« obsession ») et la situation du peintre dans l'histoire de l'art sont des caractéristiques de l'écriture de Greenberg qui disparaissent totalement des textes des nouveaux artistes-critiques afin de rendre compte de manière plus satisfaisante du « type de sculpture [proposé par Robert Morris, Donald Judd, Carl Andre, Sol LeWitt, Dan Flavin] au style résolument novateur, qui tient en échec les habitudes de la réception critique. »⁹⁶⁰ Morris contribue à ce constat de l'insuffisance de la critique traditionnelle et de la trop grande rigidité de certains critiques pour discourir sur le nouvel art, en mettant en évidence l'aspect souvent unitaire des objets de l'Art Minimal dans son article « Notes on Sculpture » :

« La sculpture constituée de formes unitaires, liées ensemble comme elles le sont par une sorte d'énergie apportée par la gestalt, appuient souvent le grief partagé par les critiques porté sur le fait que de telles œuvres se situent au-delà de l'analyse. »⁹⁶¹

Morris explique par là que certains critiques, décontenancés face à ces œuvres et démunis d'outils critiques adaptés, reportent la faute sur les œuvres elles-mêmes en leur faisant un procès injustifié plutôt que de remettre en question leur pratique de la critique. Donald Judd s'accorde avec ce constat en y répondant par une pratique

⁹⁵⁸ Clement Greenberg, « Hofman », Paris, Georges Fall, 1961

⁹⁵⁹ Qui sont pour Greenberg le fondement de la critique d'art : « Le critique est dans l'obligation de rendre compte de ses jugements de valeur. » Clement Greenberg, « Art Criticism », *Partisan Review*, 1981

⁹⁶⁰ Sophie Cras, « Un moment féminin de la critique d'art : les années 1960 aux États-Unis », *op. cit.*

⁹⁶¹ Robert Morris, « Notes on Sculpture » *op. cit.*, p.5. Annette Michelson note « l'incapacité des autres critiques de faire bouger les habitudes de pensée idéalistes quand ils sont confrontés à un art comme celui de Morris » dans « R. Morris : An Aesthetics of Transgression », *Robert Morris*, catalogue d'exposition à la Corcoran Gallery of Art, Washington, pp.13-17

récurrente de la critique descriptive prônée par Bochner. Dans « Specific Objects », il écrit à propos d'une œuvre de Lee Bontecou :

« Les différents éléments font partie du creux, soit du relief du creux. [...] Les différentes parties et divisions sont soit rayonnantes soit concentriques par rapport à la cavité menant vers ou hors de ce trou ou l'encerclant. Les éléments rayonnants ou concentriques se coupent plus ou moins à angle droit, et, dans le détail, forment une structure au sens ancien du terme, mais considérés globalement ils sont subordonnés à une forme unique. »⁹⁶²



Lee Bontecou, *Untitled*, 1959, acier soudé, toile, tissu noir, suie, câble, 147,5 x 148,5 x 44 cm, collection du Museum of Modern Art, New York

Judd a recours, comme dans un certain nombre de ses textes, à des termes de géométrie (« concentriques », « angle droit »), ce qui est évidemment commode pour décrire des objets minimalistes dont les formes sont très souvent puisées dans le catalogue des formes géométriques et qu'on peut rapprocher de l'usage du vocabulaire géométrique par Robbe-Grillet et Simon dans leurs minutieuses

⁹⁶² Donald Judd, « Specific Objects », *op. cit.* p.18

descriptions d'objets⁹⁶³. Cet usage commun s'explique par la qualité non-référentielle et abstraite de ce vocabulaire, adéquat pour décrire des objets eux-mêmes non-référentiels et non-signifiants. Ce vocabulaire emprunté à la science s'avère donc approprié pour Judd à un discours largement descriptif mais révèle également un intérêt pour certaines sciences - la géologie, la cartographie, la géologie, la cristallographie. La science et son vocabulaire constituent un paradigme relativement important de l'art de nos artistes. L'intrusion de la science dans l'écriture et dans l'art est une nouvelle preuve de l'hétéronomie des intérêts de la communauté artistique américaine des années 1960 qui englobent la quasi totalité des domaines de la connaissance. Les centres d'intérêts scientifiques de Judd étaient partagés par Robert Smithson. Les deux artistes ont d'ailleurs effectué ensemble des excursions dans des sites géologiques de la région de New York. Cette expérience commune a certainement inspiré à Smithson l'idée de la similarité du « style d'écriture [de Judd] » avec « les descriptions succinctes, factuelles qu'on trouve dans sa collection de livres de géologie. »⁹⁶⁴ Il poursuit :

« Comparez ce passage d'un de ses livres, « La géologie du Jackson County, Missouri » à sa propre critique : « L'intervalle entre la Cement City et les roches calcaires de Raytown varient entre 10 et 23 pieds. Les trois-quarts au bas sont faits d'argile irrégulièrement colorée de vert, bleu, rouge et jaune qui contient des concrétions de calcaire à certains endroits. » Et maintenant un extrait de la critique de Judd de la première exposition solo de Dan Flavin : « La lumière est franchement et maladroitement coincée sur la dalle carrée ; elle dépasse maladroitement. Le rouge dans le vert joint à un vert plus pâle

⁹⁶³ On peut lire par exemple dans *Triptyque* de Claude Simon : « Le clocher est carré, en pierre grise, coiffé d'un toit en forme de pyramide recouvert de tuiles plates. Les arêtes de la pyramide sont protégées par des plaques de zinc que la rouille colore d'un jaune doré » ou « Si l'on fixe les ombelles, le clocher, dans le lointain, apparaît comme un rectangle flou et gris, étiré en hauteur, surmonté d'un triangle violacé » (p.7), et dans *La Jalousie* d'Alain Robbe-Grillet : « l'ombre du pilier [...] divise en deux parties égales l'angle correspondant de la terrasse » (p.9) ou « l'ombre de l'extrême bord du toit coïncide exactement avec la ligne, en angle droit, que forment entre elles la terrasse et les deux faces verticales du coin de la maison. » (p.10)

⁹⁶⁴ Robert Smithson, « Entropy and the New Monuments », *Robert Smithson : The Collected Writings*, op. cit. p.18-19

est étrange en tant que couleur, et en tant que séquence. » »⁹⁶⁵

À la lecture des textes particulièrement descriptifs de Bochner, LeWitt et Judd se dessine un lien avec l'écriture de Robbe-Grillet (d'ailleurs scientifique de formation). Les phrases courtes, explicatives, descriptives, précises, leur style « sec » nous rappellent l'écriture des descriptions de Robbe-Grillet, telles que celle de l'incipit de *La Jalousie*, que bon nombre d'artistes ont découvert dans le numéro 5+6 du magazine *Aspen* :

« Maintenant l'ombre du pilier – le pilier qui soutient l'angle sud-ouest du toit – divise en deux parties égales l'angle correspondant de la terrasse. Cette terrasse est une large galerie couverte, entourant la maison sur trois de ses côtés. Comme sa largeur est la même dans la portion médiane et dans les branches latérales, le trait d'ombre projeté par le pilier arrive exactement au coin de la maison ; mais il s'arrête là, car seules les dalles de la terrasse sont atteintes par le soleil, qui se trouvent encore trop haut dans le ciel. Les murs, en bois, de la maison – c'est-à-dire la façade et le pignon ouest – sont encore protégés de ses rayons par le toit (toit commun à la maison proprement dite et à la terrasse). »⁹⁶⁶

Sans parler d'influence directe des romans de Robbe-Grillet sur l'écriture de nos artistes, la proximité des « styles » nous permet d'invoquer le phénomène de résonance, sachant que Bochner, LeWitt et Judd ont tous les trois lu Robbe-Grillet. Il est en effet probable que la lecture de descriptions telles que celle de la terrasse de *La Jalousie* a contribué à guider ces artistes dans leur recherche d'une écriture critique appropriée au nouvel art qu'ils produisaient. Cette hypothèse semble particulièrement se vérifier chez le prolifique Robert Smithson : certains passages de ses essais semblent tout droit sortis d'un roman de Robbe-Grillet comme dans cet exemple :

⁹⁶⁵ *Ibid.*

⁹⁶⁶ Alain Robbe-Grillet, *La Jalousie*, *op. cit.* pp.9-10

« Je jetai un regard sur le tableau de bord, il devint un assemblage de chrome fixé sur un tas d'acier. Un disque de verre couvrait l'horloge. Le compteur de vitesse était cassé. Des mégots de cigarettes étaient enfoncés dans le cendrier. De vagues reflets glissaient sur le pare-brise. Hors de vue, dans la boîte à gants, se trouvait une lampe torche argentée et une carte Esso du Vermont. Sous le cadran de la radio (55-7-9-11-14-16) se trouvait une rangée de cinq boutons en plastique en forme de cubes cantilevers. Le rétroviseur disloquait la route derrière nous. Tout en écoutant la radio, certains d'entre nous lisaient le journal du dimanche. Les pages faisaient de faibles bruits en étant tournées ; chaque page pliée sur les genoux formait des géographies temporaires de papier. »⁹⁶⁷

Jean-Pierre Criqui considère que cette proximité d'écriture avec Robbe-Grillet est une preuve de la lecture de l'écrivain par Smithson, et suggère que le style d'écriture de l'artiste dans ses écrits moque celui de l'auteur en adoptant un ton « détaché, égal envers toutes choses. »⁹⁶⁸ Qu'il s'en moque ou non, l'artiste-essayiste semble en effet imiter l'écriture de Robbe-Grillet, jusque dans la description du bruit des pages de journal qu'on tourne qui témoigne de la lecture attentive de Smithson quand on apprend, dans les actes du colloque de Cerisy qui lui était consacré, Robbe-Grillet déclarer qu'« au moment où je portais aux nues la description optique, les seuls passages de *La Jalousie* qui m'intéressaient vraiment, c'étaient les passages acoustiques dont je n'ai jamais parlé à l'époque. »⁹⁶⁹ Ce passage, cette description de l'intérieur d'une voiture, dont on peut se demander ce qu'elle fait dans un essai de critique d'art, nous permet d'introduire la particularité de l'écriture et de la construction des écrits de Smithson, remarquablement riches, denses et parfois virtuoses dans leur maniement des codes d'écriture. Smithson jongle avec les disciplines autant qu'avec les types de textes, passant allègrement au sein d'un

⁹⁶⁷ Robert Smithson, « «The Crystal Land », *Robert Smithson : The Collected Writings, op cit.*, p.8

⁹⁶⁸ « Avec ce texte [« A sedimentation of the mind : Earth Projects''] Smithson inaugure le ton somnambulique que l'on retrouvera plus tard dans son récit de voyage au Yutacan, un ton détaché, égal envers toutes choses, qui fait comme un écho moqueur à celui des romans de Robbe-Grillet. » Jean-Pierre Criqui, *Un trou dans la vie – Essais sur l'art depuis 1960*, Paris, Desclée de Brouver, 2002, p.90

⁹⁶⁹ Robbe-Grillet. *Colloque de Cerisy*, Paris, U.G.E, 1976, p.37

même texte du récit à l'essai, de pensées philosophiques à la description quasi romanesque ou au texte graphique. Le recueil de ses écrits est un manifeste pour le décloisonnement : arts, sciences, philosophie, littérature et architecture se croisent et se répondent. Le recours de Smithson à des domaines de connaissances variés sous des formes textuelles diverses témoigne d'abord de l'hétéronomie de ses centres d'intérêt mais surtout révèle, nous semble-t-il, son travail pour remplacer les outils traditionnels de la critique d'art – tels que son vocabulaire et son champ lexical obsolètes récusés par Bochner – par de nouveaux prismes d'appréhension de l'art accompagnés de nouveaux outils de langage :

« Le journalisme, sous le déguisement de la critique d'art, craint le raffut du langage [...] Les critiques d'art sont généralement des poètes qui ont trahi leur art, et qui ont tenté de faire de l'art une question à traiter par un discours rationnel [...] Nous devons fabriquer nos règles tandis que nous longeons les avalanches du langage et que nous surmontons les terrasses de la critique. »⁹⁷⁰

Selon Smithson, la critique d'art n'est pas l'affaire de journalistes qui donneraient un tour « éducatif » et « historique »⁹⁷¹ à l'art, qui ne confineraient l'art qu'à la « notion dépassée » de « critique de l'art précédent »⁹⁷², mais de critiques aptes à discourir sur les œuvres en tant que telles, sans toujours les ramener à leur ancrage historique, à l'aide d'une exploitation du « raffut » du langage pour en faire un outil approprié aux nouveaux enjeux de l'art. Cette charge contre les journalistes « déguisés » en critique d'art est un appel à ces derniers à réviser leurs objectifs et leurs outils de langage.

⁹⁷⁰ Robert Smithson, « A Sedimentation of the Mind : Earth Projects » (1968), *Robert Smithson : The Collected Writings, op. cit.* pp.107-108

⁹⁷¹ *Ibid.*

⁹⁷² Robert Smithson, « A Museum of Language in the Vicinity of Art » (1968), *Robert Smithson : The Collected Writings, op. cit.* p.96

3. Prise en charge du discours critique par les artistes

Mais la charge contre les journalistes constitue surtout une revendication des artistes à prendre en charge eux-mêmes le discours critique sur le nouvel art auquel ils contribuent. Mel Bochner explique la prolifération des écrits d'artistes⁹⁷³ dans les années 1960, d'abord par l'exemple donné par Donald Judd – qui fut le premier de nos artistes à s'adonner à l'écriture dès la fin des années 1950 –, qu'il compare à « Truffaut et Godard, qui faisaient régulièrement des critiques de films dans les *Cahiers du cinéma* de manière à créer le goût requis pour apprécier leur travail à venir »⁹⁷⁴. Judd, en plus d'initier l'investissement des artistes de sa génération dans l'écriture, a en effet préparé le terrain pour l'émergence de l'Art Minimal auprès de ses lecteurs. Selon Bochner, « le désir de s'assurer une place dans la conversation publique inédite dans l'art américain »⁹⁷⁵ de Judd puis d'autres artistes a remédié à la critique majoritairement « mauvaise » et « insipide »⁹⁷⁶ des années 1950 avec des « revendications outrancières » et ses « métaphores usées »⁹⁷⁷ qui lui auraient donné une mauvaise réputation auprès du public. Face à cette critique dépassée, en tant qu'artiste, « pourquoi laisser les critiques parler pour vous quand vous êtes parfaitement capable de parler pour vous-mêmes ? »⁹⁷⁸.

⁹⁷³ Dan Graham : « *Je suis entré dans l'art en tant qu'écrivain. Tous les artistes sont des écrivains. Robert Smithson a toujours voulu être écrivain. Sol Lewitt adorait Michel Butor et Céline. Dan Flavin voulait être le nouveau Joyce.* » Interview de Pierre-Évariste Douaire www.paris-art.com, 15 février 2007

⁹⁷⁴ Mel Bochner, « Conversation starter », *Artforum*, été 2005

⁹⁷⁵ « *Ce que j'entreprends aujourd'hui, c'est moins de réfuter leurs arguments que d'en préciser la portée, et de préciser en même temps ce qui me sépare de tels points de vue. Il est toujours vain d'engager une polémique ; mais, si un véritable dialogue est possible, il faut au contraire en saisir l'occasion. De toute manière, nous portons sans doute, les uns comme les autres, assez d'intérêt à ces problèmes pour qu'il vaille la peine d'en reparler, sans ménagements.* » Alain Robbe-Grillet, « Nature, humanisme, tragédie », *Pour un nouveau roman*, op. cit. p.47

⁹⁷⁶ Mel Bochner, « Conversation starter », *Artforum*, été 2005

⁹⁷⁷ « *À l'école d'art à la fin des années 1950, nous jouions à un jeu, en lisant à voix haute des critiques du dernier numéro d'Art News pour deviner qui en était le sujet. Je me souviens encore d'une : « X jette des morceaux vivants de paysage qui s'évaporent dans la galerie. » (Vous abandonnez ? Helen Frankenthaler).* » Entretien avec Jean-Max Colard op. cit.

⁹⁷⁸ Mel Bochner, « Conversation starter » op. cit.

Pour Dominique Berthet, les artistes de l'époque

« ont tenté de court-circuiter la critique d'art. Ils ont voulu déposséder le critique de son « privilège » qui consiste à donner une appréciation finale. Ils ont voulu combattre le discours critique, éliminer le critique afin de restituer à l'artiste un rôle de théoricien de l'art, de le faire participer à la formulation des concepts artistiques et d'éviter toute récupération par la critique et le système. »⁹⁷⁹

La prise en charge du commentaire sur leur travail, corrobore Sol LeWitt, permet d'éviter « l'idée que l'artiste est une sorte de primate qui doit être expliqué par le critique civilisé »⁹⁸⁰, de contrer, explique Robbe-Grillet « les mythes du XIXe siècle [qui] conservent toute leur puissance : le grand romancier, le « génie », est une sorte de monstre inconscient, irresponsable et fatal, voire légèrement imbécile, de qui partent des « messages » que seul le lecteur doit déchiffrer. »⁹⁸¹ En des termes plus élogieux, il s'agit pour l'artiste de sortir de sa tour d'ivoire pour se confronter plus directement à son public, pour supprimer « l'antinomie entre création et conscience »⁹⁸², ce que Bochner a parfaitement identifié chez Robbe-Grillet. Les nouveaux romanciers et la génération d'artistes américains des années 1960, en prenant la parole sur leur propre travail, terminent d'évacuer la figure romantique de l'artiste inspiré et isolé de ses contemporains. Notons également que cette sortie du mutisme de la part de l'artiste correspond également à l'émergence du marché de l'art tel qu'on le connaît aujourd'hui, dans lequel toute œuvre est à vendre – même celles pourtant conçues contre une quelconque récupération institutionnelle ou mercantile⁹⁸³ - et est accompagnée de son argumentaire. De là à gager que cette prolifération des écrits des artistes dans les années 1960 a bénéficié d'un contexte marchand qui lui était favorable (voire l'encourageait ?) et qui l'a largement

⁹⁷⁹ Dominique Berthet, *Pour une critique d'art engagée op. cit.* p.134

⁹⁸⁰ Sol Lewitt, « Paragraphs on conceptual art », *Artforum*, 1967

⁹⁸¹ Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman, op. cit.* p.10

⁹⁸² *Ibid.*

⁹⁸³ Telles que les œuvres immatérielles, l'art dans les magazines ou les œuvres du Land Art.

récupérée à des fins mercantiles, il n'y a qu'un pas, d'autant plus que selon Rainer Rochlitz, l'avantage de la critique descriptive permet d'éviter « de porter des appréciations éventuellement blessantes pour les artistes, inquiétantes pour leurs cotes, leurs galeries, leurs collectionneurs, leurs mécènes publics. »⁹⁸⁴

Tout en s'autorisant à prendre la place des critiques, à « supplanter la critique »⁹⁸⁵, les artistes s'arrogèrent de grandes libertés par rapport aux catégories institutionnelles de l'écrit, comme nous l'avons vu notamment avec les textes de Smithson, en brouillant les limites entre littérature, critique et théorie, pour « se poser comme une forme de méta-critique »⁹⁸⁶, écrit Bochner. François Cusset, lors du colloque « French Theory and American Art » remarquait, en effet, que le « Minimalisme Conceptuel » commen[ça] à « faire de la théorie » sans passer par la théorie institutionnelle »⁹⁸⁷ et en tentant de « théoriser par d'autres moyens »⁹⁸⁸. Selon Cusset, cette émergence de la critique chez les artistes s'opéra à la faveur de « la crise moderniste et de l'avant-garde en parallèle avec l'émergence de la contre-culture », qu'il décrit comme la troisième étape du « glissement décisif qui eut lieu autour du troisième quart du vingtième siècle (quelque part entre les années 1960 et 1980), un glissement spectaculaire aux États-Unis et en Europe de l'Ouest », qui mena à un art « raisonnable » et à une théorie « déraisonnable »⁹⁸⁹. Cette théorie est « déraisonnable » car elle « ne rime plus avec la logique qui lui a appartenu pendant des siècles, c'est-à-dire les logiques délibérative, rationnelle, totalisante, institutionnelle et éducationnelle » et elle naît grâce à une disparition des limites du champ de l'art qui ébranle « la séparation dialectique – ou plutôt, la division du travail acceptée – entre l'artiste et le théoricien [et le critique], entre la pratique et

⁹⁸⁴ Robert Rauschenberg, *Subversion et subvention*, Paris, Gallimard, 1994, p.59

⁹⁸⁵ Mel Bochner, Conférence donnée à l'I.C.A., *Spéculations. Écrits 1965-1973*, op.cit. p.238

⁹⁸⁶ *Ibid.*

⁹⁸⁷ François Cusset, « The Reasons of Art and the Lunacy of Theory » dans Anaël Lejeune, Olivier Mignon et Raphaël Pirenne (éd.), *French Theory and American Art*, op. cit. p.85

⁹⁸⁸ *Ibid.*

⁹⁸⁹ *Ibid.* pp.82-83

le discours. »⁹⁹⁰ Si la théorie n'est plus seulement l'apanage du théoricien, elle peut être pratiquée par tous⁹⁹¹.

Mais en prenant la parole à l'écrit, les artistes américains ne sont pas faits pour autant écrivains ou critiques ou théoriciens, en plus d'être artistes. Il ne s'agissait pas pour eux d'ajouter une discipline à leur activité, d'ajouter une corde à leur arc, mais d'étendre le champ de travail, leur terrain de recherche, leur surface d'expression. « Le discours sur l'œuvre n'est pas un simple adjuvant, destiné à en favoriser l'appréhension et l'appréciation, mais un moment de la production de l'œuvre, de son sens et de sa valeur. »⁹⁹² On observe ici une différence de réponse à la critique traditionnelle entre Alain Robbe-Grillet et Nathalie Sarraute, et les artistes américains. Les premiers ont tenté pour y répondre de rédiger quelques essais, qui s'éloignent assez peu du format classique de l'essai et surtout qui renvoient à leurs romans, car c'est dans ces derniers que s'exprime le mieux leur travail critique car « le livre crée pour lui seul ses propres règles »⁹⁹³. Ainsi les essais de Sarraute et Robbe-Grillet ont une valeur de complément à la lecture de leurs romans, de manifeste déguisé. Ils sont une pause réflexive entre deux œuvres, explique Robbe-Grillet : « une fois l'œuvre achevée, la réflexion critique de l'écrivain lui servira encore à prendre ses distances par rapport à elle, alimentant de nouvelles recherches pour un nouveau départ. » Sarraute aussi se servit de l'analyse des techniques d'autres auteurs et des siennes propres « pour découvrir à travers elles un mouvement irréversible de la littérature et voir si [ses] tentatives s'inscrivaient dans ce mouvement. »⁹⁹⁴ Mais la réflexion critique de Sarraute, comme celle de Robbe-Grillet, ne s'intègre pas à leur œuvre littéraire à proprement parler, ils n'ont pas de valeur littéraire – leurs romans sont indépendants de leurs essais et

⁹⁹⁰ *Ibid.*

⁹⁹¹ Signalons dans les années 1960 la formation, sous l'impulsion notamment de Dan Graham, du groupe de rock Theoretical Girls, indice parmi d'autres de la « démocratisation » de la théorie.

⁹⁹² Pierre Bourdieu cité par Antoine Compagnon dans *Le Démon de la théorie*, *op. cit.* p.262

⁹⁹³ Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, *op. cit.* p.11

⁹⁹⁴ Nathalie Sarraute, *L'Ère du soupçon*, *op. cit.* p.89

contiennent en eux-mêmes les clefs de lecture nécessaires à leur public et commentateurs⁹⁹⁵ -, au contraire des diverses tentatives d'écrits des artistes américains, qui sont pleinement intégrées à leur œuvre globale et sont nécessaires à la lecture de leur travail, ce qui fait écrire à Jacques Rancière que « le régime esthétique de l'art [...] a fait entrer dans la vie même des œuvres le travail infini de la critique qui les altère. »⁹⁹⁶ Cusset parle d'un « régime post-esthétique »⁹⁹⁷ dans lequel s'efface la frontière entre art et discours. Le magazine d'art offre notamment un nouvel espace de recherche aux artistes américains des années 1960 qui leur ouvre les portes de l'écrit qui devient une extension de leur travail plastique, voire l'inverse : les deux sont souvent inextricablement liés et il est malaisé de savoir lequel précède l'autre. « [...] l'art parle, théorise, défiant la pensée *par ses propres moyens* »⁹⁹⁸, écrit Cusset, ses moyens étant autant plastiques qu'écrits. En inventant de nouveaux outils et un nouveau langage critique, les artistes ont étendu le champ de la critique d'art en lui donnant une force nouvelle pour qu'elle puisse contribuer autant que les œuvres plastiques à « subvertir » et « redéfinir » les problématiques de l'art, explique Bochner :

« Les détenus s'étaient rendu compte du fait que s'ils ne pouvaient prendre le pouvoir sur l'asile, ils pouvaient au moins se parler entre eux à travers les barreaux. En détournant le discours critique se révéla

⁹⁹⁵ « Les idées restent brèves, par rapport aux œuvres, [...] rien ne peut remplacer celles-ci. [...] Tout en réclamant pour l'écrivain le droit à l'intelligence de sa création et en insistant sur l'intérêt que présente pour lui la conscience de sa propre recherche, nous savons que c'est surtout au niveau de l'écriture que cette recherche s'opère [...] l'œuvre demeure, dans tous les cas, la meilleure et la seule expression possible de son projet. » Alain Robbe-Grillet, « À quoi servent les théories » *Pour un nouveau roman*, op. cit. p.12

« Qu'il n'y ait qu'un parallélisme assez lâche entre les trois romans que j'ai publiés à ce jour et mes vues théoriques sur un possible roman futur, c'est l'évidence même. Chacun estimera, du reste, normal qu'un livre de deux ou trois cents pages ait plus de complexité qu'un article de dix ; et, aussi, qu'il soit plus facile d'indiquer une direction nouvelle que de la suivre, sans qu'un échec – partiel ou même total – soit une preuve décisive, définitive, de l'erreur commise au départ. » Alain Robbe-Grillet, « Nature, humanisme, tragédie », *Pour un nouveau roman*, op. cit. p.46

⁹⁹⁶ Jacques Rancière, « Le ressentiment anti-esthétique », *Magazine Littéraire*, n°414, novembre 2002, p.19, cité par François Cusset dans *French Theory*, op. cit., p.246

⁹⁹⁷ François Cusset, *French Theory*, op. cit. p.246

⁹⁹⁸ François Cusset, « The Reasons of Art and the Lunacy of Theory », op. cit. p.89

extrêmement subversif, redéfinissant toutes les problématiques (au revoir les « platitudes », au revoir les « limites du cadre ») et finalement menant à un changement radical dans la nature de l'art. »⁹⁹⁹

Les artistes s'emparent de l'écrit pour compléter leur travail plastique et c'est autant à travers l'un que l'autre que s'est opéré de « changement radical dans la nature de l'art ». C'est d'ailleurs pour cette raison que notre étude s'appuie aussi bien sur les œuvres plastiques que sur les écrits des artistes. Bochner explique que « la critique n'est pas qu'une plate-forme où exposer ses idées, c'est aussi une démarche qui les met au jour. Tester mes réactions face à l'œuvre d'autres artistes m'a tôt contraint à clarifier ma pensée et à définir mon *credo*. »¹⁰⁰⁰ Cette affirmation d'un lien inextricable entre la pratique de l'écriture et la pratique plastique vaut pour Bochner, pour Smithson, pour Judd qui produisit de nombreuses critiques d'art pour plusieurs magazines entre 1959 et 1965 comme nous l'avons vu ; mais aussi pour Vito Acconci, qui explique que l'écriture a toujours à l'origine de son travail, dans la poésie de ses débuts, puis dans sa pratique de la performance et de la vidéo et enfin dans ses conceptions architecturales¹⁰⁰¹ ; pour Robert Morris, qui est l'auteur de nombreux essais ; et pour Dan Graham qui est celui de nos artistes qui a certainement eu l'œuvre écrite la plus diversifiée (critiques d'art, essais, poèmes, articles de magazine et critiques rock).

Ainsi, le premier usage du Nouveau Roman par les artistes américains est un usage critique (de la critique pour la critique), un usage de la théorie romanesque française par le genre littéraire de la critique d'art américaine, c'est-à-dire un usage de la littérature par la littérature, un usage intertextuel. Mais l'apport du Nouveau Roman à l'art américain ne s'arrête pas là et se manifeste dans un certain nombre

⁹⁹⁹ Mel Bochner, « Conversation starter », *op. cit.*

¹⁰⁰⁰ Mel Bochner, « Entretien avec l'artiste », *Spéculations. Écrits 1966-1973, op.cit.* p.313

¹⁰⁰¹ Vito Acconci, entretien à Brooklyn, *op. cit.*

d'œuvres d'art qui témoignent d'un usage interdisciplinaire, d'un transfert de la littérature aux arts plastiques.

C. Usages plasticiens du Nouveau Roman

« *La peinture, la sculpture et même la danse d'aujourd'hui n'auraient jamais existé sans la littérature qui les ont prédits.* »¹⁰⁰²

James Salter

« *Les élections mutuelles et pures se font souvent sur la base d'homologies de position dans des champs différents auxquels correspondent des homologies d'intérêts, et des homologies de styles, de partis intellectuels, de projets intellectuels. [...] Très souvent, avec les auteurs étrangers, ce n'est pas ce qu'ils disent qui compte, mais ce qu'on peut leur faire dire.* »¹⁰⁰³

Pierre Bourdieu

L'usage du Nouveau Roman par les artistes américains a trouvé une ultime conséquence dans la production d'œuvres plastiques. Quand la majorité des artistes cités précédemment manifestaient leur intérêt pour les nouveaux romanciers d'une manière plus ou moins évasive, un petit nombre d'autres le faisait de manière ostensible en le matérialisant dans une ou plusieurs œuvres. Il s'agit de répertorier ces œuvres qui portent explicitement la trace du Nouveau Roman et de les analyser afin de construire une typologie de ses usages dans l'art américain, dans une tentative de classer ces œuvres tout en convenant de leur singularité induite par les pratiques fortement individualisées de la lecture artiste décrite précédemment. L'inventaire exhaustif – nous semble-t-il – de ces œuvres en dénombre huit : *Le Planétarium* d'Öyvind Fahlström (1963), *Homes for America* de Dan Graham

¹⁰⁰² James Salter « On Richard Seaver », *The New York Review of Books*, 12 mars 2009

¹⁰⁰³ Pierre Bourdieu, « Les conditions sociales de la circulation internationale des idées », *op. cit.* p.5

(1966), *Aspen 5+6* de Brian O'Doherty (1967), *Art by Telephone* de James Lee Byars (1969), *Interview* de David Lamelas (1970), une œuvre disparue de Louise Lawler (début des années 1970), *Traces suspectes en surface* de Robert Rauschenberg et Robbe-Grillet (1978) et *Robbe-Grillet cleansing every object in sight* de Mark Tansey (1981). Cet ensemble constitue un corpus d'œuvres tangible qui apporte la preuve la plus évidente de la pénétration du Nouveau Roman dans le milieu artistique new-yorkais. L'usage explicite du Nouveau Roman et de Robbe-Grillet en particulier se signale enfin dans l'ensemble de la pratique chorégraphique d'Yvonne Rainer et dans l'ensemble de l'œuvre de Vito Acconci (poésie, performance et architecture).¹⁰⁰⁴

Ces divers usages du Nouveau Roman vont du « général » au spécifique : chez Acconci, Lawler et Rainer, c'est l'ensemble de la pratique romanesque et théorique de Robbe-Grillet qui traverse l'ensemble de leur propre pratique ; Lamelas, Tansey, Byars se réfèrent à l'œuvre globale d'un nouveau romancier dans une œuvre unique ; enfin, chez Fahlström, Graham, Rauschenberg et O'Doherty, une œuvre unique fait usage d'un texte seul, ou de deux textes chez O'Doherty. La typologie qui suit tente de classer ces œuvres et pratiques en quatre catégories : la première regroupe *Interview* et *Robbe-Grillet cleansing every object in sight* qui représentent chacune un nouveau romancier (respectivement Duras et Robbe-Grillet) ; la deuxième regroupe *Art by Telephone* et *Traces suspectes en surface* qui sont des collaborations avec Robbe-Grillet ; la troisième regroupe *Aspen 5+6*, *Homes for America* et *Le Planétarium* qui citent chacun une ou deux œuvres de nouveaux romanciers (respectivement le poème « Conditionnement » de Butor et *La Jalousie* de Robbe-Grillet ; *L'Emploi du temps* de Butor ; *Le Planétarium* de Sarraute) ; enfin, la quatrième regroupe la pratique chorégraphique de Rainer, l'œuvre de Lawler et la

¹⁰⁰⁴ Nous excluons de cette liste les collaborations de Michel Butor avec Alexander Calder, le résultat étant des livres classiques comprenant des reproductions des œuvres de Calder.

pratique de Vito Acconci qui manifestent l'imprégnation chez les trois artistes du Nouveau Roman ou de Robbe-Grillet.

Les huit œuvres seules – *Interview*, *Robbe-Grillet cleansing every object in sight*, *Art by Telephone*, *Traces suspectes en surface*, *Homes for America*, *Aspen 5+6*, *Le Planétarium*, et l'œuvre de Lawler - constituent un corpus restreint qui surnage dans l'océan de la diffusion plus superficielle du Nouveau Roman dans le milieu artistique américain. Il s'agit d'un corpus marginal, soit par la place particulière des œuvres dans la carrière des artistes, soit par la marginalité des auteurs de ces œuvres dans la communauté artistique new-yorkaise que nous avons circonscrite : *Aspen 5+6* est une parenthèse éditoriale dans la carrière de O'Doherty, *Traces suspectes en surfaces* une parenthèse collaborative dans la carrière de Rauschenberg et l'œuvre dont Lawler nous a fait le récit n'existe plus ; Lamelas et Byars se situent à la marge de l'art conceptuel et minimal ; Lamelas est argentin, Fahlström suédois, enfin Lawler et Tansey appartiennent à la génération suivante d'artistes. Seule *Homes for America*, est considéré comme une œuvre majeure d'un artiste pleinement intégré à notre communauté artistique. À cause de leur marginalité, mais pas seulement, ce sont des œuvres assez peu commentées : on ne trouve sur *Art by Telephone* que la retranscription de la conversation téléphonique qui a présidé à la conception de l'œuvre ; à notre connaissance seul l'article « Ut Pictura Nouveau Roman »¹⁰⁰⁵ de Jean-Max Colard étudie *Le Planétarium* de manière approfondie ; *Traces suspectes en surface*, nous le verrons, résiste au commentaire par l'artificialité de la rencontre entre le travail de Robbe-Grillet et de Rauschenberg ; la base unique de notre critique d'*Interview* se trouve dans quelques commentaires de Lamelas sur cette œuvre ; les commentaires sur *Aspen 5+6* dépassent rarement la reprise de l'intention de O'Doherty de rassembler des

¹⁰⁰⁵ Jean-Max Colard, « Ut pictura Nouveau Roman », Nathalie Sarraute / Öyvind Fahlström, *Revue Dits* n°2, « Le récit », 2003

discours et des œuvres emblématiques d'un moment artistique et théorique ; *Robbe-Grillet cleansing every object in sight* semble s'inscrire trop bien dans l'œuvre ludique de Tansey pour attirer particulièrement l'attention des critiques. Seule *Homes for America* est largement commentée¹⁰⁰⁶.

À travers ces usages que nous allons découvrir, le groupe « Nouveau Roman » se dissout : il est fait référence aux nouveaux romanciers pour leur travail propre. Au moment de « concrétiser » une lecture par la production d'une œuvre plastique, le groupe, qui faisait sens lors d'une appropriation plus diffuse et plus générale, ne tient plus. Le choix d'un écrivain seul révèle les affinités particulières de chaque artiste, mais il est aussi le signe que, comme l'éprouve tout chercheur, une étude approfondie du Nouveau Roman met inévitablement au jour la singularité des écrivains qui lui sont associés. Il semble que les différences entre les œuvres de nos écrivains soient telles qu'il n'est possible pour les artistes que de les citer, les emprunter, se les approprier individuellement – la citation, notamment, étant un fait de parole (d'écriture), *par définition individuel et unique*, qui est repris comme tel — cité — par un autre locuteur ou une infinité de locuteurs -, démontrant, s'il était encore nécessaire, la singularité de chaque écrivain. Autant le regroupement de nos écrivains sous l'étiquette « Nouveau Roman » est praticable à des fins promotionnelles ou de généralisation théorique, autant il devient inopérant dès que le regard sur leurs œuvres se fait plus attentif, l'art se définissant (depuis le XIXe siècle), écrit Nathalie Heinich, dans un « régime de singularité qui, à l'opposé du

¹⁰⁰⁶ Citons les essais de :

- Marianne Brouwer, « Notes », *Dan Graham, œuvres 1965-2000*, Paris musées, 2001, pp.10-16
- Brian Hatton, « Dan Graham et sa relation à l'architecture », *Ibid.* pp.317-327
- Eric de Bruyn, « La topologie cinématographique de Dan Graham », *Ibid.* pp.329-354
- John Miller, « Now even the Pigs're Groovin' », *Ibid.* pp.356-376
- Bennett Simpson, « A Minor Threat : Dan Graham and Music », *Dan Graham : Beyond*, Los Angeles : Museum of Contemporary Art Cambridge, MIT Press, 2011, pp.34-50
- Rhea Anastas, « Minimal Difference : The John Daniels Gallery and the First Works of Dan Graham », *Ibid.* pp.111-126
- Alexandra Midal, « Disposable Magazine, Permanent Contents », *Ibid.* pp.130-137
- Beatriz Colomina, « Beyond Pavillions : Architecture as Machine to See », *Ibid.* pp.191-207

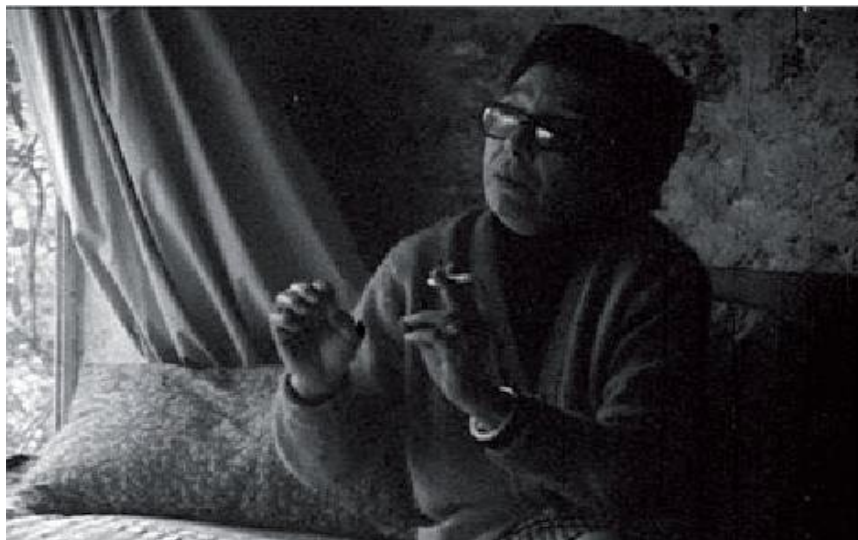
« régime de communauté », privilégie ce qui est hors du commun, original, unique. »¹⁰⁰⁷ Ce n'est ainsi qu'à travers leur singularité que les œuvres des écrivains du Nouveau Roman peuvent être appréhendées dans tous leurs aboutissements.

1. Représentations du nouveau romancier

Un premier type d'usage du Nouveau Roman se trouve dans la représentation du nouveau romancier au centre d'une œuvre.

a. *Interview*

Le premier exemple en est *Interview* de David Lamelas, dans laquelle l'artiste filme Duras lors d'une conversation entre cette dernière et l'écrivain argentin Raul Escari.



David Lamelas, *Interview*, 1970, collection du FRAC Lorraine

¹⁰⁰⁷ Nathalie Heinich, *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, op. cit. p.40

Cette œuvre est à lire sur plusieurs niveaux. D'abord, le projet original de Lamelas était de compléter la vidéo de Duras par deux autres interviews

« sur ce qu'il se passait dans le contexte culturel, économique et politique à Paris. Les trois éléments que je pensais être synonymes de Paris était la politique – après mai 1968, je voulais interviewer un politicien socialiste - ; la mode – ainsi la deuxième interview aurait été celle d'un créateur de mode - ; et enfin, l'intellectualisme français – Marguerite Duras. »¹⁰⁰⁸

Cette volonté originelle démontre à quel point l'aura de Paris se diffuse encore suffisamment dans le monde en 1970 pour attiser la curiosité de cet artiste né en Argentine, qui vécut en Europe quelques années avant de s'installer à Los Angeles au milieu des années 1970. Cette curiosité pour le contexte parisien est très éloignée des préoccupations traditionnelles de l'art conceptuel qui est une forme d'art autotélique, pourtant c'est à travers le prisme conceptuel que Lamelas l'aborde : « Je me suis finalement concentré sur une interview, avec Marguerite Duras, parce qu'elle m'intéressait en tant qu'écrivain et scénariste »¹⁰⁰⁹, « je voyais un lien entre l'art conceptuel et la littérature, par la manière dont elle utilisait le texte »¹⁰¹⁰, déclare-t-il. Étant tous deux des arts du langage, le lien entre la littérature en général et l'art conceptuel semble pertinent¹⁰¹¹. En revanche, le choix de celle de Duras pour établir ce lien pose plus de questions. Qu'a-t-il lu chez Duras qui lui évoquait l'art conceptuel ? Est-ce son statut de « représent[ante] [de] l'avant-garde de la littérature en France » qui lui permet de pressentir un lien avec les expérimentations langagières de l'art conceptuel ? *Interview*, semble être le résultat d'une intuition de proximité entre l'art conceptuel et l'écriture de Duras, que Lamelas partage avec ses spectateurs avant de l'avoir prouvée, une sorte de *work in*

¹⁰⁰⁸ David Lamelas – *A New Refutation of Time*, Kunstverein Munchen, Witte de With Rotterdam, 1997

¹⁰⁰⁹ *Ibid.*

¹⁰¹⁰ Conversation de David Lamelas avec Pierre Bal-Blanc et Pascal Beausse, www.pointligneplan.com

¹⁰¹¹ On peut d'ailleurs lire dans la préface à *Art conceptuel. Une entologie* de Gauthier Herrmann, Fabrice Reymond et Fabien Vallos (Paris, MIX, 2008, p.11) que l'art conceptuel serait une « sorte d'enfant bâtard de la littérature ».

progress que semble assumer l'artiste quand il déclare que le procédé de l'interview « [l'intéressait] beaucoup parce que c'est une manière de parler et de comprendre des choses. »

« Ce n'était pas le personnage Duras qui m'intéressait. Ce n'est pas un portrait d'elle. Ce qui m'intéressait, c'était son travail sur le texte »¹⁰¹², « au même moment que [sic] des artistes conceptuels utilisent le langage comme forme d'art »¹⁰¹³. Cette intuition de Lamelas illustre le phénomène de résonance que nous avons décrit : la lecture de Duras a suscité chez Lamelas un écho à des questionnements déjà présents chez lui et, selon lui, chez ses congénères de l'art conceptuel. En retour d'écho à ces questionnements, l'artiste a présenté la vidéo au sein d'une installation qui comprenait dix photographies et dix panneaux de textes extraits de l'interview, et qui lui permet d'attirer l'attention autant sur le discours de Duras (le contenu de l'œuvre) que sur le dispositif de l'interview (la forme de l'œuvre), s'inscrivant ainsi dans le positionnement critique que nous avons décrit qui affirme l'obsolescence de l'idée de la primauté de la forme sur le contenu ou inversement. Les panneaux de textes sont l'objet d'une attention particulière de Lamelas, car, enfin, en « décomposant » l'interview « pour arriver à la forme écrite »¹⁰¹⁴, s'inspirant selon lui de la manière de travailler de Duras, l'artiste se situe non pas seulement dans une position de passeur de la parole de l'écrivain, mais aussi dans une position de contributeur au lien qu'il décèle entre l'écriture de Duras et l'art conceptuel. À la manière des œuvres conceptuelles qui sont rendues réelles par leur énoncé, *Interview* fait du lien entre la littérature de Duras et l'art conceptuel, sujet à discussion dans son énoncé premier, une réalité.

¹⁰¹² *Ibid.*

¹⁰¹³ *David Lamelas – A New Refutation of Time, op. cit.*

¹⁰¹⁴ Conversation de David Lamelas avec Pierre Bal-Blanc et Pascal Beausse, *op. cit.*

b. Robbe-Grillet cleansing every object in sight

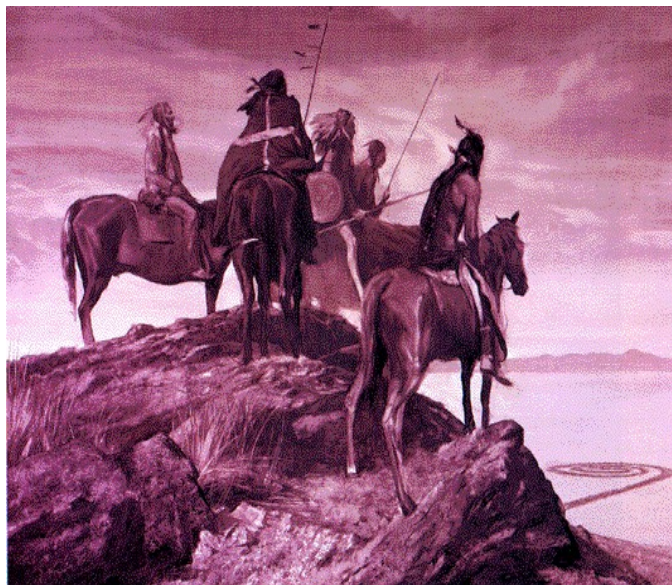
Si David Lamelas s'intéressait plus à l'écriture de Duras qu'à sa personne, Mark Tansey s'amusait du personnage de Robbe-Grillet, en tant qu'incarnation de sa propre théorie célèbre dans l'ensemble du monde de l'art new-yorkais.



Mark Tansey, *Robbe-Grillet cleansing every object in sight*, 1981, huile sur toile, 72 x 72.25 cm, collection du Museum of Modern Art, New York

Dans son tableau intitulé *Robbe-Grillet cleansing every object in sight*, le peintre représente l'écrivain armé d'une brosse, agenouillé dos au spectateur dans un désert d'objets (on reconnaît notamment un sphinx – référence à la référence à Œdipe dans *Les Gommés*, Stonhenge et une vache), occupé à frotter l'un de ces objets. C'est le titre qui nous indique le sujet, qui se traduit par « Robbe-Grillet

nettoyant tous les objets en vue » : Tansey représente littéralement et avec humour l'entreprise de « nettoyage » métaphorique préconisée par Robbe-Grillet dans *Pour un nouveau roman*¹⁰¹⁵, témoignant de la notoriété de la théorie de l'écrivain dans le milieu artistique qui perdure jusque dans les années 1980. L'immensité du désert et ainsi de la tâche que s'assigne Robbe-Grillet dans ce tableau pourrait sembler être une critique d'une entreprise vaine, mais cette idée est nuancée par le fait que l'ensemble du travail de ce fils d'historiens de l'art fait entrer dans la peinture l'art et les discours théoriques de son époque sous un angle malicieux et avec une distance amusée. Ainsi, par exemple, de *Purity Test*, qui représente des Indiens d'Amérique à cheval découvrant la *Spiral Jetty* de Robert Smithson et étant, écrit Judi Freeman, non-informés des intentions de l'artiste, font un symbole de ce qui fut conçu comme un pur objet non-référentiel¹⁰¹⁶, questionnant la possibilité pour l'artiste de créer de tels objets et, en creux, pour l'ensemble de l'Art Minimal.



Mark Tansey, *Purity Test*, 1982, huile sur toile,
182,8 x 243,8 cm, collection de la Chase Manhattan Bank

¹⁰¹⁵ Robbe-Grillet répondra douze ans plus tard à cette peinture dans un récit de fiction intitulé : « A Graveyard of Identities and Uniforms » et publié dans le catalogue *Mark Tansey*, par Judi Freeman, San Francisco, Chronicle Books, 1993, p.7-11

¹⁰¹⁶ Judi Freeman, *Mark Tansey*, Chronicle Books, 1993

Interview et *Robbe-Grillet cleansing every object in sight* peuvent être comprises, nous semble-t-il, comme un contre-pied à la « mort de l'auteur » annoncée par Barthes dans son article du même nom, rendu accessible aux artistes américains en 1967 par sa traduction dans le numéro 5+6 du magazine *Aspen*. Lamelas aurait pu travailler sur les textes de Duras puisque c'est son écriture qu'il interroge, mais il choisit néanmoins de montrer la personne de l'écrivain ; Tansey aurait pu dépeindre l'entreprise de « nettoyage » de Robbe-Grillet en utilisant des figures anonymes, comme il l'a fait trois ans plus tard dans *Action Painting II*¹⁰¹⁷, mais il choisit, lui aussi, de représenter l'auteur lui-même. Les deux œuvres démontrent que les figures de Robbe-Grillet et Duras ne s'effacent pas derrière leur œuvre, qui est au contraire incarnée, personnifiée par leurs figures, qui font sens en elles-mêmes, non pas dans leur complexité d'êtres humains, mais dans leur matérialisation, toujours simplificatrice, de l'expérimentation littéraire française. À leurs yeux, Duras et Robbe-Grillet *sont* la littérature française expérimentale. L'entreprise de Tansey et Lamelas est en quelque sorte foucauldienne, car ils représentent la « fonction-auteur »¹⁰¹⁸ de Robbe-Grillet et Duras, c'est-à-dire une fonction « qui s'effectue dans la scission même - dans ce partage et cette distance », entre « l'écrivain réel » et le « locuteur fictif. »¹⁰¹⁹ La « fonction d'auteur excède son œuvre même »¹⁰²⁰ : ce que les deux artistes à travers ces personnages, ce sont leurs œuvres, à laquelle s'ajoutent, pour Robbe-Grillet, l'écho de son œuvre dans le milieu artistique américain, et pour Duras, ce que Lamelas identifie comme son rapport à l'art conceptuel. On pourrait considérer alors les deux écrivains, toujours selon le lexique de Foucault, comme des « fondateurs de discursivité »¹⁰²¹, c'est-à-

¹⁰¹⁷ Cette toile joue avec l'appellation « Action Painting » donnée aux œuvres de peintres américains des années 1950 tels que Jackson Pollock.

¹⁰¹⁸ Telle que décrite par Foucault dans la conférence « Qu'est-ce qu'un auteur ? » prononcée à la Société française de philosophie en 1969 puis à la l'Université de Buffalo en 1970.

¹⁰¹⁹ Michel Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », *Bulletin de la Société française de philosophie*, 63e année, n°3, juillet-septembre 1969, pp. 73-104

¹⁰²⁰ *Ibid.*

¹⁰²¹ *Ibid.*

dire des auteurs qui ont « ceci de particulier qu'ils ne sont pas seulement les auteurs de leurs œuvres, de leurs livres. Ils ont produit quelque chose de plus : la possibilité et la règle de formation d'autres textes »¹⁰²², d'autres discours, en l'occurrence ici, de discours sous forme plastique qui tous ont une dette plus moins grande envers Duras et Robbe-Grillet. Duras communique sa pensée, Robbe-Grillet frotte des objets : les deux sont représentés en action. Ce ne sont pas des figures figées, mais vivantes, qui incarnent une pensée active dans le milieu de l'art américain, parce qu'utilisée, reprise, citée par les artistes, ce dont les œuvres de Lamelas et Tansey sont la preuve.



Mark Tansey, *Action Painting II*, 1984, huile sur toile,
193 x 279,4 cm, collection du Musée des Beaux-Arts de Montréal

Il est surprenant de voir ressurgir des personnages dans un climat artistique anti-anthropocentriste. Dans ces deux œuvres, l'auteur n'est pas mort mais, plus encore, Duras et Robbe-Grillet deviennent ces personnages possédant un nom, une histoire, un métier, une identité etc. qu'ils ont tenté de dissoudre dans leurs

¹⁰²² *Ibid.*

romans. C'est justement parce qu'ils sont écrivains, parce que leur nom est devenu emblématique d'un moment de l'histoire littéraire française qu'ils sont représentés dans ces œuvres. *Interview* et *Robbe-Grillet cleansing every object in sight* mettent en scène les personnages de Robbe-Grillet et Duras mais dans ces deux œuvres la réintroduction du personnage ne se fait pas dans un cadre narratif, elle se fait dans un cadre discursif. Robbe-Grillet et Duras n'y sont pas les héros d'une histoire mais les héros de leur discours, ce qui inscrit ces œuvres dans le régime post-esthétique¹⁰²³ décrit par François Cusset et cité précédemment, dans lequel art et discours se mêlent. Et parce qu'ils se mêlent, l'art offre au discours de nouvelles formes : dans le tableau de Tansey, le discours Robbe-Grillet est condensé en une image qui a la « densité de textes »¹⁰²⁴ et dans la vidéo de Lamelas, celui de Duras est éclaté sous trois formes (la vidéo, les panneaux de texte et les photographies).

2. Collaborations

En 1969, l'artiste américain James Lee Byars souhaitait lui aussi mettre en scène Robbe-Grillet, dans une performance cette fois, l'invitant à une collaboration. La collaboration est la deuxième forme d'usage de notre typologie et la seule qui requiert la participation active de l'écrivain.

a. Une collaboration manquée : *Art by Telephone*

James Lee Byars fit appel à Robbe-Grillet pour contribuer à une performance. *Art by Telephone* fut conçue pour l'exposition du même nom au Musée d'art contemporain de Chicago¹⁰²⁵, dans laquelle toutes les œuvres étaient

¹⁰²³ François Cusset, *French Theory*, op. cit., p. 246

¹⁰²⁴ « *Les peintures de Tansey ont la densité de textes.* » Arthur Danto, *Mark Tansey : Visions and Revisions*, Harry N Abrams, 1992, p.15

¹⁰²⁵ Cette exposition fut « re-enactée » en 2012 sous le titre « Art by Telephone. Recall » simultanément

réalisées d'après une description donnée par chaque artiste par téléphone, mettant en évidence le fait que beaucoup des œuvres de l'époque étaient amorcées par un processus langagier. L'artiste James Lee Byars pris le parti de l'exposition à la lettre, en proposant comme une œuvre d'art une conversation téléphonique avec l'écrivain français dont il expliqua préalablement au commissaire de l'exposition David H. Katzive la mise en scène par téléphone. L'enregistrement de cette conversation est d'ailleurs l'unique trace de son existence, qui apparaît sur un vinyle faisant office de catalogue édité par le musée¹⁰²⁶.

*« Simplement vous me ferez venir, en avion,
à l'endroit [de l'exposition] euh...
une sorte de vernis rouge comme de chez Benjamin Moore [entreprise de vente de peinture
américaine]
et je voudrais sortir au milieu de la tache et si c'est
dans ce cas
puis je voudrais avoir un...
pour faire une tâche, une tâche ronde de 20 pieds de diamètre
puis je voudrais avoir un rond de soie rouge avec moi au milieu avec deux
trous pour les bras
au lieu des trous pour la tête
donc je pourrais sortir en marchant avec un téléphone aussi en m'étant arrangé
avec Robbe-Grillet,
et je, euh, parlerais avec avec Robbe-Grillet dans son bureau
Paris, sa maison d'édition attendrait les appels
Je suppose
et ce serait un bon moment
s'il vous plaît décrochez le téléphone et ne dites rien
décrochez le téléphone et dites...
c'est ça
.... et dites click
ce serait une incroyable dramatisation de l'importance de.... oui
J'adore Christopher Marlowe la seule ligne que Shakespeare a jamais écrite
dans toutes ses œuvres
euh la symphonie des mots
Je veux dire, c'est une question ritualiste
bonjour ! Et j'adore ça et ça euh
bref, j'ai beaucoup appris du téléphone et*

dans les écoles d'art d'Angers, Bordeaux, Nice et New York (la School of Visual art), à la Sorbonne, à l'Université de Columbia, au Centre National Édition Art Image de Chatou et au Centre d'Arts Plastiques Contemporaines de Bordeaux. Les instructions téléphoniques étaient données par les étudiants de ces écoles ainsi que par une trentaine d'artistes, qui pouvaient être des propositions inédites ou des reprises des propositions de l'exposition de 1969.

¹⁰²⁶ Le contenu de ce vinyle est disponible sur www.ubu.com.

*je suis très enthousiaste et c'est, c'est, euh, je veux dire c'est
un choix très excitant euh pour moi
et, je l'adore
en ce qui me concerne, plus euh théâtral ce sera, plus ce sera élégant, ce sera le mieux
Ce que je voudrais faire est simplement marcher dans la pièce avec
portant ma nudité complète de Barbara Rollins
et je m'assieds et je passe l'appel. »¹⁰²⁷*

Cette mise en scène avait pour but, selon celui qui se définissait comme un « artificialiste »¹⁰²⁸, de théâtraliser sa première « rencontre » avec Robbe-Grillet, qui, prévenu par avance de l'appel de l'artiste, devait prétendument décrocher et rester muet. Mais l'organisation de ce rendez-vous ne s'est apparemment pas passé comme prévu : Robbe-Grillet raconte dans une lettre d'octobre 1979 sa rencontre avec un conservateur de musée de Chicago qui « possède une œuvre conceptuelle consistant en une conversation en l'artiste et... moi-même, au téléphone, où l'artiste ne prononce pas un mot et où j'essaie en vain de savoir qui appelle ! »¹⁰²⁹ Ce qui devait être la dramatisation d'une rencontre muette s'est transformée en quiproquo de comédie, et en une collaboration manquée. La documentation de cette performance étant très réduite, nous ignorons les raisons de Byars du choix de Robbe-Grillet comme collaborateur, et rien dans la performance même ne nous semble opérer un lien avec le travail de l'écrivain. Nous pouvons seulement supposer que l'artiste en était un lecteur, ou du moins, comme beaucoup d'artistes américains de sa génération, que le nom de l'écrivain lui était familier, suffisamment en tout cas pour requérir sa participation à cette performance.

Dans sa volonté originelle d'une rencontre muette devant un public, l'artiste détournait doublement le principe de la conversation téléphonique : d'abord parce qu'elle est communément un dialogue entre deux interlocuteurs¹⁰³⁰, et ensuite

¹⁰²⁷ *Art by Telephone An Unsound Transcription*, Charity Coleman, 2008

¹⁰²⁸ James Lee Byars, *Anthology*, Vitriol Factory / FRAC Haute-Normandie, 2000

¹⁰²⁹ Alain Robbe-Grillet, *Alain et Catherine Robbe-Grillet. Correspondance 1951-1990*, op. cit.,

¹⁰³⁰ De la même manière, quelques années auparavant, au Japon, relate le critique Klaus Ottman, Byars avait détourné le principe d'un cours d'anglais, qui consiste habituellement en un dialogue entre le professeur et ses élèves, en entraînant ses étudiants hors de la classe pour effectuer une performance

parce que, rappelle Dominique Viart, « le dialogue n'est pas fait pour être *entendu par un tiers*, il ne concerne en dernière instance que ceux qui s'y livrent »¹⁰³¹, ce double détournement ayant pour effet de lester du poids du silence cette rencontre déjà rendue solennelle par sa mise en scène publique et cérémonieuse. On retrouve dans cette performance les principales caractéristiques de l'art de Byars : l'association du faste (l'utilisation de la soie, matériau luxueux récurrent dans son œuvre de même que l'or) voire du dandysme (la mise en scène sophistiquée), et du minimalisme (le silence et la simplicité de l'action). Par ailleurs, l'influence du théâtre Nô et des rituels Shinto, découverts pendant ses dix années passées au Japon, se manifeste par le remplacement le rituel du dialogue classique par un autre rituel de l'invention de Byars. Ainsi, même manquée, *Art by telephone* s'inscrit pleinement dans l'œuvre de l'artiste américain, ce qui alimente la problématique de la place des œuvres manquées, que l'on peut étendre aux œuvres non-réalisées – voire à l'absence d'œuvres¹⁰³² –, dans le catalogue d'un artiste¹⁰³³, une problématique qui parcourt l'histoire de l'art jusqu'à aujourd'hui.

Cette performance possède les qualités d'une œuvre à part entière, mais elle est manquée du point de vue de la collaboration. Cet échec, nous semble-t-il, est exemplaire des ratés inévitables lors du transfert d'un champ à un autre, ici quand un praticien de la littérature est convié par les arts plastiques. Cette collaboration manquée est révélatrice des discordances, des malentendus (parfois créateurs), des incompréhensions qui peuvent avoir lieu entre les champs. La performance de Robbe-Grillet déçut les attentes de Byars, et Robbe-Grillet, apparemment mal informé, s'est vu « utilisé » à son insu, comme dans le tableau de Tansey et comme

muette. <http://www.sculpture.org/documents/scmag02/nov02/byars/byars.shtml>

¹⁰³¹ Dominique Viart, introduction à la *Revue des Sciences Humaines*, n°273, « Marges du Dialogue », Presses Universitaires Charles de Gaulle – Lille 3, 2004, p.16

¹⁰³² Nous nous référons ici aux artistes (fictifs et réels) répertoriés par Jean-Yves Jouannais dans son ouvrage *Artistes sans œuvres. I would prefer not to*, Paris, Gallimard, 2009

¹⁰³³ Une question qui se pose régulièrement également en littérature lors de la publication d'œuvres complètes d'écrivains : au-delà des œuvres achevées, quels brouillons publier, quelles notes ?

Duras dans l'œuvre de Lamelas. L'utilisation des écrivains à leur insu eut des issues plus ou moins heureuses : si Robbe-Grillet découvrit les œuvres de Byars et Tansey avec une surprise amusée¹⁰³⁴, Duras était, semble-t-il, mécontente du traitement par Lamelas de son interview¹⁰³⁵. Ces réactions viennent renforcer le constat que les nouveaux romanciers n'ont pas perçu ce qui se passait dans cette partie de l'art américain dans laquelle leur travail résonnait.

b. Une collaboration poussive : *Traces suspectes en surface*

Une seconde collaboration eut lieu entre Robbe-Grillet et un artiste américain, Robert Rauschenberg. Dans cette collaboration, effective celle-ci, l'artiste fit usage d'un texte de Robbe-Grillet pour générer des images, tandis qu'en retour l'écrivain faisait usage des images de Rauschenberg pour générer la poursuite de ce texte. Robbe-Grillet ne connaissait pas le travail de Byars mais connaissait celui du peintre américain, qui fut l'objet d'une de ses conférences américaines de 1972 à laquelle assista Tatyana Grossman¹⁰³⁶ la fondatrice de l'atelier lithographique Universal Limited Art Editions à Long Island. C'est à l'issue de cette conférence que Grossman lui proposa une collaboration avec Robert Rauschenberg sous la forme d'un livre en édition limitée, ce que Robbe-Grillet accepta à condition que le projet se fasse « sous la forme d'un dialogue avec le peintre. Le livre devra être une succession d'impressions et de textes, et l'histoire devra progresser tout le temps, comme s'ils étaient une seule et même chose. »¹⁰³⁷ Cette collaboration s'inscrit dans la vogue du livre d'artiste de l'époque, sous l'impulsion notamment de Michel Butor¹⁰³⁸.

¹⁰³⁴ Une bonne surprise, semble-t-il : Robbe-Grillet écrit à propos du tableau qu'il se « reconnaît volontiers dans cette allégorie pleine d'humour » Alain Robbe-Grillet, *Le Miroir qui revient*, Paris, Minuit, 1984, p.59

¹⁰³⁵ Entretien entre David Lamelas et Jean-Max Colard, archives personnelles

¹⁰³⁶ Robbe-Grillet fait son portrait dans *Les Derniers jours de Corinthe*, Paris, Minuit, 1994, p.35

¹⁰³⁷ Alain Robbe-Grillet dans Hans-Ulrich Obrist, *Conversations Volume I*, Paris, Manuella, 2008, p.769

¹⁰³⁸ Entre 1968 et 1998, Butor a collaboré avec 49 artistes sur 283 livres, comptabilisés par Marie Chamonard dans sa thèse *Michel Butor et ses artistes. Livres Manuscrits (1968-1988)*.



Robert Rauschenberg et Alain Robbe-Grillet, *Traces suspectes en surface*, Long Island, New York, Universal Limited Art Editions, tiré à 36 exemplaires + 7 épreuves d'artiste, 1972-1978

L'ouvrage, réalisé principalement par correspondance entre l'écrivain et l'artiste entre 1972 et 1978 est ainsi le résultat d'allers-retours entre eux, initiés par un premier texte de Robbe-Grillet (traduit en anglais par Richard Howard) qui suscita chez Rauschenberg une « immense admiration étonnée ». Selon Grossman, l'artiste « était extrêmement impressionné de sa densité à la fois littéraire et quantitative » et en « aim[ait] la tonalité »¹⁰³⁹. Il y répondit par des lithographies composées de collage d'images trouvées, qui générèrent la suite du texte, qui générèrent de nouvelles lithographies, et ainsi de suite, ainsi que le relate Grossman dans une lettre à Robbe-Grillet :

« Une partie de la première page et de la cinquième sont plutôt une imagerie de votre langage mais à la fin de la cinquième [Rauschenberg] commence à s'en détacher, et il projette sa propre

¹⁰³⁹ Robert Rauschenberg cité par Tatyana Grossman, lettre à Alain Robbe-Grillet, 5 novembre 1972, archives IMEC

conception, aux pages 6 et 7 en une réponse que vous aurez à interpréter pour poursuivre votre dialogue. »¹⁰⁴⁰

En effet, dans les premières pages, les images de Rauschenberg répondent au texte de Robbe-Grillet. Par exemple, le narrateur décrit une ville vide en ruine « après le feu, après la pluie, après la guerre »¹⁰⁴¹ à laquelle répondent des images de bâtiments industriels, d'une allée en ruine, d'une cathédrale gothique. Plus loin, les images génèrent le texte : une image de bœuf à la page 15 fait apparaître dans le récit un « taureau noir » qui « erre lourdement, mufle dressé, sur l'herbe rase » à la page 16. Une image de petit garçon nu de dos portant un ballon à la page 23 devient à la page 25 un « petit garçon tout nu qui s'approche de la fenêtre sans rideaux », etc. Peu à peu, les images de Rauschenberg deviennent des générateurs du texte de Robbe-Grillet, qui font progresser le récit :

« Ces lithos avaient très peu de liens avec mon texte ; elles étaient une sorte de réaction à lui. Cela donna des choses bien plus intéressantes pour moi parce que petit à petit, j'ai réinséré tout le matériel de Rauschenberg dans mon texte. »¹⁰⁴²

Ce matériel de Rauschenberg est utilisé pour générer le texte, inaugurant en 1972 une pratique qu'il poursuivra ultérieurement en 1975 dans *La Belle Captive*, un récit généré par des tableaux de Magritte, et dans « The Target » (1978) avec (et non pas « sur ») l'œuvre de Jasper Johns et dans « Invasion blanche » (2002) avec les sculptures de George Segal. Le choix d'œuvres de Rauschenberg, Johns et Segal comme générateurs est révélateur de l'attrait de Robbe-Grillet pour le Pop art et ses grandes figures. En 1972, Rauschenberg étant mondialement reconnu depuis son obtention du premier prix de la Biennale de Venise en 1964, cette collaboration est donc prestigieuse, et unique dans la carrière Robbe-Grillet car, contrairement aux

¹⁰⁴⁰ Tatyana Grossman *Ibid.*

¹⁰⁴¹ p.2

¹⁰⁴² Alain Robbe-Grillet dans Claud DuVerlie, « Beyond the Image: An Interview with Alain Robbe-Grillet », *New Literary History*, Vol. 11, n°3, On Narrative and Narratives: II, printemps 1980, p.531

trois autres textes cités, elle est le résultat d'un dialogue avec un artiste vivant (contrairement à Magritte) dans lequel l'artiste répond (contrairement à Johns et Segal).

De même que les lithographies de Rauschenberg ne constituent pas « une illustration de ce que j'avais écrit, mais une continuation »¹⁰⁴³, le texte de Robbe-Grillet n'est pas un commentaire des images de Rauschenberg :

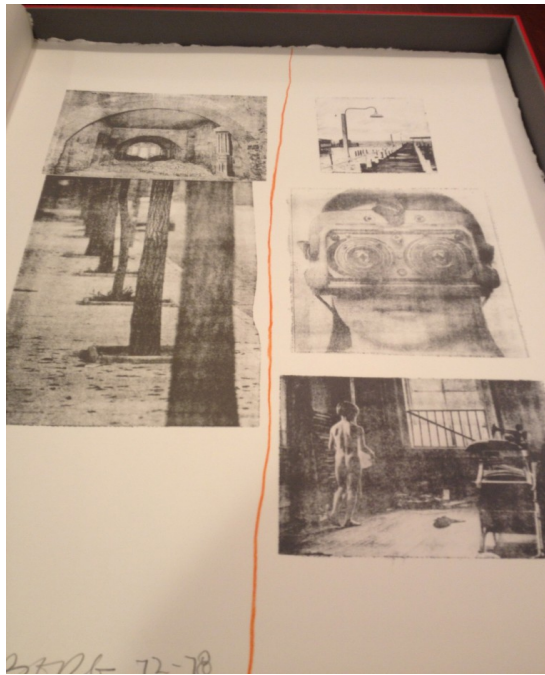
« Je ne suis pas du tout concerné par les relations entre les mots et les images. [...] dans les livres que vous mentionnez, [La Belle Captive et Traces suspectes en surface], les images ont une fonction entièrement différente. Mes romans se sont jamais « sur » rien, parce plus qu'il ne parlent pas d'idées ou d'images. [Les œuvres] sont des générateurs, ou plutôt des images génératrices, des images qui existent au début d'une histoire, de chaque histoire. Généralement, je dirais que jusqu'ici mes images n'étaient pas du tout iconographiques. Dans Le Voyeur par exemple, les images étaient des souvenirs d'enfance [...], [c'était] une plantation coloniale pour La Jalousie, la ville de Hong-Kong pour La Maison de rendez-vous, ou New York pour Projet pour une révolution à New York. »¹⁰⁴⁴

Le texte écrit à la main¹⁰⁴⁵ de différentes couleurs et les images en noir et blanc ou colorées se superposent ou se juxtaposent – à l'exception des pages 4, 13, 16, 19, 21, 26 et 27 qui ne comportent que du texte et des pages 8, 23 et 24 qui ne comportent que des images - sans que ni les images ni le texte ne prennent l'ascendant.

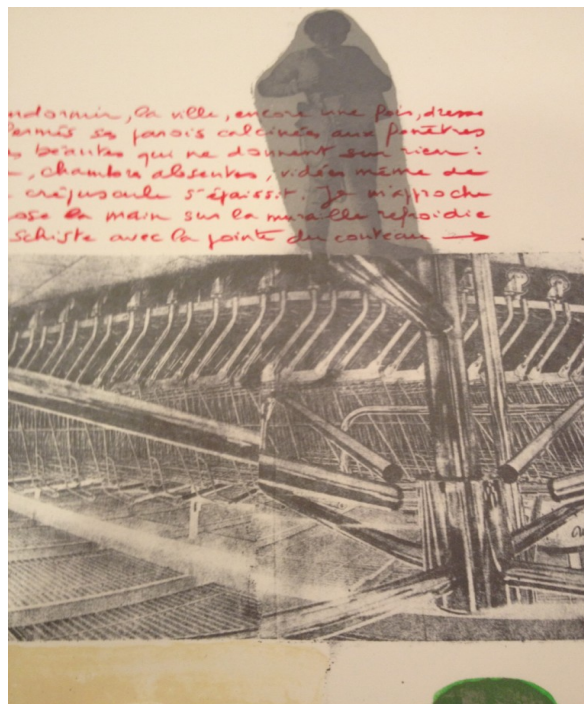
¹⁰⁴³ Alain Robbe-Grillet dans Hans-Ulrich Obrist, *Conversations Volume I, op. cit.* p..769

¹⁰⁴⁴ « Beyond the Image: An Interview with Alain Robbe-Grillet », *op. cit.* p.527

¹⁰⁴⁵ Ce texte sera repris dans quatre chapitres de *Topologie d'une cité de fantôme* de Robbe-Grillet en 1976.



page 7



détail de la page 6

Les textes et images se génèrent mutuellement et s'affrontent aussi parfois : une image superposée complique la lecture du texte ou une image est difficilement discernable derrière le texte qui le recouvre. Les lignes verticales ou horizontales de couleurs de Rauschenberg fendent parfois le texte (page 3) ou servent de lignes d'écritures à Robbe-Grillet (page 29). Le texte et les images s'associent un temps dans *Traces suspectes en surface* mais ne perdent pas leur indépendance : Robbe-Grillet reprendra le texte dans *Topologie d'une cité fantôme* en 1976 (« Incipit », sections I, III et IV). *Traces suspectes en surface* n'est pas une communion entre l'écrivain et l'artiste, toute juste une stimulation. « [Ce n'était] pas vraiment une collaboration », déclare Robbe-Grillet,

« [...] pour la première fois je voulais que les générateurs soient complètement externes, c'est-à-dire, qu'ils soient apportés par d'autres qui me parlent. [...] Mais parfois [...] c'est extrêmement distant, par exemple le travail de Rauschenberg. [...] il y a très peu [de similarités], à part que j'aime beaucoup ses peintures et qu'il aime beaucoup mes écrits. »¹⁰⁴⁶

Ainsi, semble-t-il, *Traces suspectes en surface* est le résultat de l'usage du travail de Rauschenberg par Robbe-Grillet, et de l'usage par Rauschenberg de l'écriture de Robbe-Grillet, les deux ne se rencontrant pas plus que par leur admiration mutuelle, ce qui faisait dire à l'artiste Jim Dine que l'ouvrage, ainsi que l'ouvrage *Fizzles* qui réunissait Jasper Johns et Samuel Beckett, sont des « collaborations extrêmement artificielles, juste des personnes célèbres avec des personnes célèbres. [...] je ne voyais aucun lien entre les deux choses. »¹⁰⁴⁷ *Traces suspectes en surface* restera en effet le seul point de coïncidence explicite entre l'œuvre de Robbe-Grillet et celle de Rauschenberg et restera anecdotique dans la carrière des deux,

¹⁰⁴⁶ Alain Robbe-Grillet dans Beverly Livingston, « An Interview with Alain Robbe-Grillet », *Yale French Studies*, n°57, Locus: Space, Landscape, Decor in Modern French Fiction, 1979, p.233

¹⁰⁴⁷ Jim Dine dans Susie Hennessy, « A Conversation with Jim Dine », *Art Journal*, vol. 39, n°3, Printmaking, the Collaborative Art, printemps 1980, p.168

malgré un résultat esthétique indéniable. L'ouvrage apparaît plus comme une juxtaposition de deux pratiques que comme une réelle rencontre : les images et les textes se complètent mais ne s'éclairent pas car ils sont issus de pratiques trop étrangères. Néanmoins, l'écho de cette rencontre résonnera dans *Topologie d'une cité fantôme* (1976), écrit pendant les années de réalisation de *Traces suspectes en surface* : Robbe-Grillet y fait apparaître un personnage, Robert de Berg qui est un avatar de Rauschenberg :

« Dans le roman il s'appelle Robert de Berg, et immédiatement après qu'il soit présenté, il est dit qu'il produit un murmure dans lequel on peut reconnaître des mots de sa langue maternelle qui est l'allemand ou quelque chose comme ça. [...] Vous traduisez murmurer en allemand et vous avez rauschen. Et voilà vous avez Rauschenberg, qui est, pour faire court, la montagne murmurante qu'on rencontre partout sous la forme du volcan. »¹⁰⁴⁸

Après avoir rencontré Rauschenberg sur un terrain plastique, Robbe-Grillet poursuit le dialogue avec le peintre dans son champ, assimilant son nom dans son important réseau onomastique, constitué depuis *La Maison de rendez-vous* (1965) l'affiliant notamment au pseudonyme de sa femme, Jeanne de Berg.

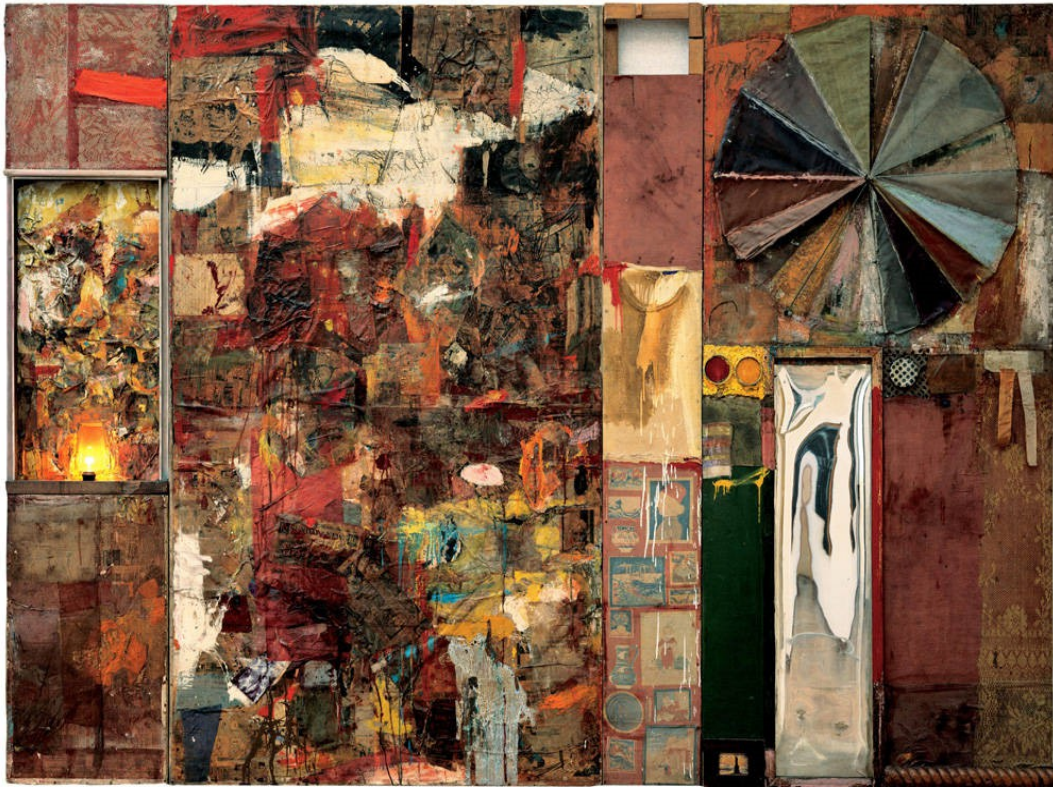
Si la rencontre de Robbe-Grillet et Rauschenberg a été initiée sur des bases artificielles, il semble qu'il y ait plus d'affinités entre le travail du peintre et de Claude Simon, comme nous l'avons observé précédemment, ce qui suggère qu'une rencontre *in absentia* peut contenir plus de sens qu'une rencontre *in praesentia*. Rauschenberg ne lisait pas Simon, peu connu aux États-Unis, mais Simon admirait l'œuvre de Rauschenberg chez qui il avait bien identifié les affinités avec son travail. Cette admiration se manifesta par l'usage du tableau *Charlene* (1964) comme générateur des romans *Les Corps conducteurs* et *Orion aveugle*, analysé par

¹⁰⁴⁸ Vicki Mistaco, « Interview : Alain Robbe-Grillet », *Diacritics*, Vol. 6, n°4, hiver 1976, pp. 39

Jean H. Duffy dans *Reading between the lines. Claude Simon and the Visual Arts*. Duffy signale que la composition des deux romans s'appuie sur *Charlene*, ainsi que sur les souvenirs et les photographies des visites de Simon à New York et sur le travail d'autres peintres et sculpteurs américains, dont Louise Nevelson, selon la déclaration de Simon lui-même :

« En plus du fait que Rauschenberg est américain, que j'ai pu voir (et photographeur) à New York certains boutiques, dans le Bowery et ailleurs, dont les éléments (fragments de moulures, tôles rouillées ou papier goudronné remplaçant des glaces brisées, inscriptions à la peinture dégoulinante, fragments ou éléments de mannequins (jambes, torses) en matière plastique, reproductions de tableaux, images déchirées ou jaunies de magazines, etc.) rappelaient étrangement les éléments employés par Rauschenberg ou d'autres peintres ou sculpteurs américains pratiquant comme lui l'art de l'« assemblage » ou du « collage », ce tableau a eu la propriété d'appeler ou de faire surgir d'autres images (d'autres figures) – de New York, puis du continent américain, d'ailleurs encore – qui sont venues [...] s'agglutiner autour de la figure considérée au départ. »¹⁰⁴⁹

¹⁰⁴⁹ Claude Simon au colloque de Cerisy-la-Salle dans Jean Ricardou (éd.), *Lire Claude Simon*, Paris, Les Impressions Nouvelles, 1986, p.66



Robert Rauschenberg, *Charlene*, 1962, huile, charbon, papier, tissu, journal, bois, plastique, miroir montés sur bois, 225 x 321 x 11,5 cm, collection du Musée Stedelijk, Amsterdam

Simon ne décrit pas *Charlene* ni *Sky Cathedral* de Louise Nevelson dans les romans, mais il leur emprunte de nombreux fragments qui jalonnent les deux récits selon « deux formes principales. À certains endroits du texte, il les utilise d'une manière quasi-métaphorique, décrivant des éléments de son monde fictionnel dans des termes qui pourraient aussi s'appliquer aux éléments d'une peinture ou d'une sculpture particulière ; le plus souvent, il les utilise comme une source pour certains des motifs récurrents du texte.¹⁰⁵⁰ La première forme est illustrée par cet extrait :

« Derrière les façades obscures il semble que l'on puisse voir leurs pièces superposées, leurs couloirs, comme des rangées de casiers entassés dans la nuit, seulement emplis, comme les alvéoles éventrées des maisons livrées aux démolisseurs, d'objets inutilisables et

¹⁰⁵⁰ Jean H. Duffy, *Reading between the lines*, op. cit., p.101

dépareillés. Les tables boiteuses, les pieds de chaise cassés, les buffets aux portes sculptées et pendantes, les bureaux à cylindres, les machines à écrire rouillées, les dossiers de sièges à la moleskine crevée, aux crins broussailleux, les poutres, les pales des ventilateurs, tous les débris, identifiables ou non, sont uniformément recouverts par la nuit d'une épaisse couche de peinture noire. »¹⁰⁵¹

Cette description d'un paysage urbain s'applique également à *Sky Cathedral*, composée de boîtes (« alvéoles ») contenu des objets trouvés (« objets inutilisables et dépareillés », « identifiables ou non ») et recouverte de peinture noire.

La seconde forme, l'utilisation des fragments comme source pour des motifs du texte, est illustrée à de très nombreuses occurrences que Duffy relève patiemment et dont voici quelques exemples que l'on peut classer en plusieurs catégories. Dans la première, on trouve des emprunts d'images : la reproduction de *Don Manuel Osorio de Zuniga* de Goya dans *Charlene* d'un enfant jouant avec une pie qui a une ficelle attaché à une patte génère plusieurs descriptions d'un petit garçon tirant un lapin en bois par une ficelle ; la reproduction d'un nature morte de Gauguin génère la description de publicités pour des cours du soir qui citent le peintre ; le portrait de profil de la Renaissance génère dans le texte la description de plusieurs personnages décrits de profil et de reproductions de figures de profil, etc. Dans la deuxième catégorie, on trouve des emprunts d'objets : la dentelle en bas à droite et en haut à gauche du tableau deviennent dans le texte de nombreuses occurrences des mots « dentelle », « dent », « dentelé » ; l'ampoule électrique se transforme en signaux de néon, lumières de signalisation, lumières d'ascenseur, lumières de bar ; le miroir donne lieu à des références de surfaces réflexives : miroirs, vitres de tourniquet, vitres de boutiques, un sol trop poli de musée, des bouteilles, des robinets. Dans la troisième catégorie on trouve l'emprunt des couleurs dominantes rouge et jaune, et enfin dans la quatrième et dernière catégorie, des références à la technique artistique de Rauschenberg (ses traces de peinture volontairement grossières) et de

¹⁰⁵¹ *Les Corps Conducteurs* p.80-81, *Orion Aveugle* p.133-34

Nevelson (la distribution des compartiments de ses structures).

Dans sa lecture attentive des *Corps Conducteurs* et d'*Orion aveugle*, Duffy relève également des lexiques qui font référence aux deux œuvres : « sculptés », « bois », « acajou », « ébène », « boiserie », « contre-plaqué », « cloisons », « parois », « boîtes », « casiers », etc. qui rappellent *Sky Cathedral* ; et « combiné », « taches », « fragment », « morceau », « partie », « lambeau », « déchiré » etc. qui rappellent *Charlene*. Enfin, la critique anglaise signale la présence de correspondances moins strictes entre un motif textuel et une source picturale, certains motifs étant parfois une synthèse de plusieurs sources ou un détournement de source, comme la conférence d'écrivains des *Corps conducteurs* qui prendrait son origine dans les mots « Labor » et « social » dans *Charlene* associés à une représentation du vote d'une assemblée.

Finalement, la technique d'emprunt de Simon s'apparente à celle de Robbe-Grillet : les deux écrivains se servent des images de Rauschenberg comme générateurs du texte. Mais alors que la rencontre *in praesentia* des œuvres de Robbe-Grillet et Rauschenberg a nécessité l'intermédiaire de Tatyana Grossman parce qu'elle est artificielle, la rencontre *in absentia* des œuvres de Simon et Rauschenberg dans *Les Corps conducteurs* et *Orion aveugle* semble plus motivée car elle est guidée par l'intérêt de Simon pour l'œuvre du peintre, dans laquelle il se reconnaissait.

3. Citations

La citation est une autre catégorie d'usages du Nouveau Roman par les artistes américains, qui prend plusieurs formes : dans *Aspen 5+6*, O'Doherty cite textuellement Butor et Robbe-Grillet ; dans ses commentaires sur *Homes for America*, Graham déclare avoir emprunté le thème de la ville labyrinthique décrite

par Butor dans *L'Emploi du temps* ; et Fahlström transpose *Le Planétarium* de Sarraute sous forme plastique.

a. Citation textuelle. *Aspen 5+6*.

« Citation. Répétition erronée d'une déclaration d'autrui. »
Ambrose Bierce

Le numéro 5+6 du magazine *Aspen*, dirigé par l'artiste et critique Brian O'Doherty. *Aspen 5+6* est une boîte contenant 26 contributions d'artistes, musiciens, critiques et écrivains¹⁰⁵², dont le poème « Conditionnement » de Butor et un extrait de *La Jalousie* de Robbe-Grillet, ce dernier sous forme de texte traduit en anglais et sous forme d'enregistrement sonore de sa lecture par l'auteur.



Brian O'Doherty (éd.), *Aspen Magazine The Minimalism Issue 5+6*, New York, Roaring Fork Press, 1967
20,3 x 20,3 x 5 cm

¹⁰⁵² Roland Barthes, George Kubler, Susan Sontag, Samuel Beckett, William Burroughs, John Cage, Morton Feldman, Tony Smith, Hans Richter, Lazlo Monoly-Nagy, Robert Morris, Robert Rauschenberg, Merce Cunningham, Marcel Duchamp, Richard Huelsenbeck, Naum Gabo, Noton Pevner, Douglas McAgy, Dan Graham, Sol LeWitt, Mel Bochner et Brian O'Doherty (étaient également envisagés Donald Judd et Claes Oldenburg).

Ses thèmes, raconte O'Doherty étaient « le langage », « le temps » et « le silence et la réduction »¹⁰⁵³. Son intention était de « construire une situation où les personnes, les choses, les abstractions deviennent simplement des mots, et sont donc potentiellement objectivés. »¹⁰⁵⁴ Le format de la boîte permettait aux contributions de ne pas être reliées matériellement, et donc de proscrire un ordre de lecture ou une hiérarchie entre elles - « l'idée était d'établir un réseau de relations provisoires qui pourraient être lues selon des combinaisons infinies, selon le lecteur, auditeur, spectateur »¹⁰⁵⁵ -, ainsi que d'identifier le magazine comme objet, comme œuvre en lui-même et aussi comme « exposition en boîte ». À ce moment de l'histoire de l'art où s'imposait une réflexion inédite sur les conditions de présentation des œuvres et une recherche de nouveaux espaces d'exposition en réaction à leur exposition traditionnelle dans le *white cube* de la galerie ou du musée, les pages des magazines d'art étaient investies par les artistes au même titre que l'espace public ou les espaces naturels, en proposant des textes critiques, nous l'avons vu, mais aussi des œuvres d'art à part entière. Ainsi de *Homes for America* de Dan Graham ou de « The Domain of the Great Bear » de Mel Bochner et Robert Smithson, et de certaines contributions au magazine *0 To 9* créé par Vito Acconci et la poète Bernadette Mayer. On trouve dans ce magazine des textes d'Acconci et Mayer eux-mêmes ainsi que des contributions d'autres poètes, écrivains et artistes, dont les plus remarquables sont celles qui font une réelle proposition artistique en investissant les pages du magazine comme un espace au même titre que n'importe quel espace d'exposition. Dans le numéro 6 de juin 1969 par exemple, Robert Barry intervint en s'arrogeant l'espace inexistant entre la page 29 et la page 30 et l'espace entre la page 74 et la page 75. Ces propositions sont invisibles et leur existence est uniquement signalée dans le sommaire sous les titres « The Space between Pages 29

¹⁰⁵³ « In Conservation. Brian O'Doherty with Phong Bui », *The Brooklyn Rail*, 7 juin 2007
<http://www.brooklynrail.org/2007/06/art/dougherty>

¹⁰⁵⁴ Brian O'Doherty, sous le pseudonyme de Sigmund Bode

¹⁰⁵⁵ Irving Sandler, *Le triomphe de l'art américain*, op. cit. p.77

& 30 » et « The Space Between Pages 74 & 75 ». Œuvre conceptuelle par excellence car elle n'existe qu'à travers le langage (par le jeu des titres), son occurrence dans un magazine met en doute sa valeur d'œuvre d'art plus encore que si elle avait été conçue pour être exposée dans un *white cube*, tout en attirant l'attention sur la matérialité de l'objet magazine : a-t-on déjà fait attention à l'espace – ou l'absence d'espace – entre deux pages ? Dans le même numéro d'*0 To 9*, Douglas Huebler attire lui aussi l'attention sur la matérialité du magazine en signalant l'espace tridimensionnel autour de son texte au bas de la page 54 - « Le point représenté ci-dessus [...] signale, pendant un instant, chacun des autres points situés dans l'espace physique de cette pièce et continue à le faire pendant tout le temps où cette page reste ouverte mais cesse immédiatement d'exister quand la page est tournée. »¹⁰⁵⁶ - et au bas de la page 95 : « situé au-dessus de cette surface se trouve une quantité indéterminée d'espace tridimensionnel. ». L'artiste s'intéresse ainsi non pas au contenu du magazine mais à l'espace dans lequel il se trouve pendant sa lecture. À travers ces deux œuvres, Barry et Huebler poursuivent l'exploration de l'une des problématiques récurrentes de l'art de l'époque qu'était l'interrogation des supports d'exposition de l'art, en franchissant un pas supplémentaire. En plus d'interroger la préséance du *white cube* en déplaçant l'art hors de son cadre traditionnel, les deux artistes initient également une mise en question des nouveaux espaces de l'art.

Aspen 5+6 se situe dans ce cadre réflexif. Sous-titré « The Minimalist Issue », il rassemblait des œuvres d'artistes minimalistes ainsi que des textes et enregistrements associés à la pensée de cet art et « la sensibilité de cette décennie [les années 1960] et annonç[ant] en grande partie ce qui allait influencer les artistes par la suite »¹⁰⁵⁷, écrit Irving Sandler. Il est inutile ici de revenir ici sur les raisons de l'intérêt pour Robbe-Grillet dans la pensée artistique de l'époque qui lui vaut d'être cité dans cette œuvre. En revanche la présence du poème « Conditionnement » de

¹⁰⁵⁶ Douglas Huebler, *0 To 9*, n°6, juin 1969, p.54

¹⁰⁵⁷ Irving Sandler, *Le triomphe de l'art américain*, op. cit. p. 75

Butor pose plus de questions. D'abord parce qu'*Aspen 5+6* semble être conçu comme un essai sur une partie de la pensée artistique des années 1960, un collage de citations de discours et œuvres pertinents pour la démonstration, dont la juxtaposition sans commentaire ferait sens. On sait que Butor a principalement intéressé les artistes américains de l'époque à travers *Mobile* : la citation d'un extrait de ce livre aurait fait plus directement sens, comme le fait l'incipit de *La Jalousie*. Ensuite, la présence de ce poème en particulier exemplifie parfaitement l'idée de Pierre Beylot énoncée dans *Emprunts et citations dans le champ artistique* :

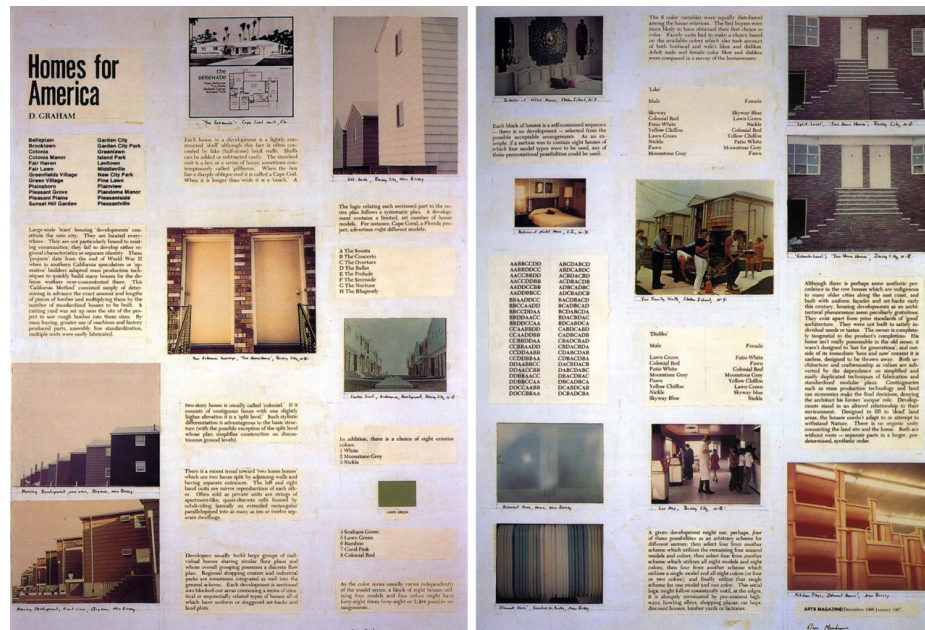
« *La citation n'équivaut jamais à une pure et simple répétition, mais bien à une ré-énonciation : le fragment rapporté est transféré dans un nouveau milieu qu'il tend à modifier autant qu'il est modifié par lui.* »¹⁰⁵⁸

« Conditionnement » - ou peut-être à travers ce poème simplement le travail de Butor qu'il représentait - faisait effectivement partie de l'ensemble de productions artistiques et théoriques réunies dans *Aspen 5+6*, qui, selon O'Doherty qui tendait à modifier le nouveau milieu artistique dans lequel il apparaissait, mais le poème est lui aussi modifié par ce milieu. Écrit en réponse à des tableaux du peintre québécois Edmund Alleyn représentant des corps humains assaillis par des instruments électroniques, il est composé de substantifs et de verbes juxtaposés qui relatent l'angoisse d'un patient à l'hôpital face à ces instruments et révèle l'empathie de Butor. Publié dans *Aspen 5+6* sans la référence à ces peintures, « Conditionnement » est décontextualisé, perd sa valeur expressionniste et humaniste en étant re-contextualisé dans cette œuvre qui l'associe aux valeurs de l'art américain des années 1960 – entre autres anti-expressionnistes et anti-humanistes. Toute citation suppose une extraction d'un contexte originel suivi d'une insertion dans un nouveau contexte, des opérations qui se font avec plus

¹⁰⁵⁸ Pierre Beylot, *Emprunts et citations dans le champ artistique*, Paris, L'Harmattan, 2004, p.10

(« Conditionnement ») ou moins (l'incipit de *La Jalousie*) de violence par celui qui extrait et de résistance du texte extrait¹⁰⁵⁹. La citation est bricolage, un *bris* et un *collage*, écrit René Payant¹⁰⁶⁰. Extrayant les textes de Robbe-Grillet et de Butor de leur contexte de création, O'Doherty les accolait à un certain nombre d'autres textes et d'œuvres d'art qui, réunis, constituait selon l'éditeur un condensé de la pensée artistique du début des années 1960. En leur offrant une place dans cette sélection, O'Doherty leur donnait une autorité, sous laquelle il se plaçait lui-même en tant qu'artiste de cette décennie, et signalait leur convergence avec d'autres discours et œuvres de l'époque¹⁰⁶¹

b. Emprunt thématique. *Homes for America*



Dan Graham, *Homes for America*, 1966, collection Daled, Bruxelles

¹⁰⁵⁹ « Une citation n'est jamais homogène avec son contexte », écrit Bernard Vouilloux dans « La citation et ses autres », Marie-Dominique Popelard et Anthony Wall, (dir.), *Citer l'autre*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2005, p.48

¹⁰⁶⁰ René Payant, *Vedute. Pièces détachées sur l'Art 1976-1987*, Paris, Trois, 1987, p.64

¹⁰⁶¹ « Tantôt la citation fonctionne comme un argument d'autorité [...]. Tantôt la citation a pour objectif de signaler une convergence [...] » Bernard Vouilloux, « La citation et ses autres », Marie-Dominique Popelard et Anthony Wall, (dir.), *Citer l'autre*, op. cit. p.40

Homes for America est une œuvre de Dan Graham publiée dans *Arts Magazine* en 1966 qui parodie les reportages qu'on pouvait trouver dans des revues telles qu'*Esquire*. Elle consiste en deux pages de magazine composées de photographies de maisons de banlieue américains et de textes s'y rapportant. Né au New Jersey, Dan Graham s'est, dit-il, toujours intéressé aux habitations sérielles. Cet intérêt s'est nourri dans les années 1960 par le travail de Sol LeWitt qui selon lui « (re)produisait la grille orthogonale de New York »¹⁰⁶², par l'article de Donald Judd « Kansas City Report »¹⁰⁶³ « sur la structure urbaine »¹⁰⁶⁴ de la ville, et du roman *L'Emploi du temps* de Michel Butor, son écrivain préféré¹⁰⁶⁵, qu'il lisait l'année de création de *Homes for America*¹⁰⁶⁶. Dans ce roman, le narrateur Jacques Revel tient le journal de son séjour dans la ville anglaise imaginaire de Bleston et de ses errances dans la ville et sa banlieue, dont ces passages sont emblématiques :

« Je me suis enfoncé dans Silver Street entre les vitrines de Grey's et de Philibert's [...]. J'ai tourné dans une rue à droite, puis à gauche, à droite encore, continuant dans la direction des tours de l'Ancienne Cathédrale, qui venaient de m'apparaître lointaines à un détour, violacées sur le ciel verdâtre qui s'assombrissait, pour m'arrêter bientôt, désorienté, dans un carrefour étroit où je n'étais jamais venu (et pourtant c'était la région de la ville qui m'était la plus familière) »¹⁰⁶⁷

¹⁰⁶² Entretien de Pietro Valle avec Dan Graham pour la revue en ligne *Arch'it*, 20 mai 2002
http://architettura.it/artland/20020515/index_en.htm

¹⁰⁶³ *Arts*, décembre 1963

¹⁰⁶⁴ Entretien de Pietro Valle avec Dan Graham, *op. cit.*

¹⁰⁶⁵ « [...] Mais je ne pense pas qu'il publiait mon écrivain préféré, Michel Butor. » Dan Graham, « Quatre conversations : décembre 1999 - mai 2000 » Benjamin Buchloh/Dan Graham, *op. cit.* p.69

¹⁰⁶⁶ « En 1966, je lisais aussi *L'Emploi du temps* » de Michel Butor, *le chef-d'œuvre du Nouveau Roman*. » Entretien de Pietro Valle avec Dan Graham, *op.cit.*

¹⁰⁶⁷ Michel Butor, *L'Emploi du temps*, *op. cit.* pp. 264-265

« J'ai repris la route en sens inverse, entre ses deux bordures de maisons semblables et symétriques. C'était comme si je n'avais pas ; c'était comme si je n'avais pas fait demi-tour, comme si je me retrouvais non seulement au même endroit, mais encore au même moment qui allait durer infiniment, dont rien n'annonçait l'abolition ; et la fatigue, le sentiment de la solitude, tels de longs serpents de vase froide, s'enroulaient autour de ma poitrine, l'écrasant si fort que mes mâchoires se crispaient, que mes yeux s'entouraient de rides ardentes, tandis que le ciel se chargeait. »¹⁰⁶⁸

Dans le premier passage, la ville résiste à sa connaissance par le narrateur qui est incapable de s'en représenter mentalement le plan et se perd autant que dans le deuxième passage, dans lequel il s'égare dans ces rangées de maisons identiques, ses rues toutes semblables qui font de cette banlieue un labyrinthe orthogonal, qui fait dire à Graham que *L'Emploi du temps* « parle des villes comme de labyrinthes »¹⁰⁶⁹. Le thème du labyrinthe poursuivra Graham jusque dans la conception de certains de ses pavillons - structures de verre entre sculptures et architecture qu'il réalise à partir des années 1980 -, tel que *From Boullée to Eternity* installé en 2006 à Paris à la Porte de Versailles qui évoque un labyrinthe simplifié, avec deux entrées/sorties et une voie sans issue.

¹⁰⁶⁸ Dans le troisième chapitre de la première partie du roman.

¹⁰⁶⁹ Entretien de Pietro Valle avec Dan Graham, *op. cit.*



Dan Graham, *From Boullée to Eternity*, 2006, verre sans tain, acier,
1000 x 800 cm, œuvre publique de la Ville de Paris

Selon Graham, l'art de Sol LeWitt, l'article de Judd et le roman de Butor déclenchaient des problématiques plus intéressantes « que le *white cube* utilisé dans les galeries » - et lui firent réaliser qu'il pouvait « établir une relation entre l'art et la ville et le plan urbain », qui, dit-il sera l'objet de toute son œuvre¹⁰⁷⁰. Cette relation est exploitée thématiquement et structurellement dans *Homes for America*, qui représente des maisons de banlieue sérielles. Elle est aussi exploitée dans des photographies dont la disposition et celle des textes sur la page « représente la logique en série du développement immobilier que l'article évoque. »¹⁰⁷¹ Graham retient ainsi de sa lecture de *L'Emploi du temps* le thème romanesque de la ville, labyrinthique et déroutante. Il l'emprunte à Butor dans un travail sur le labyrinthe

¹⁰⁷⁰ « *Tout mon travail parle de la planification urbaine.* » « Quatre conversations : décembre 1999 - mai 2000 » *op. cit.* p.78

¹⁰⁷¹ Dan Graham, *Ma position : écrits sur mes œuvres*, *op. cit.* p.22

et la sérialité, perpétuant, dans une version moderne, la tradition artistique de la reprise de motif : bien avant Butor, le labyrinthe a connu une grande fortune comme motif littéraire et pictural, de la *Divine comédie* de Dante (1321) à *Ulysses* de Joyce (1922) en passant par *Alice au pays des merveilles* (1865) de Lewis Carroll ; du thème de la mort du Minotaure sur les céramiques antiques du VI^e siècle avant JC au labyrinthe invisible de Jeppe Hein (2005)¹⁰⁷² en passant par la représentation de *Thésée et le Minotaure* du Maestro di Tavarnelle (vers 1515).

Mais ce qui intéresse Graham n'est pas le labyrinthe en tant que tel, thème trop classique et trop représenté dans l'art européen pour un artiste américain cherchant, avec les autres artistes de sa génération, à poser les bases d'un art détaché de l'Europe. Ce qu'il retient dans *L'Emploi du temps*, c'est l'actualisation contemporaine que fait l'écrivain français de ce thème séculaire, en l'associant à la ville et en particulier à sa banlieue pavillonnaire, qui était à l'époque un nouveau phénomène urbain, s'opposant au centre-ville bourgeois traditionnel. Le pavillon de banlieue sera ensuite l'objet de plusieurs autres œuvres de Graham¹⁰⁷³, sa nouveauté architecturale contemporaine des nouveaux développements de l'art alimentant sa réflexion sur la sérialité, qui intéresse Graham dans l'architecture et l'Art Minimal mais aussi dans la musique sérielle, et même, dit-il, dans la musique du groupe de rock The Kinks à leurs débuts¹⁰⁷⁴. On notera également qu'il n'est probablement pas anodin que Graham choisisse comme support de *Homes for America* un magazine, publication sérielle par excellence, et que son intérêt pour Butor se concentre sur un roman qui est un journal, forme littéraire également sérielle. La sérialité, comme nous l'avons vu précédemment, est un déni de la causalité et de la progression temporelle. Si le personnage de Jacques Revel se perd dans la banlieue, c'est à cause

¹⁰⁷² Présentée au Centre Pompidou, cette œuvre invisible dans une salle vide était à parcourir muni d'un casque à infra-rouge qui signalait la présence des murs par une petite vibration.

¹⁰⁷³ Notamment, en 1978, *Alteration to a Suburban House* et *Clinic for a Suburban Site*.

¹⁰⁷⁴ La « sérialité [de mes premiers travaux] avaient quelque chose de commun avec la musique sérielle et aussi avec du rock très simple, comme celui des Kinks au début. Blam , blam, blam. » « Quatre conversations : décembre 1999 - mai 2000 » *op. cit.* p.74

de la répétition du décor : il progresse dans un espace qui ne change pas. L'égaré dans la banlieue procède, comme dans l'égaré dans un centre-ville labyrinthique, d'une confusion mentale due à la répétition du même, mais contrairement à ce dernier qui peut avoir une connotation romantique – dans le labyrinthe de la vieille ville de Rome par exemple, traité également dans *L'Emploi du temps* –, l'égaré dans la banlieue pavillonnaire n'est qu'inquiétant et anxiogène. L'angoisse que peut provoquer la banlieue transparaît dans *Homes for America*, ou du moins, son ennui et son austérité¹⁰⁷⁵, faisant de l'œuvre un « essai de reportage social » révélant son « intérêt pour les contextes sociaux [...] tout en se livrant à une certaine forme de critique idéologique »¹⁰⁷⁶, cela malgré la volonté de Graham d'user de la méthode purement factographique, qu'il décèle également dans le Nouveau Roman¹⁰⁷⁷. Cette conscience sociale empathique serait ainsi, nous semble-t-il, une clef pour expliquer l'affinité de l'artiste avec Butor, le plus humaniste des nouveaux romanciers selon Dominique Viart.¹⁰⁷⁸

c. Transposition. *Le Planétarium*

Le Planétarium d'Öyvind Fahlström, artiste suédois installé à New York en 1961, est composé de deux panneaux, l'un de 197 sur 234 cm et l'autre de 57 sur 57 cm. Le premier panneau est composé d'une partie haute où sont disposés également 94 aimants sur lesquels sont inscrits des mots, et d'une partie basse contenant des cases où l'on peut placer les aimants. Sur le second panneau sont représentés 47 personnages, des silhouettes humaines toutes blanches, sans genre, dessinées par un contour noir et adoptant des poses variées, parfois interagissant (deux d'entre elles

¹⁰⁷⁵ En banlieue, écrit-il dans « Live Kinks », « tout est agréable, et creux (un rien béat) » *Rock/Music Textes*, Dijon, Les Presses du Réel, 1999, p.19

¹⁰⁷⁶ Benjamin Buchloh, « Quatre conversations : décembre 1999 - mai 2000 » *op. cit.* p.81

¹⁰⁷⁷ *Ibid.*

¹⁰⁷⁸ Dominique Viart, « Nouveau Roman ou renouvellement du roman ? » in *La littérature française contemporaine. Questions et perspectives*, Recueil d'études publié par Franck Baert et Dominique Viart, Louvain, Presses Universitaires de 1993, p.55

semblent danser, deux autres se battre), dispersées d'une manière qui semble aléatoire sur un fond composé de rectangles grossiers de différents bleus et différentes tailles, qui enferment certains groupes de personnages et en isolent l'un d'eux.



Öyvind Fahlström, *Le Planétarium*, 1963

Grand panneau : support : peinture sur toile et plaques métalliques au dos 94 éléments aimantés :
peinture sur vinyle, 197 x 234 cm

Petit panneau : support : encre de chine et tempera sur papier maroufflé sur bois 94 éléments
aimantés : encre de chine sur papier, 57 x 57 cm

Encadrement en aluminium et bois

Collection du Centre Pompidou - Musée National d'Art Moderne, Paris

On trouve également sur le premier panneau 94 aimants en forme de vêtements et d'accessoires colorés, à la taille de personnages, que le spectateur peut ainsi déplacer pour les « habiller ». Ce tableau variable est à activer par le spectateur, invité à déplacer les aimants-mots sur le premier panneau ou de vêtements sur le second. Fahlström se refuse à disposer lui-même les éléments des

panneaux et de figer l'œuvre dans un récit unique. Un parti pris emblématique du questionnement de la narration qui jalonne son œuvre, à travers laquelle il cherche à construire, selon l'artiste Mike Kelley, des « constellations d'images qui sont impossibles à lire comme de simples narrations. »¹⁰⁷⁹ *Le Planétarium* ne contient certes pas une « simple narration », on peut même se demander s'il contient une narration quelle qu'elle soit. L'artiste, d'abord, écrit Jean-Max Colard, « ne raconte pas le *Planétarium* de Sarraute, et l'on n'y retrouvera donc ni les histoires et pas davantage les « personnages » »¹⁰⁸⁰ - d'ailleurs, pourrait-on le raconter sous forme plastique ? Ensuite, les rectangles imparfaits du grand panneau évoquent des cases de bande-dessinée¹⁰⁸¹, mais parce qu'ils sont imparfaits, ils suggèrent l'impossibilité d'une simple lecture linéaire. Enfin, le choix de composition d'associer deux panneaux sans relation apparente ne raconte rien non plus, ce sont « deux images, ou plutôt deux systèmes, qui se juxtaposent mais ne se suivent pas, ne forment pas une séquence narrative comme dans les diptyques anciens. »¹⁰⁸² Au travers de son refus de la narration traditionnelle, Jean-Max Colard voit dans l'œuvre de Fahlström une tentative d'étendre aux arts visuels le soupçon de Sarraute envers la narration romanesque traditionnelle. L'artiste donnerait ainsi une nouvelle valeur au roman en démontrant que son apport à la littérature peut aussi être utilisé dans les arts visuels.

« Dans ce « Nouveau Roman » du Planétarium qui lamine de l'intérieur les notions de personnages, de sujet et d'intrigue, Fahlström puise de quoi rompre avec les conventions traditionnelles de l'image narrative, de quoi élargir l'ère du soupçon à la peinture. D'où cette image explosée, ce récit démembré, décomposé à travers panneaux, toiles, et

¹⁰⁷⁹ Mike Kelley, « Myth Science », dans Öyvind Fahlström : *The Installations*, cat. Bremen-Köln, 1995, Cantz, p.23

¹⁰⁸⁰ Jean-Max Colard, « Ut pictura Nouveau Roman », Nathalie Sarraute / Öyvind Fahlström, *Revue Dits* n°2, « Le récit », 2003

¹⁰⁸¹ « *Le style propre de Fahlström est une sorte de loose cartooning. Il a, en un sens, appris le langage des bandes-dessinées suffisamment bien pour le parler lui-même plutôt que de le citer.* » Mike Kelley, « Myth Science » *op. cit.* p.23

¹⁰⁸² *Ibid.*

esquisses, et vidé de toute séquence narrative. [...] la version de Fahlström est au fond un système d'écriture. Rhétorique de l'image post-moderne : avant d'être les pièces détachées d'un puzzle, les éléments épars forment une grammaire, un vocabulaire, voire une algèbre, simples membres de phrases, signes-images constitutifs d'une nouvelle écriture visuelle qui refuse de parler à la fois les langues mortes du roman balzacien et de la figuration traditionnelle. »¹⁰⁸³

Selon cette analyse, Fahlström, reconnaissant chez Sarraute, à travers « ce passage incessant de la surface du récit aux sous-conversations intérieures des consciences-personnages »¹⁰⁸⁴ le refus d'une narration traditionnelle qu'il cherche lui-même à installer dans son œuvre, transfère cette problématique littéraire dans son champ de travail, le champ artistique, à travers, propose Colard, une opération de traduction :

« Cette constellation d'éléments disparates [...] dessinent une tentative encore inédite de traduction d'un Nouveau Roman. Une traduction qui n'irait plus du français au suédois, ni d'une langue à une autre, mais du textuel au plastique, de la littérature aux arts visuels. Adaptation du livre de Sarraute, remake en image fixe, Le Planétarium de Fahlström est une opération de bascule, une expérience limite qui voudrait introduire dans la peinture la violence théorique et formelle de cette nouvelle modernité littéraire. »¹⁰⁸⁵

Les silhouettes humaines, blanches, indifférenciées, seraient alors une traduction des personnages sans visage et sans état-civil de Sarraute ; les poses qu'ils adoptent, les vêtements - colorés, identifiés – et les mots du petit panneau figureraient respectivement les postures, les atours et les discours adoptés par les « personnages » du roman pour se positionner dans le « jeu social, à la fois psychodrame et théâtre de marionnettes, mascarade de paroles, de gestes mondains, de faux airs, de non-dits »¹⁰⁸⁶ décrit par l'écrivain. Fahlström créerait un nouveau

¹⁰⁸³ *Ibid.* p.124

¹⁰⁸⁴ *Ibid.*

¹⁰⁸⁵ *Ibid.*

¹⁰⁸⁶ Jean-Max Colard, « Ut pictura Nouveau Roman » *op. cit.*

planétarium - « chose fermée et fabriquée »¹⁰⁸⁷ -, plastique celui-là, qui renferme « des mots, des figures (des poses) et des vêtements »¹⁰⁸⁸ dont la mise en présence restitue les conditions visuellement traduites de ce jeu social. L'artiste fait un usage non-ostentatoire du *Planétarium* : si c'est une traduction, elle ne signale qu'aux lecteurs de l'œuvre d'origine, ou, du moins, à ceux qui en connaissent l'existence, le nom de Sarraute n'apparaissant pas dans l'œuvre ni dans son titre, mais comme dans toute traduction, le titre de l'œuvre est conservé ; comme dans toute traduction, il s'agit de rendre lisibles les qualités d'une œuvre dans le champ de réception, « la traduction n'est qu'un aspect de l'adaptation du contenu cité au contexte citationnel »¹⁰⁸⁹, écrit Denis Vernant.

Le Planétarium d'Öyvind Fahlström est l'œuvre de notre corpus qui manifeste de la manière la plus archétypale un déplacement de la littérature aux arts plastiques, le transfert d'une œuvre littéraire dans le champ de l'art. On a ici affaire à un usage d'un nouveau roman par un artiste qui est un lecteur attentif de Sarraute, qui a lu aussi *Portrait d'un inconnu*, *L'Ère du soupçon*, ses essais dans *Les Temps Modernes* et qui a poussé son intérêt jusqu'à suivre une conférence de l'écrivain à Stockholm et à écrire un essai sur son travail¹⁰⁹⁰. Fahlström est celui de nos artistes qui se rapproche le plus des lecteurs professionnels dont les travaux sont le matériau principal des études de réception. Sa connaissance approfondie de l'écrivain fait de son *Planétarium* une œuvre fidèle au roman de Sarraute dans le sens où il est une restitution, une reprise, une transposition en art de ses aboutissements littéraires.

¹⁰⁸⁷ « Vous savez ce qu'est un planétarium ? Ce sont de faux astres qui imitent le grand ciel du dehors mais c'est une chose fermée et fabriquée. » Nathalie Sarraute dans Hans-Ulrich Obrist, *Conversations Volume I*, op. cit. p.771

¹⁰⁸⁸ Öyvind Fahlström, « Notes sur Ade-Lelie-Nander 2 (1955-57) », New York, octobre 1963, dans Öyvind Fahlström, *Essais choisis*, Dijon, Les Presses du Réel, 2002, p.107

¹⁰⁸⁹ Denis Vernant, « Pour une analyse de l'acte de citer : les métadiscursifs », Marie-Dominique Popelard et Anthony Wall, (dir.), *Citer l'autre*, op. cit., note 2 p.183

¹⁰⁹⁰ Öyvind Fahlström, « Le roman comme loupe », 6 novembre 1960 dans *Essais choisis*, Dijon, Les Presses du Réel, 2002, p.53

4. Imprégnation

Les trois derniers cas d'usages du Nouveau Roman manifestent une conséquence de lecture particulière : l'imprégnation. Louise Lawler, Yvonne Rainer et Vito Acconci ont assimilé dans leur pratique ce qui a suscité leur intérêt chez Butor, Sarraute et Robbe-Grillet (Lawler) ; dans *Pour un nouveau roman* (Rainer) ; et dans l'œuvre romanesque et cinématographique de Robbe-Grillet (Acconci) au point d'en faire une référence fondamentale. Ce phénomène d'imprégnation mène chez les trois artistes à une « identification à des normes d'action », selon les termes d'Hans-Robert Jauss, qui est l'un des effets potentiels de la réception esthétique sur le lecteur. Rainer, Lawler et Acconci se sont identifiés à « à des normes d'action que [l'oeuvre] ébauche et dont il appartient à ses destinataires de poursuivre la définition. »¹⁰⁹¹ En effet dans certains cas, la lecture de certains de ces romans a permis à des artistes d'identifier ces normes (un principe d'écriture, une idée théorique) qu'ils ont voulu continuer en les transférant dans leur pratique.

a. Louise Lawler

Un premier exemple d'identification à des normes d'action est relaté par Louise Lawler qui explique qu'à la lecture de Butor, Sarraute et Robbe-Grillet, elle s'est identifiée à leur attention à la matière du texte et à sa structure, et en a « poursuivi la définition » en entreprenant à la fin des années 1970 la réécriture d'un roman en négatif à la machine à écrire :

« J'ai pris conscience en les lisant de l'ici et le maintenant de l'écrit et l'écrivain. Je pensais que l'art devait en quelque sorte être plus conscient de lui-même. Il me semblait qu'il ne s'agissait pas seulement

¹⁰⁹¹ Hans-Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, op. cit. p.143

de s'occuper de langage ou de parole mais de l'ensemble de la structure de l'écriture. Je me souviens avoir pris une histoire d'Alberto Moravia et de l'avoir entièrement réécrite en négatif. Je l'ai tapée à la machine, et je ne savais pas taper donc ça m'a pris du temps. Il s'agissait de porter attention à ce que ce que je produisais, une attention très forte. »¹⁰⁹²

Lawler devait porter une attention suffisante à la structure du roman pour la recopier à l'identique, et le fait de taper elle-même à la machine sans en maîtriser la technique rendait son travail long et laborieux, impliquait sa personne, ce qui concourrait à éprouver l'aspect matériel de ce texte de roman ainsi que la matérialité de son corps à travers l'effort physique et mental nécessaire à la réalisation de ce travail. L'artiste poursuit la définition de la norme d'action identifiée en y ajoutant une contrainte physique.

b. Yvonne Rainer

L'œuvre chorégraphique entière d'Yvonne Rainer est imprégnée de sa lecture de *Pour un nouveau roman* de Robbe-Grillet, « une sorte de Bible » pour elle :

« Pour un nouveau roman fut particulièrement important pour moi. Sa critique des descriptions du personnage et de l'histoire du roman du XIXe siècle fut une révélation. Décrire « ce qui ne se voit pas », comme l'intériorité, la causalité psychologique, et – oui – le sentiment, était selon Robbe-Grillet, obsolète. »¹⁰⁹³

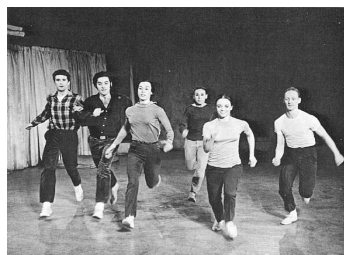
Rainer applique à ses chorégraphies cette négation de « ce qui ne se voit pas », qu'elle poursuit en se mettant en scène, seule ou avec d'autres danseurs, en tant que corps sans intériorité, sans psychologie et sans sentiments, citant encore Robbe-Grillet qui écrit que « l'idée d'une intériorité mène toujours à l'idée de transcendance », qu'en accord avec l'écrivain elle souhaitait supprimer de son art.

¹⁰⁹² Louise Lawler, entretien à Brooklyn, *op. cit.*

¹⁰⁹³ Yvonne Rainer, *Feelings are facts. A life*, *op. cit.* pp.396-397

Ses chorégraphies sont ainsi composées de mouvements qui se veulent neutres, non-expressifs et non-motivés, qui consistent le plus souvent en des tâches simples de la vie quotidienne : manipuler des objets, courir¹⁰⁹⁴, marcher etc.¹⁰⁹⁵. Selon Rainer, le corps peut « devenir comme un objet, l'être humain peut être traité comme un objet pris comme une entité sans émotion ou désir. »¹⁰⁹⁶ Le corps n'est finalement que « poids, masse et physicalité »¹⁰⁹⁷. Dans *The Bells* (1961), Rainer répète une série de mouvements en changeant de direction à chaque fois, « en un sens, autorisant le spectateur à « marcher autour d'elle », comme d'un objet. »¹⁰⁹⁸ Le corps n'est qu'une présence matérielle, au même titre que les objets qui sont présents dans l'espace avec lui, tels que les 12 matelas de *Parts of Some Sextets* (1965) – objets pratiques sans distinction esthétique –, manipulés par les 10 danseurs¹⁰⁹⁹, de la même manière que les personnages de Robbe-Grillet sont présents dans l'espace romanesque au même titre que les objets qui les entourent.

¹⁰⁹⁴ *We Shall Run* 1963



¹⁰⁹⁵ « La danse postmoderne allait [...] remplacer la technique virtuose par l'activité « neutre », « task-like » et la dimension humaine – plutôt qu'héroïque. Si à l'occasion je permettais un minimum de création de personnage – que ce soit en imitant un comportement de fou vu dans le métro (Ordinary dance) ou faisant semblant d'être hors de contrôle (Three seascapes) – ces « épisodes » étaient toujours des parenthèses comme une disjonction ou une incongruité, précédées ou suivies des abstractions et tâches impassibles habituelles. » Yvonne Rainer, *Feelings are facts. A life*, op. cit. pp.397-398

¹⁰⁹⁶ Carrie Lambert-Beatty, *Being Watched. Yvonne Rainer and the 1960s*, MIT Press, 2008, p.176-177

¹⁰⁹⁷ Yvonne Rainer, « Statement » (1968), program for *The Mind is a Muscle*, Anderson Theater, New York, avril 1968, repris dans Rainer, *Work 1961-73*, p.71

¹⁰⁹⁸ Yvonne Rainer, citée par Carrie Lambert-Beatty, *Being Watched. Yvonne Rainer and the 1960s*, op. cit. p.1

¹⁰⁹⁹ Dont Robert Morris et Robert Rauschenberg.



Yvonne Rainer, *Parts of Some Sextets*, 1965

À travers ce parti pris, l'artiste s'inscrit dans l'attitude artistique anti-anthropocentriste de l'époque décrite précédemment : Rainer décrit cette pièce comme l'arrangement de matériaux et de gens »¹¹⁰⁰, n'opérant ainsi pas de distinction hiérarchique entre les objets et les danseurs, que révèle également l'analyse de Johanna Renard d'une des « activités » de la chorégraphie

« dénommée « Human fly », qui demande aux danseurs de se jeter, le corps à l'horizontale et les bras en avant, sur une pile de matelas. Dans cette confrontation plutôt violente avec l'objet, le geste dansé est généré par le choc que la danseuse ou que le danseur impose au matelas. Cependant, en heurtant le matelas et en rebondissant à sa rencontre, le corps est dans l'impossibilité de contrôler son mouvement. En ce sens, le matelas, ou plus exactement les matelas, influent de manière non négligeable sur la qualité du mouvement au moment de la réunion des deux corps (la matière et le corps vivant).

¹¹⁰⁰ Yvonne Rainer, *Work, 1961-1973*, Halifax, The Press of Nova Scotia College of Art and Design, 1974, p. 47

Ainsi, même si les spectateurs perçoivent le matelas en tant que matière inerte qui ne paraît pas être en capacité de se mouvoir d'elle-même, au moment du choc, le mouvement communiqué produit un impact tout autant sur le corps que sur l'objet. »¹¹⁰¹

Rainer crée ainsi avec cette activité une interaction réciproque entre les danseurs et les matelas, chacun des ensembles agissant et subissant en même temps l'action de l'autre, obtenant une attention égale. La manipulation du matelas, encombrant et inerte, engage le corps des danseurs dans leur physicalité et « freine toute aspiration au mouvement, à la légèreté, à l'agilité, à la souplesse et, par-dessus tout, à la grâce, traditionnellement et sempiternellement associée au geste dansé. »¹¹⁰² Dans les chorégraphies de Rainer, les mouvements sont sans ornement ou artifice esthétique, les costumes sont le plus neutre possible, les décors inexistant, et l'importance de l'objet « dirige l'entière attention des performeurs vers celui-ci, les empêchant ainsi d'être polarisés sur leurs propres corps¹¹⁰³, évacuant le narcissisme, le culte de la personnalité, l'exhibitionnisme de la danse. « En tant que danseuse, déclare-t-elle, j'avais fortement conscience d'être un "objet de regard" et de solliciter sans cesse une confrontation immédiate avec le regard aimant du spectateur. »¹¹⁰⁴ *Trio A* (1966)¹¹⁰⁵ semble être une réponse à cette expérience : Rainer conçoit une phrase pendant laquelle son regard de danseuse objectifiée ne rencontre jamais le regard du public, traduisant au passage la phrase de Robbe-Grillet « L'homme regarde le monde et le monde ne lui rend pas son regard », qu'elle cite en exergue de son article « Don't give the game away »¹¹⁰⁶, en faisant de son corps de danseuse un objet du monde, et du spectateur l'homme qui le regarde.

¹¹⁰¹ Johanna Renard, «Un arrangement d'objets et de personnes : étude de Parts of Some Sextets d'Yvonne Rainer», *Agôn* [En ligne], N°4 : L'objet, Dossiers, L'objet, le corps : de la symbiose à la confrontation, <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1988>

¹¹⁰² *Ibid.*

¹¹⁰³ *Ibid.*

¹¹⁰⁴ Liza Bear, Willoughby Sharp, « The Performer as Persona: An Interview with Yvonne Rainer », *Art. Cit.* p. 52

¹¹⁰⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=qZwj1NMEE-8>. Le titre de cette pièce est certainement une nouvelle preuve de l'imprégnation de l'œuvre de Robbe-Grillet dans le travail de Rainer, rappelant le triangle amoureux du roman autour du personnage nommé A.

¹¹⁰⁶ *Arts Magazine*, avril 1967



Yvonne Rainer, *Trio A*, 1966

La succession de tâches sans lien de causalité effectuées par des danseurs qui n'incarnent pas un personnage fictif mais ne sont que des corps objectifiés traduit le refus de Rainer de la narration et d'un sens figé, sa méfiance envers les stratégies de la fiction et de l'histoire et sa négation du personnage qu'elle emprunte à Robbe-Grillet.

c. Vito Acconci

Un troisième exemple d'imprégnation se trouve chez Vito Acconci qui déclare qu'

« aujourd'hui, c'est en écrivant que commence l'architecture pour moi. La seule chose que je sache vraiment faire c'est utiliser les mots. Je ne connais pas vraiment les images, oui j'ai fait des films, quelques vidéos mais la base de ma façon de penser est vraiment de jouer avec les mots »¹¹⁰⁷.

¹¹⁰⁷ Vito Acconci, entretien à Brooklyn, *op. cit.*

Son intérêt pour le jeu avec les mots était alimenté par la lecture des *Exercices de style* de Raymond Queneau, dont il publie un extrait dans le magazine *O To 9* en tant que mode d'emploi du magazine. Sa recherche de matérialité dans l'écriture, pour « faire des mots des choses » prend également ses racines dans la lecture de Raymond Roussel et surtout de Robbe-Grillet, dont il découvre les romans grâce aux poètes de l'École de New York John Ashbery et Kenneth Koch. Roussel et Robbe-Grillet ont amené Acconci à comprendre que « quand on voit des mots, on est habitué à voir à travers, à voir le contenu mais peut-être qu'il y a une autre façon de voir, les mots pourraient être proches de la matière, du matériel. »¹¹⁰⁸ « J'étais si soulagé de pouvoir penser par moi-même ! »¹¹⁰⁹, s'exclamait-il en découvrant l'usage par Robbe-Grillet des mots concrets, qui, au contraire des mots abstraits, offrent au lecteur une plus grande liberté d'interprétation. Acconci faisait alors l'expérience concrète de la « libération par l'expérience esthétique » décrite par Jauss - qui est une forme moderne de la *catharsis*. Acconci s'identifie à cette « norme d'action » qu'est l'usage de mots concrets tout au long de sa carrière - d'abord comme poète dans les années 1960, puis performeur et artiste vidéo dans les années 1970 et enfin comme fondateur de l'Acconci Studio toujours en activité aujourd'hui - traversée par l'écriture, qui préside toujours au travail plastique, comme dans cet extrait d'un projet architectural en Antarctique qui exemplifie son usage exclusif de mots concrets :

« Entrez dans l'obscurité. On ne voit rien, nous ne sommes jamais venus en Antarctique [...]. Nous voyons l'Antarctique, finalement, nous voyons tout ce qu'il y a à voir. Ici c'est sombre, un sixième de l'année, c'est presque sombre un autre tiers de l'année. Donc construisons un immeuble de lumière : ce pourrait être un faisceau de lumière, des boucles de lumière – ou ce pourrait être des points de lumière, des extrémités de tubes de lumière étendus, comme des périscope de lumière. Quand un avion arrive, ces lumières guident

¹¹⁰⁸ *Ibid.*

¹¹⁰⁹ *Ibid.*

l'atterrissage. Mais personne ne vient vraiment ici ; ces lumières ne seront pas nécessaires la plupart du temps. Pensez à un immeuble comme une piste d'atterrissage, pas vraiment pour avion, mais pour information – une information venue du ciel pour atterrir ici, l'information peut descendre des étoiles. Nous n'avons pas besoin de lumière pour regarder le ciel ; construisons un immeuble qui s'allume et s'éteint – les lumières s'éteignent, et nous disparaissions dans le néant tandis que nous regardons les lumières du ciel. »¹¹¹⁰

Acconci a lu *Le Voyeur* en portant son attention non pas son contenu, qui serait une plongée dans l'esprit d'un jaloux, mais sur les « specifics », les détails précis mis en lumière par la forme du récit, les romans de Robbe-Grillet n'étant

« ni un journal, ni de l'expression personnelle. Ils ne portent pas sur rien mais ils amènent à quelque chose en essayant de se concentrer autant que possible sur les choses concrètes. Et c'est à travers ces choses qu'on arrive à d'autres choses. Robbe-Grillet n'est pas le seul à l'avoir fait mais c'est peut-être lui qui l'a fait de manière aussi extrême. »¹¹¹¹

Si les choses, les mots concrets sont les seuls qui intéressent Acconci, c'est parce qu'ils libèrent le lecteur :

“ un mot abstrait dit au lecteur ce qu'il doit penser, alors que si on utilise des mots concrets, des mots spécifiques, le lecteur a l'opportunité de penser par lui-même, et ça me paraissait tellement libérateur. Il serait très difficile de trouver un passage dans les romans de Robbe-Grillet qui parlent de vérité, d'honnêteté. J'étais tellement soulagé de pouvoir penser par moi-même !”

Dans ses poèmes, Acconci applique cette « norme d'action » identifiée chez l'écrivain qu'est l'usage de mots concrets : dans ses poèmes on ne trouve que des mots concrets, qui reportent l'attention sur leur matérialité. L'accent sur cette dernière se manifeste à trois niveaux : le mot, le poème, et son support. D'abord

¹¹¹⁰ Acconci Studio, Extrait de « Halley II Research Station : First impressions & the beginning of a conceptual approach », Antarctique, septembre 2004

¹¹¹¹ Vito Acconci, entretien à Brooklyn, *op. cit.*

grâce à l'usage de mots concrets comme nous l'avons vu, mais aussi grâce à l'agencement typographique de ses poèmes qui en font des objets plastiques grâce à des sauts à la ligne, des alignements de paragraphes à gauche, au centre ou à droite de la page et un large usage de la ponctuation et de divers caractères typographiques : parenthèses, deux points, mots soulignés, majuscules, apostrophes, points de suspension, guillemets, tirets, absence d'espace entre les mots, mots barrés, comme dans ce poème :

he - had - gone - and - was - still - (had) - going - about - at
the - time - when - (he) - you - saw - him - (when) - as - he - (was) - is - the - new -
(as)
that - he - goes - through - (that) - it - you - (saw) - see - (you) - he - is
(just) - still - (gone) - going - through - with - it
NOTE he is coming back
N.B. he - - yes, he is around and coming, quickly,
 back ... to man
NOTED he - - yes, - HE - IS - around - and - COMING - quietly,
 ~~BACK~~ - ... - to - a - man - - at ____ (one) on ____
 (his own) in ____ (case) among ____ (friends)
 between ____ (themselves) beside ____ (him-
 self) here (AT LAST) now (AT THE END)¹¹¹²

Enfin, la matérialité du magazine était accentuée grâce à une technique d'impression qui impliquait physiquement ses fabricants et donnait au lecteur la conscience de tenir dans les mains un objet matériel, qui faut parcourir de la marge de gauche à la marge de droite, d'une page à l'autre, en les tournant, du début à la fin en tournant les pages. Acconci et Mayer (la co-éditrice de la revue) produisaient *0 To 9* eux-mêmes avec un miméographe, une presse à imprimer qui utilise des stencils (une feuille imperméable perforée pour laisser passer l'encre) qui se dégradent au fur et à mesure des impressions et ne permettent ainsi qu'un tirage limité. Les impressions étaient imparfaites et donnaient au magazine un aspect artisanal : chaque magazine était un objet unique passé par les mains travailleuses

¹¹¹² Vito Acconci, « Poems », *0 To 9* n°4, Vito Hannibal Acconci & Bernadette Mayer, juin 1968

des éditeurs. Acconci et Mayer donnaient de leur personne, comme le raconte cette dernière :

« Taper les stencils était une tâche difficile. Le liquide correcteur qu'on utilisait nous faisait planer d'une manière désagréable et le liquide devait sécher sur la pellicule stencil tandis qu'il était séparé du padding et des pages du fond. On soufflait dessus, après avoir placé un stencil entre les feuilles. En fait, le but était de ne jamais faire d'erreur parce qu'il était impossible de faire des corrections au même endroit que l'original. »¹¹¹³

À travers *0 To 9*, Acconci manifeste son inclination pour la matérialité des mots, de la ligne, de la page, et du magazine même en tant qu'objet, jusqu'au choix de son titre, hommage au tableau de Johns, *O Through 9* (1961) :

« dans 0 To 9, les deux nombres sont séparés par le plus petit mot possible ; on n'a pas à lire, on a juste à regarder, ce qu'on voit est ce qu'on obtient. »¹¹¹⁴

Cette dernière proposition, traduite de l'anglais « what you see is what you get » est une expression courante qui signifie qu'il n'y a rien à chercher derrière les apparences. Sous la plume d'Acconci, elle est sans aucun doute une référence à la phrase « what you see is what you see » de Frank Stella en même temps qu'une référence à la phrase de Robbe-Grillet « il n'y a rien derrière ces surfaces, pas d'intérieur, pas de secret, pas d'arrière pensée », citée, nous l'avons vu, par Bochner en exergue de son article « Primary Structures ». Acconci, qui écrit ces mots en 2006, a intégré depuis longtemps la proximité des citations de Stella et de Robbe-Grillet, ainsi que le lien opéré par Bochner entre l'œuvre de Robbe-Grillet et l'Art Minimal. En écrivant « what you see is what you get », Acconci apporte un nouveau témoignage que l'association entre Robbe-Grillet et l'Art Minimal était devenu un

¹¹¹³ Bernadette Mayer, *0 To 9*, Vito Hannibal Acconci et Bernadette Mayer, p.13

¹¹¹⁴ Vito Acconci, *Ibid.* p.8

lieu commun¹¹¹⁵ et s'inscrit à sa manière dans la pensée artistique de son époque à laquelle le travail de Robbe-Grillet a remarquablement contribué.

L'œuvre de Vito Acconci ainsi que celle d'Yvonne Rainer constituent les deux cas les plus sensibles d'imprégnation du travail de Robbe-Grillet dans des œuvres artistiques : après avoir découvert l'écrivain pendant leur formation intellectuelle et artistique, ils ont fait de son œuvre une référence constante, d'une manière avouée et explicite. Le fait que la référence à Robbe-Grillet n'apparaissent jamais dans les œuvres mêmes, mais dans leur commentaire par les artistes, laisse penser que le corpus que nous avons constitué n'est probablement pas fermé : au sein de la production cette communauté d'artistes où circulait le Nouveau Roman, il existe peut-être d'autres œuvres se référant au Nouveau Roman de manière implicite. On revient ici aux potentialités infinies de la lecture artiste, qui, par son imprévisibilité et sa diversité, proscrit toute ambition de catalogue exhaustif des références au Nouveau Roman dans l'art américain.

¹¹¹⁵ Louise Lawler relate : « *J'ai produit deux livres en 1978 : Untitled, Red/Blue, et Untitled, Black/White. Quand je les ai livrés au cinéma de Bleeker Street à New York, le guichetier les a feuilletés et a dit (d'une manière non-enthousiaste) « Oh, c'est dans le genre de Robbe-Grillet et Donald Judd. »* » La réaction de ce caissier de cinéma, toute anecdotique qu'elle soit, est cependant révélatrice de la notoriété de Robbe-Grillet voire même de la saturation du milieu culturel à son endroit et également du fait que Nouveau Roman et Art Minimal étaient alors naturellement associés dans les esprits américains.

CONCLUSION

« Il flotte dans l'art contemporain un air de Nouveau Roman, impression vague, abusive peut-être, hypothèse flottante [...] »¹¹¹⁶, écrit Jean-Max Colard. Cette étude est une tentative de vérification de cette hypothèse dans l'art américain, avec comme base de travail une somme d'indices, fournis par les artistes eux-mêmes, que nous nous sommes efforcés d'exploiter et de compléter d'enquêtes historiques et sociologiques, de collectes d'articles, de recherches théoriques et d'études d'œuvres afin de comprendre les raisons et d'analyser les aboutissements de la pénétration du Nouveau Roman dans le milieu artistique américain.

Quatre qualités du Nouveau Roman lui permirent de s'exporter outre-Atlantique. Premièrement, il perpétuait en le renouvelant le genre roi du XIXe siècle dans le pays qui restait dans les esprits américains le pays de la littérature, et bénéficiait ainsi, nous l'avons dit, d'un *a priori* esthétique favorable hérité du prestige littéraire français qui profitait également aux mouvements français contemporains - Nouvelle Vague, Nouveaux Réalistes et *French Theory* -, dont les succès divers aux États-Unis rejaillirent dans des mesures différentes sur le Nouveau Roman. Deuxièmement, il se donnait une stature internationale en s'inscrivant dans une modernité littéraire mondiale, revendiquant prendre la suite d'écrivains modernes tels que Faulkner, Joyce, Proust, Woolf, ou Beckett. Troisièmement, le regroupement de nos six écrivains sous le label « Nouveau Roman » facilitait sa visibilité par le public, qui l'identifia comme le nouveau mouvement littéraire français après le Surréalisme et l'Existentialisme. Quatrièmement, en remettant en cause la narration romanesque traditionnelle, le Nouveau Roman pouvait occuper

¹¹¹⁶ Jean-Max Colard, « La Défiguration narrative », *Initiales* n°2, « JB », École nationale supérieure des Beaux-Arts de Lyon, 2013, p.41

une place vacante dans le champ littéraire américain, dans lequel prévalait une littérature principalement narrative.

Pour toutes ces raisons, le Nouveau Roman attira l'attention de passeurs américains : les éditeurs Barney Rosset et George Braziller et les critiques littéraires, qui allaient produire le paratexte du Nouveau Roman pour un public américain, nous l'avons vu, francophile, disponible, moins conditionné que le public français, curieux, de bonne volonté et de plus en plus éduqué.

Les premiers intégrèrent le Nouveau Roman à leur défense du « haut modernisme », à leur combat contre l'homogénéisation de l'offre culturelle et pour la liberté d'expression, à leur effort de démocratisation culturelle et leur travail pour placer la littérature au centre de la réflexion intellectuelle dans la société américaine en mutation des années 1960. Grove Press, en particulier, eut une importance centrale dans la diffusion du Nouveau Roman chez les artistes américains, à travers l'édition de textes intégraux et d'extraits dans *Evergreen Review*, que tous lisaient.

L'enquête menée sur les modalités de la diffusion et de promotion du Nouveau Roman aux États-Unis a décrit l'émergence dans les maisons d'édition moyennes de la *permanent innovative press* de stratégies inédites, conciliant exigence littéraire et acerbité commerciale, que Robbe-Grillet - le plus américain de nos écrivains - entérina allègrement, démontrant sans relâche ses talents promotionnels. La fortune des nouveaux romanciers aux États-Unis était directement liée à leur activité promotionnelle : Robbe-Grillet et Sarraute reçurent plus d'attention que Butor, Simon, et Pinget, ce qui est la conséquence de plusieurs facteurs : la fréquence et la durée de leurs visites aux États-Unis, leur éloquence et leur charisme, leurs qualités de promoteurs de leur travail. Ainsi, par ordre de popularité, Robbe-Grillet, Sarraute et Butor, présents régulièrement aux États-Unis, loquaces et charismatiques, ont plus marqué les esprits américains que Simon et

Pinget, moins présents, plus discrets quand ils l'étaient, et moins portés sur l'auto-commentaire.

Notre enquête sur l'édition du Nouveau Roman et l'étude de sa réception par la presse nous a fait rencontrer certains des phénomènes des années 1960 appartenant à l'histoire culturelle américaine : l'effort national de démocratisation culturelle, nous l'avons vu, mais aussi les mutations de la presse (le *New Journalism*, la création de la *New York Review of Books* en 1963) et l'attrait américain pour la théorie et son discours. Ce dernier constitue une autre explication des fortunes variables des nouveaux romanciers : Simon, nous l'avons vu, se méfiait de la théorie, mais Robbe-Grillet, tout en appelant régulièrement à en faire usage prudent, la pratiquait volontiers, ayant compris l'intérêt de l'exercice pour sa promotion, particulièrement aux États-Unis. C'est ainsi que la « théorie » du Nouveau Roman, énoncée dans *Pour un nouveau roman* de Robbe-Grillet et *L'Ère du soupçon* de Sarraute, sembla plus attrayante que les romans pour les critiques américains : elle donna lieu à de nombreux commentaires, souvent pour la contester et pour relever ses échecs pratiques. C'est principalement à travers la théorie que la presse américaine reconnut unanimement l'importance littéraire du Nouveau Roman, tout en l'identifiant comme expérimental et donc d'accès difficile, ce qu'ils signalaient de manière récurrente à leurs lecteurs. Mais contrairement aux premiers critiques français, les critiques américains semblaient moins s'étonner de ses innovations techniques et accueillirent le Nouveau Roman sans passer, comme en France, par une phase de scepticisme voire de rejet. Nous avons vu par exemple que la majorité des critiques américains ont constaté sans réticence la réduction du personnage et de l'intrigue, ce qui les a amené à comprendre plus rapidement les enjeux et la nouveauté du Nouveau Roman. Ainsi, dans les années 1960 et 1970, les critiques littéraires américains lui offrirent une visibilité relativement large et remplirent à son égard leur mission de promotion et de commentaire. Au-delà de notre période

d'étude, ses mentions dans la presse américaine n'apparaissent plus guère que dans la presse universitaire spécialisée dans des revues telles que *The French Review*, *Dalhousie French Studies* ou *Yale French Studies*, qui consacre au Nouveau Roman en 1988 un numéro spécial en forme de bilan intitulé « After the Age of Suspicion: The French Novel Today »¹¹¹⁷. Le prix Nobel de Simon en 1985 ne lui apporte que quelques articles d'actualité littéraire. Robbe-Grillet reçoit encore une certaine attention à travers ses films, mais moins que Duras, qui, moins souvent affiliée au Nouveau Roman et d'abord identifiée aux États-Unis comme scénariste, connaît une fortune plus pérenne, comme réalisatrice dans la presse populaire et comme écrivain dans la presse universitaire – où elle est souvent associée aux *Women Studies* et *Gender Studies* - jusqu'à la fin des années 1990.

Malgré une apparition remarquée - remarquable dans un pays qui traduit et lit peu de littérature étrangère -, les problématiques romanesques soulevées par le Nouveau Roman ne parvinrent pas à s'imposer dans le débat littéraire américain, car elles restaient trop françaises et parce les écrivains américains n'y répondirent globalement que par une certaine indifférence voire un net rejet - à l'exception, peut-être, de John Barth, Donald Barthelme ou Thomas Pynchon, dont il resterait à approfondir le rapport au Nouveau Roman. Celui-ci resta globalement extérieur au monde littéraire américain, qui reconnaissait son effort, sans pour autant se l'approprier : il n'existe, semble-t-il, dans la littérature américaine aucun réel équivalent du Nouveau Roman. Ainsi, si l'étude de son écho dans la littérature américaine reste à faire, c'est dans l'art qu'il est le plus retentissant, ce qui constitue la particularité de la réception américaine du Nouveau Roman.

Nous avons mis en évidence la contemporanéité théorique de l'Art Minimal et du Nouveau Roman qui se base sur des refus communs - ce dont les artistes

¹¹¹⁷ *Yale French Studies*, Special Issue: After the Age of Suspicion: The French Novel Today, 1988

étaient conscients, mais pas les nouveaux romanciers - : ils trouvèrent dans le Nouveau Roman des échos à leurs propres démarches artistiques, des réponses à leurs propres questionnements théoriques. Dans les années 1960, une partie de l'art américain se construit en opposition aux valeurs de l'art européen, tout en regardant vers la littérature française contemporaine et sa théorie. Une partie de l'art américain des années 1960 se construit *contre* l'art européen du XIXe siècle mais *avec* la littérature française de la deuxième moitié du XXe siècle. La contemporanéité théorique qui réunit le Nouveau Roman et l'art américain autour de l'Art Minimal, se base sur trois refus : le refus de la narration, le refus de l'anthropocentrisme et le refus de l'illusion artistique.

Le refus de la narration linéaire se manifeste dans le roman dans une opposition à l'« histoire » sur laquelle se base la littérature romanesque du XIXe siècle, par une opposition à l'intrigue portée par un « courant rapide » écrit Sarraute, par un récit qui « coule sans heurts », écrit Robbe-Grillet ; en bousculant la chronologie linéaire de leurs romans. Au même moment, en musique, John Cage compose une musique non-narrative, influençant les chorégraphies de Trisha Brown et Yvonne Rainer qui s'opposent à la narration de la danse moderne en construisant des suites de mouvements sans liens entre eux. Le roman, la musique, la danse, naturellement propices au développement d'un récit en tant qu'arts du temps, refusent de raconter des histoires, de faire le récit d'événements qui découleraient les uns des autres. Du côté de l'art, deux stratégies anti-narratives s'imposent : la première est la sortie de l'espace pictural, car la perspective demande une composition qui lie les éléments du tableau entre eux par un lien de causalité. Les œuvres minimales renoncent donc à l'espace bidimensionnel pour investir l'espace réel en trois dimensions. La seconde stratégie anti-narrative consiste à privilégier des techniques qui permettent de juxtaposer les éléments de l'œuvre sans qu'ils aient entre eux de lien de causalité, comme le collage et la sérialité.

Le refus de l'anthropocentrisme se base sur un positionnement philosophique : d'un côté et de l'autre de l'Atlantique circule l'idée que l'homme ne serait plus le centre du monde. Après les atrocités des guerres mondiales, l'humanisme des Lumières qui place l'homme et les valeurs humaines au dessus des autres valeurs n'est plus possible. Ainsi l'art, déjà trop humain, ne peut plus placer l'homme au centre de ses représentations. En France, les nouveaux romanciers choisissent de ne plus faire du personnage humain le centre du roman, tandis qu'aux États-Unis, les artistes minimalistes produisent des objets qui investissent l'espace réel et que les danseurs mettent en scène des pièces dans lesquelles les objets ont une place aussi importante que les danseurs humains. Ces trois démarches, conduites chacune avec les moyens de leur champ artistique propre, menèrent à un résultat similaire : dans les romans de nos écrivains ou dans les lieux d'expositions et de représentation des œuvres de nos artistes, l'homme (que ce soit le personnage, le danseur ou le spectateur) est placé dans un espace qu'il partage sans primeur avec les objets qui l'entourent, ces derniers recevant alors une attention inédite.

Enfin, le refus de l'illusionnisme s'inscrit dans une volonté de ramener l'attention du spectateur et du lecteur sur la matérialité du texte dans le roman, sur la matérialité de l'œuvre et de l'espace qui l'entoure en art, et sur la matérialité du corps en danse. En art, les objets sont façonnés par l'espace et l'espace façonne les œuvres. En danse, on supprime des chorégraphies l'ornement et la virtuosité pour que le corps du danseur ne soit rien d'autre qu'un corps matériel, dans toute sa physicalité. Dans le roman, l'illusion romanesque est contestée d'abord par un travail descriptif qui fait perdre à la description traditionnelle sa qualité référentielle au profit du mouvement de l'écriture ; ensuite par un appauvrissement de la substance des personnages qui limite l'identification du lecteur ; et enfin, l'illusion romanesque est contestée par un appauvrissement de l'intrigue et par des ruptures dans la linéarité de la narration qui empêchent l'immersion du lecteur dans le récit des événements. Le travail de mise en cause de ces appuis du roman traditionnel –

description référentielle, personnages, narration linéaire – cherche à reporter l'attention du lecteur sur la matérialité de l'écrit et les modes de productions du roman.

Ces trois refus, nous l'avons vu, inscrivent le Nouveau Roman et l'Art Minimal dans une nouvelle séquence théorique interdisciplinaire de l'histoire culturelle occidentale qui se plaçait sous l'égide du « radicalisme empirique » issu de la pragmatique américaine, remplaçant le « rationalisme idéaliste » européen considéré comme dépassé. Cette proximité théorique est le résultat d'une sensibilité qui, parce qu'elle circulait entre la littérature française et l'art américain, s'est développée dans un espace inter-arts, inter-champs. Anne-Marie Thiesse appelle à « déterminer la part non nationalisée, non nationalisable ou a-nationale des cultures contemporaines [...] »¹¹¹⁸, à quoi nous ajoutons qu'il nous a semblé fructueux de déterminer en outre leur part *a-disciplinaire*. On n'observe pas un transfert simple de la sensibilité de la littérature française vers l'art américain, ni un emprunt ou une reprise du discours de l'une par l'autre, mais un phénomène plus subtil de reconnaissance, de rencontre, de résonance, qui relève de la circulation impalpable d'idées, de conceptions, de réflexions. Ce phénomène se signale par une somme d'indices épars auquel notre travail de synthèse tente de donner sens : nous avons tenté de mettre en mots, en évitant l'écueil d'une généralisation théorique impossible, les effets de ce phénomène qui n'a pas besoin d'être explicité pour fonctionner¹¹¹⁹.

Enfin, la réception du Nouveau Roman par les artistes américains des années 1960 trouve une conséquence dans un certain nombre d'usages du premier par les seconds, résultats tangibles de ce que nous avons appelé la lecture artiste, que nous avons tenté de décrire. La lecture artiste apparaît comme un phénomène, à notre

¹¹¹⁸ « *L'histoire culturelle est-elle une histoire nationale ?* » *op. cit.* p.124

¹¹¹⁹ Nathalie Heinich, *Ce que l'art fait à la sociologie*, *op. cit.* p.34

connaissance, très peu fréquenté dans les études de réception de la littérature et d'histoire de l'art, à la frontière desquelles il se situe. Dans notre formalisation de ce phénomène, nous avons mis en évidence son absence de contraintes, de quoi dérivait sa diversité et son imprévisibilité, ainsi que son aspect productif primordial. Après un détour nécessaire vers la description du contexte artistique new-yorkais et la sociologie des artistes qui mit en évidence l'hétéronomie de leurs intérêts extra-artistiques et l'aspect collectif de la réception du Nouveau Roman, nous avons travaillé à un recensement des usages discernables de ce dernier par nos artistes.

Son premier usage fut critique : à ce moment de l'histoire de l'art américaine où les artistes - alors qu'ils déléguaient le plus souvent à l'industrie la réalisation de leurs œuvres - prenaient en charge des tâches auparavant dévolues à d'autres acteurs du monde de l'art : ils choisissent les modalités de présentation de leurs œuvres à la place des conservateurs et galeristes, ils rendent souvent leurs œuvres invendables pour les marchands d'art et sont même les uniques spectateurs les uns des autres à leurs débuts. Et surtout, ils critiquent à la place des critiques¹¹²⁰ : un certain nombre d'entre eux utilisèrent *Pour un nouveau roman* pour réfléchir à une nouvelle critique adaptée aux nouvelles formes d'art qu'ils produisaient. À l'instar de Robbe-Grillet et de Sarraute, ils prirent eux-mêmes en charge la défense de leur œuvre face à des critiques institués dont le discours était devenu impropre, voire obsolète, en s'appuyant sur les écrits de Robbe-Grillet pour produire une nouvelle façon de penser et d'interroger l'art nouveau qu'ils produisaient.

Le second usage fut plastique : la lecture du Nouveau Roman par les artistes américains a trouvé une ultime conséquence dans la production d'œuvres d'art. Nous les avons répertoriées afin de bâtir un corpus tangible qui apporte la meilleure

¹¹²⁰ Howard Becker écrivait dans *Les mondes de l'art* (Paris, Flammarion, 2006) que « l'artiste est au centre d'une chaîne de coopération liant tous ceux qui, à des titres divers, concourent à l'existence de l'œuvre. » Dans les années 1960, un grand nombre d'artiste est à tous les postes de la chaîne.

preuve de la pénétration du Nouveau Roman dans le milieu artistique new-yorkais, ainsi que de construire une typologie des usages plasticiens du Nouveau Roman. Les huit pièces et deux « œuvres complètes » qui portent explicitement la trace du Nouveau Roman manifestent une grande disparité d'usages, exemplifiant l'imprévisibilité et la diversité qui caractérisent la lecture artiste.

Interview (David Lamelas, 1970) et *Robbe-Grillet cleansing every object in sight* (Mark Tansey, 1981) font usage de la personne de l'écrivain en la mettant en scène respectivement dans une vidéo et dans un tableau. Il nous a semblé percevoir dans ces deux œuvres un démenti de la mort de l'auteur dans leur représentation de Robbe-Grillet et Duras en tant que « fonction-auteur » ; ainsi qu'un retour du personnage, non plus porteur d'une histoire comme dans le roman traditionnel, mais porteur d'un discours dans ce nouveau régime post-esthétique de l'art des années 1960 et 1970.

Art by Telephone (James Lee Byars, 1969) et *Traces suspectes en surface* (Robert Rauschenberg et Alain Robbe-Grillet, 1978) sont des collaborations avec Robbe-Grillet. Elles font elles aussi usage de l'écrivain, qui est cette fois actif. La première fut manquée, corroborant l'idée que les dialogues inter-champs peuvent mener à des malentendus (parfois créateurs). La seconde est le résultat de l'usage du travail de Rauschenberg par Robbe-Grillet, et de l'usage par Rauschenberg de l'écriture de Robbe-Grillet, mais ce fut une collaboration poussive, qui restera le seul point de coïncidence explicite entre l'œuvre de Robbe-Grillet et celle de Rauschenberg, elle restera le produit d'une juxtaposition de deux pratiques étrangères plutôt qu'une réelle rencontre entre les artistes.

Aspen 5+6 (Brian O'Doherty, 1967), *Homes for America* (Dan Graham, 1966) et *Le Planétarium* (Öyvind Fahlström, 1963) font un usage citationnel d'œuvres du Nouveau Roman. La première, à travers une proposition inédite d'exposition des œuvres d'art sous la forme d'une boîte, fit usage d'un poème de Michel Butor et d'un extrait de roman de Robbe-Grillet pour signaler leur rôle dans la construction

de la sensibilité artistique américaine des années 1960. La deuxième, *Homes for America*, fit usage de *L'Emploi du temps* de Butor en lui empruntant la thématique de la ville labyrinthique, thème séculaire actualisé par l'écrivain dans sa description de la ville de banlieue architecturalement sérielle. La troisième, *Le Planétarium*, fit usage du roman du même titre de Nathalie Sarraute pour le transposer sous forme plastique, dans une tentative d'étendre aux arts visuels le soupçon de Sarraute envers la narration romanesque traditionnelle.

Enfin, trois dernières œuvres sont la manifestation de l'imprégnation du Nouveau Roman chez leurs auteurs. Une œuvre disparue de Louise Lawler ainsi que la pratique artistique d'Yvonne Rainer et Vito Acconci en font un usage que nous avons défini, avec Hans-Robert Jauss, par une identification à des normes d'action. La première expérimenta une manière de porter une attention forte à la matérialité du texte en proposant un mode de production qui engage son corps en tant qu'entité matérielle. La seconde, Yvonne Rainer, assimila la théorie de *Pour un nouveau roman* afin d'en imprégner toute son œuvre chorégraphique en supprimant de ses pièces toute expressivité, toute transcendance, toute causalité, tout anthropocentrisme et tout ornement afin de les réduire à une succession de tâches sans lien de causalité, effectuées par des danseurs qui ne sont que des corps objectifiés, traduisant ainsi son refus de la narration et d'un sens figé, sa méfiance envers les stratégies de la fiction et de l'histoire et sa négation du personnage qu'elle emprunte à Robbe-Grillet.

Le dernier, enfin, Vito Acconci, place l'écriture au centre de sa pratique poétique, performative et architecturale, une écriture dont les normes d'écriture sont identifiées à celles de Robbe-Grillet, manifestant un attrait pour la matérialité et la concrétude des mots au nom de la liberté du lecteur.

Ce corpus d'œuvres, à la fois restreint (par rapport à l'ensemble des œuvres produites aux États-Unis sur la même période) et ouvert (parce qu'une grande part

des manifestations de la pénétration du Nouveau Roman dans le milieu artistique américain reste imperceptible), constitue la preuve la plus tangible d'un l'intérêt avéré des artistes américains pour le Nouveau Roman. La première œuvre de ce corpus (*Le Planétarium*, 1963) et la dernière (*Robbe-Grillet cleansing every object in sight*, 1981) délimitent une période où, d'une manière inédite, ponctuelle et désormais probante nous semble-t-il, de nombreux points de rencontre existaient entre une certaine littérature française et un certain art américain. Après 1981, le milieu artistique américain se détourne globalement du Nouveau Roman¹¹²¹ et aucune littérature française ne le remplace de manière aussi nette dans les intérêts des artistes de la génération suivante. Aux États-Unis, les années 1980 voient un retour à la peinture, et ses artistes, pour la plupart (Julian Schnabel, Eric Fischl et David Salle en tête) adoptent une pratique plus personnelle, moins curieuse d'autres disciplines et moins « intellectuelle ». 1981 voit donc se clore un moment spécifique et unique de l'histoire culturelle franco-américaine, pendant lequel la réception du Nouveau Roman connaissait aux États-Unis ses heures les plus fructueuses à travers sa réception par le milieu artistique.

¹¹²¹ Malgré la parution d'un numéro spécial Robbe-Grillet du magazine *Artforum* à sa mort en 2008. Néanmoins, récemment, le travail de deux commissaires d'exposition signale peut-être un regain d'intérêt actuel de l'art américain pour Robbe-Grillet : James Voorhies organisa en 2013 une exposition intitulée « Last Year at Marienbad », qui « s'inspire de la narration non-linéaire et du langage répétitif » utilisés dans le film scénarisé par Robbe-Grillet (<http://bureauforopenculture.org/project/last-year-at-marienbad-redux/>) ; et Chris Sharp organisa en 2014 une série d'expositions sur le concept de promesse du futur, dont l'une d'entre elles serait celle d'un monde dont l'homme ne serait pas le centre « comme le suggérait Robbe-Grillet », « un ontologiste objectuel bien avant la lettre » (Chris Sharp, communiqué de presse de « The Registry of Promises », 2014)

ANNEXES

CHRONOLOGIE DES EXPÉRIENCES AMÉRICAINES DES NOUVEAUX ROMANCIERS 1956 - 2000

1956

Robbe-Grillet fait la connaissance du professeur de Chicago Bruce Morrissette, dont il relate la rencontre dans *Le Miroir qui revient* :

« *Universitaire américain spécialiste des faux Rimbaud, venu à Paris de Saint-Louis, Missouri, pour la sortie d'un gros volume d'érudition consacré à La Chasse spirituelle [...], Morrissette, m'ayant par hasard entendu parler de mon livre dans une émission radiophonique, a cherché à me rencontrer. [...] À deux ou trois années de là, Morrissette, de nouveau en France, m'a demandé s'il pouvait être reçu à Brest, dans cette demeure maternelle de Kerangoff dont je lui avais parlé. [...] Au bout de quelques jours, il m'a communiqué sa décision de partir, m'assurant que son séjour était pour lui très positif : il avait vu ce qu'il cherchait. J'ai demandé de quoi il pouvait bien s'agir. Bruce Morrissette m'a répondu très simplement : avant de se consacrer tout à fait à mon œuvre, il voulait être sûr que j'étais un authentique grand écrivain ; or les génies ont eu nécessairement une mère exceptionnelle ; il savait à présent que la mienne l'était. »¹¹²²*

Morrissette se consacra effectivement par la suite « tout à fait » à l'œuvre de Robbe-Grillet, dont il fut l'un des plus enthousiastes défenseurs aux États-Unis à travers de nombreux articles et livres, et en traduisant les *Instantanés* pour Grove Press en 1969.

¹¹²² Alain Robbe-Grillet, *Le Miroir qui revient*, op. cit. pp. 193-195

1958

Catherine Robbe-Grillet mentionne dans son journal la participation de son mari à un débat sur le roman moderne au Centre des Intellectuels Catholiques de Paris en 1958, auquel était présent un certain professeur Myron, qui considérait, selon elle, que Butor et Robbe-Grillet comme les seuls écrivains français intéressants de la jeune génération¹¹²³. À partir de 1958, Robbe-Grillet fréquente régulièrement à Paris son traducteur américain Richard Howard, et Bruce Morrissette.

1959

Robert Pinget se rend aux États Unis de novembre 1959 à mai 1960, sur l'invitation de la fondation Ford. Pinget est le premier écrivain du groupe à poser le pied outre-Atlantique mais y restera l'écrivain du Nouveau Roman le moins connu¹¹²⁴. Il est conquis par la ville de New York :

*« Que de bons amis là-bas, que de prévenance envers moi !
Quant à la ville j'en aurais bien fait ma troisième patrie... On
y respire la liberté comme nulle part ailleurs. »¹¹²⁵*

1960

En 1960, c'est au tour de Michel Butor de traverser l'Atlantique, en bateau, sur le United States¹¹²⁶ :

*« Je me souviens très bien de notre arrivée à New York, tôt le
matin, c'était assez magique : des gratte-ciels illuminés, une
ville violette émergeant de la brume. Sur le pont du bateau se*

¹¹²³ Catherine Robbe-Grillet, *Jeune mariée 1957-1962*, Paris, Fayard, 2004, p.71

¹¹²⁴ 16 juin 1960 : « *Le contact de Pinget pendant six mois aux États-Unis ne lui a guère réussi.* » *Ibid.* p.270

¹¹²⁵ Madeleine Renouard, *Robert Pinget à la lettre*, Paris, Belfond, p.197

¹¹²⁶ « *Le seul grand voyage que j'ai fait en bateau, c'est mon premier aller et retour pour les États-Unis, en 1960, sur le United States, qui reste le plus vaste navire pour voyageurs qui ait jamais existé.* » Michel Butor, *Rencontre avec Roger-Michel Allemand*, Paris, Argol, 2009, p.17

trouvait quelques émigrants, on se serait cru dans America America, le film d'Elia Kazan. »¹¹²⁷

Butor se rendait aux États-Unis pour une conférence à Boston en février et pour travailler comme « Visiting Professor » pendant six mois au Bryn Mawr College en Pennsylvanie¹¹²⁸, « dans la banlieue huppée de Philadelphie »¹¹²⁹ :

« Chez Maurice Nadeau, j'avais rencontré un jeune professeur français travaillant en Pennsylvanie qui devait prendre un semestre sabbatique. Il m'a proposé de le remplacer, je n'ai pas hésité une seconde. Avec Marie-Jo, nous avions envie de prendre le large et, pour moi, le voyage en Amérique avait quelque chose de mythique. »¹¹³⁰

Butor y fait la découverte des autoroutes – qui ne seront réellement développées en France que dans les années 1970 - en pleine extension à cette époque après leur apparition dans la banlieue new-yorkaise dans les années 1920 et 1930.

« À Philadelphie, j'allais souvent sur les ponts qui enjambent les autoroutes pour regarder le flux du trafic : une sorte de circulation sanguine. Ce spectacle m'a vraiment impressionné. »¹¹³¹

À l'époque de la guerre froide, il était parfois compliqué pour les français d'obtenir des visas américains, ce dont Duras fera également l'expérience, même après que le sénateur McCarthy a été écarté en 1954 :

« J'ai d'abord eu pas mal de problèmes pour obtenir un visa à l'ambassade des États-Unis de Paris : comme j'avais résidé à Salonique – qui fut pendant la guerre un nid d'espions -, on se méfiait, on craignait que je sois un Rouge ! J'ai pu alors

¹¹²⁷ Michel Butor, *Curriculum Vitae. Entretiens avec André Clavel*, Paris, Plon, 1996, p.123-124

¹¹²⁸ « Cette petite université ressemblait un peu à Cambridge, avec ses jardins et ses bâtiments néo-gothiques. » *Ibid.* p.126

¹¹²⁹ *Ibid.* p.123-124

¹¹³⁰ *Ibid.* p.123

¹¹³¹ *Ibid.* p.125-126

*constater que la bureaucratie américaine était plutôt ubuesque. »*¹¹³²

De la banlieue de Philadelphie, Butor se rend à New York pour donner une conférence sur Baudelaire à la fin mars 1960:

*« Nous [Butor et sa famille] avons passé dix jours à Brooklyn, qui était une sorte d'Aubervilliers d'outre-Atlantique, avec ces maisons de brique rouge qu'on voit dans les films policiers. Nous avons une petite chambre au dixième étage d'un hôtel, le Granada. À New York, la circulation était un vrai cauchemar. Je me souviens d'un accident avec la Plymouth, sur une bretelle d'autoroute, dans un concert de klaxons. »*¹¹³³

Dans les récits de Butor, l'inconnu est toujours ramené au connu - Brooklyn est « une sorte d'Aubervilliers d'outre-Atlantique », les maisons de brique rouge ressemblent à celles des films policiers, l'autoroute ressemble à « une sorte de circulation sanguine » : tout ce que découvre Butor trouve une place parmi des références et des images familières. Pour Butor le monde est évocateur, ce qui donne lieu à ces nombreuses comparaisons, qui font avancer sa pensée d'une image à l'autre. Ainsi, par exemple, les autoroutes américaines lui permettront de poser un nouveau regard sur les toiles de Pollock :

*« André Clavel : Pourquoi le livre est-il dédié à la mémoire de Jackson Pollock ?
Michel Butor : [...] Ses tableaux me font penser aux tracés des autoroutes américaines. Avant mon voyage aux USA, je le croyais abstrait : j'ai découvert, là-bas, ses vertus réalistes. »*¹¹³⁴

En avril Butor est invité à l'université du Michigan près de Détroit, puis donne deux conférences à Los Angeles avant de passer quelques jours à San Francisco. « J'ai

¹¹³² *Ibid.* p.123-124

¹¹³³ *Ibid.* p.125

¹¹³⁴ *Ibid.*

l'impression d'avoir vu plus de choses que pendant tout le reste de ma vie », écrit-il dans une lettre à l'écrivain Georges Perros, et ajoute dans un entretien :

*« Ce fut un émerveillement.[...] En traversant les États-Unis en avion, comme on change plusieurs fois de fuseaux horaires, on ne sait plus très bien quelle heure il est. Cela m'a énormément frappé, j'avais l'impression de perdre le sens du temps. »*¹¹³⁵

L'écrivain est ensuite invité en juillet à donner des cours de français au Middlebury College du Vermont¹¹³⁶ pendant six semaines : « là j'ai découvert la vieille Amérique rurale. »¹¹³⁷ Les récits et anecdotes de Butor, très nombreux sur tous ses voyages à travers le monde, sous forme écrite ou rapportés dans des entretiens, reflètent son désir de témoigner de ses découvertes, pour revendiquer son ouverture au monde, en opposition avec le parisianisme des autres nouveaux romanciers. Ces récits de voyages font la part belle à ce que Denis Hollier appelle justement ses « rêveries narcissico-romantiques »¹¹³⁸ :

*« Ce que j'ai constaté, en la traversant (la grande vague qui a constitué le peuplement de l'Amérique), c'est que la notion d'individualité y était passablement dissoute, au sens chimique, au profit d'une conscience beaucoup plus vaste : dans ce nouveau monde, j'avais l'impression d'assister à une crise de l'humanité. »*¹¹³⁹

Cette année 1960, Butor découvre les vols internes, les autoroutes, les chaînes de restaurants Howard Johnson, les stations services Food and Fuel, les *billboards* publicitaires et les supermarchés, le racisme en Amérique :

¹¹³⁵ *Ibid.* p.125-126

¹¹³⁶ *Ibid.* p.124

¹¹³⁷ *Ibid.* p.127

¹¹³⁸ Denis Hollier, entretien à New York, *op. cit.*

¹¹³⁹ Michel Butor, *Curriculum Vitae. Entretiens avec André Clavel, op.cit.* p.136

« Le racisme très fort vis-à-vis des Noirs et des Indiens, même de la part des gens bien élevés que je fréquentais. Lorsqu'on parlait d'un Noir, par exemple, je sentais qu'il fallait absolument changer de sujet, ça provoquait beaucoup de gêne et d'agressivité. Même chose pour les Indiens, qui étaient pourtant très éloignés des régions où je me trouvais. »¹¹⁴⁰

« Par exemple, les toilettes, réservées aux Blancs d'un côté et aux Noirs de l'autre. À partir de ces points précis, j'ai montré l'attirance que les Blancs éprouvaient vis-à-vis des Noirs : une fascination sexuelle très trouble, cachée, assez diabolique, laquelle provoquait une énorme culpabilité dans cette société si puritaine. »¹¹⁴¹

Ce désir de raconter ce premier voyage marquant pris forme avec *Mobile*, qui sera publié en 1962 :

« Je voulais raconter ma découverte de ce pays, tout en restituant l'espace mental et géographique américain. D'où le sous-titre de *Mobile* : Étude pour une représentation des États-Unis. »¹¹⁴²

Mobile est à la fois un récit mis en scène de son expérience des États-Unis, mais aussi une « étude pour une représentation », et aussi une « analyse spectrale » :

« Peu à peu, les États-Unis se sont transformés en un texte gigantesque, en un alphabet géant qui se divise en trois grandes rubriques. Premièrement, les noms indiens, en général uniques. Deuxièmement, les noms importés d'Europe, chargés de nostalgie [...]. Troisièmement, il y a ce que j'appelle les noms utopiques, souvent liés à des hommes célèbres [...]. En étudiant le vocabulaire topographique, je pouvais faire une analyse spectrale des États-Unis, me promenant à travers leur histoire et leurs mythologies. »¹¹⁴³

¹¹⁴⁰ *Ibid.* p.128-129

¹¹⁴¹ *Ibid.* p.137

¹¹⁴² *Ibid.* p.134

¹¹⁴³ *Ibid.* p.134

Butor voulait raconter son voyage sans donner une opinion ou un ressenti personnel des États-Unis – tout en parlant de lui car « à partir du moment où j'y étais, j'en devenais une partie, même infime, et j'en modifiais d'une certaine manière la structure. »¹¹⁴⁴ -, mais les faire parler eux-mêmes à travers notamment des citations de personnages américains :

*« J'ai d'abord rassemblé patiemment un certain nombre de matériaux, en particulier beaucoup de citations, afin de voir comment les Américains se peignaient eux-mêmes et ce qui se passait dans leurs têtes. »*¹¹⁴⁵

Mobile suit plusieurs modèles différents à la fois, tous inspirés de découvertes américaines : celui de l'édredon :

*1 « En suivant l'exemple des grands poètes américains, surtout Ezra Pound et Williams Carlos Williams. »*¹¹⁴⁶

*2 « Je me suis inspiré des « quilts », ces édredons couverts de mosaïques de tissus, qu'on trouve sur la côte Est. J'ai un peu travaillé à la façon d'une couturière. Je voulais projeter un filet de mots sur ce continent indomptable. »*¹¹⁴⁷

Mais aussi celui de la grille, modèle de construction des villes américaines :

*« Dans chaque État, on trouve les mêmes noms de villes [...]. J'ai donc essayé de faire une maquette de l'espace américain en partant de la récurrence de certains toponymes [...]. Le livre est un organisme de cellules juxtaposées, toutes commandées par un nom de lieu, auquel fait écho un nom semblables dans une région voisine. À l'intérieur de ces cellules, j'ai mis des « blasons » qui symbolisent chaque État – chansons, fleurs, oiseaux – et les pages du livre se présentent comme des grilles où l'on peut suivre différents trajets. »*¹¹⁴⁸

¹¹⁴⁴ Michel Butor, *Rencontre avec Roger-Michel Allemand*, op.cit. p.64

¹¹⁴⁵ Michel Butor, *Curriculum Vitae. Entretiens avec André Clavel*, op. cit p.134

¹¹⁴⁶ *Ibid.*

¹¹⁴⁷ *Ibid.*

¹¹⁴⁸ *Ibid.*

Et enfin le modèle d'un mobile de l'artiste américain Alexander Calder¹¹⁴⁹ :

« Le livre est organisé comme une œuvre de Calder : il contient des blocs de textes qui ressemblent aux pales de ses mobiles, et qui sont articulés entre eux par des charnières. L'œil du lecteur joue le rôle du courant d'air pour faire bouger tout ça. »¹¹⁵⁰



Alexander Calder, *Spider*, 1939, feuilles d'aluminium peintes, tiges en aluminium et câbles d'acier, 203,5 x 224,5 x 92,6 cm, collection du Museum of Modern Art, New York

1961

Le journal de Catherine Robbe-Grillet nous permet de prendre connaissance des différents contacts de son mari avec les États-Unis avant même son premier voyage en 1963. En 1961, son agent Georges Borchardt lui annonce qu'une émission de télévision américaine va être consacrée au *Voyeur* :

¹¹⁴⁹ (1898-1976) Les œuvres d'Alexander Calder étaient pour la plupart des mobiles suspendus.

¹¹⁵⁰ Michel Butor, *Curriculum Vitae. Entretien avec André Clavel*, op. cit p.135

« C'est la première fois, paraît-il, que cette émission concernera un auteur vivant ; Borchardt a l'air de considérer ça comme une consécration. Il espère bien évidemment que cela fera vendre *Le Voyeur*. Le dernier titre français étudié, *Le Rouge et le Noir*, a été épuisé en une journée ! »¹¹⁵¹

On apprend également que Morrissette en séjour à Paris a présenté Robbe-Grillet à d'autres professeurs américains¹¹⁵², que l'écrivain s'est impliqué dans la traduction en anglais des dialogues de *L'Année dernière à Marienbad*¹¹⁵³, et que le succès du film aux États-Unis était pressenti¹¹⁵⁴.

1962

En 1962, Butor retourne aux États-Unis en tant que Visiting Professor, cette fois à l'université de Buffalo, pendant 3 mois. Cette année-là, il fréquente Alexander Calder à qui il a offert un exemplaire de *Mobile* et qui lui demande d'écrire un texte sur ses gouaches à l'occasion d'une exposition à la librairie La Hune à Paris en juin qui s'intitulera « Cycle : sur neuf gouaches d'Alexander Calder ».

1963

C'est en 1963 que Robbe-Grillet met pour la première le pied aux États-Unis, après un voyage - comme Butor - sur le *United States*, à l'occasion d'une tournée américaine organisée par Richard Seaver de Grove Press. Au contraire de Pinget et Butor, Robbe-Grillet ne s'extasie pas devant New York : il écrit qu'il ne veut surtout pas prolonger son séjour¹¹⁵⁵, avant de décréter la ville laide :

¹¹⁵¹ Catherine Robbe-Grillet, *Jeune mariée 1957-1962*, op. cit. p.378

¹¹⁵² 23 juillet 1961 : « Morrissette a donné un cocktail dans l'appartement qu'ils ont loué pour l'été, quai Voltaire. Il y avait là des professeurs américains, Resnais [...] ». Ibid. p.444

¹¹⁵³ 6 novembre 1961 : « Ce matin, vers 11 heures, la traductrice des dialogues de *Marienbad* en américain est venue s'entretenir avec Alain de son travail. » Ibid. p.501

¹¹⁵⁴ 9 novembre 1961 : « Il était question, depuis longtemps, que *Marienbad* aille au festival d'Acapulco (le festival des films primés dans les grands festivals de cinéma) ; Froment ne tenait pas à y montrer son film de peur que des mauvaises critiques américaines ne compromettent la sortie de *Marienbad* aux USA, sortie qui, paraît-il, se présente très bien là-bas. » Ibid. p.508

¹¹⁵⁵ « Dick Seaver m'abreuve de télégrammes et de coups de téléphone, pour essayer de me faire prolonger mon séjour aux USA. Naturellement je ne veux pas. » Alain Robbe-Grillet, *Alain et Catherine*

« J'ai fait une fois une longue promenade à pied dans la 5e Avenue, le 57e rue, Broadway, la 42e rue etc. (c'est drôle comme ces dénominations chiffrées, et abstraites, deviennent vite commodes à l'usage) ; la ville est certainement assez vivante et amusante, bien que très laide : c'est en somme un mélange de Londres et Tokyo, tu vois le genre ! »¹¹⁵⁶

Comme Butor, Robbe-Grillet compare les villes qu'il découvre avec d'autres qu'il connaît, mais sous sa plume, ces comparaisons n'ont rien des considérations émerveillées de son confrère, comme dans cette description de Chicago où l'emmène ensuite cette tournée :

« La ville est au bord du lac Michigan, sur lequel se déplacent de monstrueuses banquises. Les buildings, c'est assez commode pour voir le paysage ; à part ça, le résultat urbain est plutôt du genre Sao Paulo. [...] Ma conférence a été un très grand succès, avec toutes sortes de tra-la-la et mise en scène. »¹¹⁵⁷

Dans sa correspondance, on trouvera d'innombrables mentions du succès de ses interventions et aussi de ce « tra-la-la » mis en scène par ses hôtes à travers le pays, qu'il subit avec une distance amusée ou irritée selon son humeur, tout en dissimulant mal être flatté par ces égards. Robbe-Grillet retourne ensuite à New York, après un passage chez Morrissette dans la banlieue de Chicago. Il est logé chez son éditeur Barney Rosset dans Greenwich Village, qui part en voyage immédiatement après son arrivée, l'abandonnant à son sort dans cette maison où l'écrivain découvre maladroitement le progrès domestique américain :

« Je reste seul dans cette maison de quatre étages, d'ailleurs très confortable et aménagée de perfectionnements innombrables dont je ne sais malheureusement en général pas me servir. [...] Comme Barney ne téléphone plus depuis qu'il a quitté Chicago pour Mexico,

Robbe-Grillet. *Correspondance 1951-1990*, op. cit. p.314

¹¹⁵⁶ Ibid. p.316

¹¹⁵⁷ Ibid. p.317

je fais de mon mieux pour me débrouiller tout seul, mais au hasard des boutons que je tourne et des manettes que je presse il se passe parfois des choses inattendues. Et tout cas la maison, bien qu'ultra-moderne dans tous ses détails, est chaude et agréable, et j'y travaille tranquillement. »¹¹⁵⁸

Tom Bishop se souvient : « Robbe-Grillet était connu. Quand il était à New York, il vivait une vie plus mondaine qu'à Paris. »¹¹⁵⁹ Dès ce premier séjour en 1963, l'écrivain décrit cette vie mondaine :

« Et enfin il y a les amis : tout un milieu très international de peintres, musiciens, artistes en tout genre – entre autres Jeannette Seaver, Cécile Loeb (femme d'Albert, fils de Pierre¹¹⁶⁰), le mari de Delphine Seyrig et son joli mannequin de maîtresse, etc. - tous aimant la danse, les boîtes de nuit, le jazz, le twist (!) [...] Hier soir entre autres nous sommes restés jusqu'à plus de trois heures du matin dans un cabaret oriental où j'ai vu les plus extraordinaires danses dites « du ventre » [...]. »¹¹⁶¹

Bishop se rappelle qu' « ici, il fréquentait surtout des peintres »¹¹⁶² :

« J'étais ignoré par les écrivains new-yorkais mais accueilli à bras ouverts par les peintres. Ce qui est intéressant c'est que les peintres new-yorkais étaient enthousiasmés par Pour un nouveau roman. J'ai rencontré ces grandes figures new-yorkaises – Roy Lichtenstein, Bob Rauschenberg and James Rosenquist – parce qu'elles voulaient me rencontrer. Et Andy Warhol, aussi, même si je n'ai pas une admiration inconditionnelle pour lui. Malgré tout, il fut de ceux qui m'accueillirent comme un frère. »¹¹⁶³

¹¹⁵⁸ *Ibid.* p.320

¹¹⁵⁹ Tom Bishop, entretien à New York, *op. cit.*

¹¹⁶⁰ Pierre a fondé la galerie Pierre (1924-1963). Albert a ouvert la Albert Loeb Gallery de New York en 1958.

¹¹⁶¹ Alain Robbe-Grillet, *Alain et Catherine Robbe-Grillet. Correspondance 1951-1990, op. cit.*, p.316

¹¹⁶² Tom Bishop, entretien à New York, *op. cit.*

¹¹⁶³ Hans-Ulrich Obrist, *Interviews volume 2, op. cit.* p.999

1964

En 1964, Robbe-Grillet fait une tournée des universités américaines¹¹⁶⁴ : après quelques jours à New York en compagnie de Rosset, il enchaîne les conférences à « Boston, Montréal Québec, Chicago, le Nevada et l'Orégon, San Francisco, Los Angeles, Mexico, le Texas et la Louisiane. »¹¹⁶⁵ Comme partout dans le monde, Robbe-Grillet fut aux États-Unis le premier « représentant de commerce de lui-même », comme le décrit l'écrivain Dominique Noguez¹¹⁶⁶, mais aussi du Nouveau Roman en tant que groupe.

C'est également cette année que Nathalie Sarraute et Marguerite Duras se rendirent – séparément – pour la première fois aux États-Unis. Pour Sarraute, New York

« [...] était une surprise extraordinaire ! C'était l'époque où les intellectuels français disaient que New York était une ville très laide. Quand on était considéré comme n'étant pas réactionnaire, il fallait dire que New York était d'une laideur hideuse. Je ne tenais pas du tout à y aller, j'en avais entendu dire tant de mal. Quand j'y suis arrivée avec mon amie Maria Jolas, Américaine, quand j'ai vu New York, j'étais tellement épatée par la splendeur de l'architecture new-yorkaise ! J'ai découvert un art nouveau. Je n'en suis littéralement pas revenue. Je pouvais rester le nez en l'air des jours et des jours. »¹¹⁶⁷

Sarraute fit forte impression sur le public universitaire américain, « elle était très estimée », se souvient Denis Hollier. Elle « parlait parfaitement l'anglais, elle avait un tel charme qu'elle pouvait conquérir n'importe quel public.»¹¹⁶⁸ L'écrivain raconta au metteur en scène Simone Benmussa sa découverte de la diversité culturelle de New York à Washington Square, le quartier où se trouve la New York University :

¹¹⁶⁴ Alain Robbe-Grillet, *Le Voyageur du Nouveau Roman*, Paris, IMEC, 2002

¹¹⁶⁵ Alain Robbe-Grillet, *Alain et Catherine Robbe-Grillet. Correspondance 1951-1990, op. cit.* p.330

¹¹⁶⁶ Roger-Michel Allemand, Christian Milat (éd.), *Alain Robbe-Grillet. Balises pour le XXI^e siècle*, Presses de l'université d'Ottawa et Presses Sorbonne Nouvelle, p.517

¹¹⁶⁷ Simone Benmussa, *Entretiens avec Nathalie Sarraute*, Paris, La Renaissance du Livre, 2002, p. 121

¹¹⁶⁸ Tom Bishop, entretien à New York, *op. cit.*

« J'aimais particulièrement l'atmosphère de Washington Square. Les maisons du quartier, ou ce qui se passait sur la place le samedi et le dimanche, les chansons, les Noirs, ce mélange extraordinaire de races, une atmosphère de jovialité et de détente, une vitalité enfin, tout ça. »¹¹⁶⁹

Sarraute assista également avec enthousiasme à une messe à Harlem, où elle-même et son accompagnateur étaient les seuls Blancs parmi les Noirs. Elle fit une nouvelle fois l'expérience d'une immersion dans ce quartier noir lors de la représentation d'une comédie musicale inspirée des *Contes* de Perrault quelques années plus tard :

« On nous avait dit : « [...] Vous allez faire la queue devant le théâtre et si vous parlez français très fort, tout le monde sera très gentil avec vous. » C'est exactement ce qui s'est passé. Nous étions les seuls Blancs, vraiment les seuls, dans la salle. [...] C'était étonnant parce que les acteurs scandaient : « Whites are ugly », « les Blancs sont laids » et toute la salle reprenait : « U.G.L.Y., UGLY ». [...] C'était à l'époque où ils disaient : « Black is beautiful ». On faisait répéter ça aux enfants noirs : « Les Noirs sont beaux, les Blancs sont laids. » »¹¹⁷⁰

Duras était invitée à New York par Grove Press, à l'occasion de la proposition d'écriture de scénario pour la société Four Star évoquée précédemment. À notre connaissance, au contraire des autres nouveaux romanciers, qui ont fréquenté les États-Unis principalement à travers son université, Duras n'a jamais donné de cours ou de conférences outre-Atlantique et eut donc moins de raisons d'effectuer des voyages aux États-Unis. Tom Bishop raconte néanmoins qu'elle était très appréciée à NYU, notamment en tant qu'« antidote » à ce qu'il appelle la phallocratie de Robbe-Grillet. Duras était moins présente aux États-Unis que Butor, Sarraute ou Robbe-Grillet mais l'était néanmoins à travers son œuvre. Le public américain eut l'opportunité de rencontrer son œuvre à travers ses films et ses pièces à plusieurs

¹¹⁶⁹ Simone Benmussa, *Entretiens avec Nathalie Sarraute*, op. cit. p. 125

¹¹⁷⁰ *Ibid.* p. 125

reprises entre les années 1960 et 1980. Les films de Duras étaient en effet régulièrement présents dans des festivals et certaines de ses pièces furent jouées aux États-Unis. Le New York Film Festival programma *Détruire, dit-elle* en 1967, *La Musica* en 1970, *Nathalie Granger* en 1972, *India Song* en 1972¹¹⁷¹, *Le Camion* en 1975 et *Des journées entières dans les arbres* (le film) en 1976. En avril 1971, sa pièce *L'Amante anglaise* partit en tournée aux États-Unis, puis *Des journées entières dans les arbres* (la pièce).

1965

En 1965, Butor enseigne à la Northwestern University en Illinois pour un remplacement de trois mois : « je vivais sur le campus et j'ai pu découvrir Chicago, la ville où s'est inventé l'architecture moderne »¹¹⁷², se souvient-il. Il y retrouve F.C. St Aubyn pour un second entretien¹¹⁷³, qui révèle que l'organisation de *Mobile* suivant les créneaux horaires américains est difficile à suivre pour les lecteurs français mais « très évidentes » pour un lecteur américain (attentif).

1967

Duras se rend à New York en septembre 1967 accompagnée de son fils pour assister aux projections de son film *Détruire, dit-elle* au Lincoln Center pendant le New York Film Festival, projeté avant sa sortie à Paris en 1969 et répondre aux questions de la presse. Le film y rencontra un certain succès de même qu'à sa sortie à Greenwich Village en avril 1968, jusqu'à recevoir les éloges de journaux et magazines grand public tels que le *New York Post* ou *Variety*¹¹⁷⁴. Malgré ce succès, Duras est contrainte d'écourter son séjour aux États-Unis et d'annuler une tournée

¹¹⁷¹ « *India Song* a eu un grand succès auprès d'un public de cinéphiles. » rapporte Tom Bishop, entretien à New York, *op. cit.*

¹¹⁷² Michel Butor, *Curriculum Vitae. Entretiens avec André Clavel*, *op. cit.* p.164

¹¹⁷³ F.C. St Aubyn, « A propos de *Mobile* : deuxième entretien avec Michel Butor », *The French Review*, V. XXXVIII, n°4, février 1965, pp.427-440.

¹¹⁷⁴ Jean Vallier, *C'était Marguerite Duras*, *op. cit.* p.862

universitaire organisée par Barney Rosset, dans ce contexte de guerre froide, faute de pouvoir prouver qu'elle n'était pas communiste.

En 1967 également, Sarraute donna un séminaire sur Flaubert pour *graduate students* en duo avec Roger Shattuck à l'université du Texas à Austin. Dans un article de 1995 de *The French Review*, Shattuck raconte ses souvenirs de Sarraute et confirme le témoignage de Denis Hollier concernant le charme de Sarraute :

« Ces tons sombres [de sa tenue] convenaient à son personnage de commère inoffensive et assumée. Elle posait en permanence des questions personnelles sur les étudiants et les membres de l'université et les autres habitants d'Austin qu'elle rencontrait. Son ton de voix chaleureux conviait un humour tolérant à chaque histoire qu'elle répétait. Pour certains d'entre nous, la voix terrienne de Sarraute acquerrait une vie propre, séparée de sa personne. »¹¹⁷⁵

Durant ce séjour, poursuit Shattuck, Sarraute assista à tous les cours *undergraduate* sur la littérature française et mis en scène des étudiants pour une représentation de sa pièce *Silence*.¹¹⁷⁶

1968

Claude Simon se rend à New York pour la première fois à l'automne 1968, où il découvre au Moma des œuvres de Louise Nevelson, Robert Motherwell et Robert Rauschenberg. Comme ses confrères, Simon fut invité par quelques universités américaines mais sa discrétion et sa méconnaissance de l'anglais ne leur permirent pas d'atteindre la notoriété de Robbe-Grillet ou Sarraute.

¹¹⁷⁵ Roger Shattuck, « The Voice of Nathalie Sarraute », *The French Review*, vol.68, n°6, mai 1995

¹¹⁷⁶ *Ibid.*

1969

En avril 1969, Butor est à Santa Barbara, « une sorte de Cannes de Californie »¹¹⁷⁷. Pendant ce séjour, une bombe incendiaire explose sur le campus où réside Butor, tuant le concierge de son bâtiment, raconte-t-il, ce qui lui valu d'être interrogé par le FBI¹¹⁷⁸. Butor travailla également cette année 1969 à un documentaire sur Los Angeles en collaboration avec la réalisatrice Yannick Bellon. En septembre il est invité comme Visiting Professor à l'université du Nouveau Mexique à Albuquerque, pendant dix mois¹¹⁷⁹, avec entre temps une visite à New York pour une conférence. Denis Hollier se souvient que

*« Butor venait souvent aux États-Unis à l'époque où il faisait encore partie du Nouveau Roman, au Nouveau Mexique, il parlait de créer un département de butorologie. Il est un peu rêveur et narcissique, il parle tout seul, au contraire de Robbe-Grillet. »*¹¹⁸⁰

Pendant son séjour à Albuquerque, Butor a

*« évidemment exploré la région : des espaces prodigieux, des décors de western. Ce qui m'a fasciné, là-bas, c'est ce que les Américains appellent « la frontière » : un lieu en contact avec le désert, avec l'inconnu. »*¹¹⁸¹

Il se rend dans des réserves indiennes, où il assiste à des rites traditionnels¹¹⁸², avant de se rendre en décembre à l'université de Provo en Utah, où il est effrayé par le puritanisme des Mormons¹¹⁸³. Il publie un article sur Zola dans *Yale French Studies*¹¹⁸⁴.

¹¹⁷⁷ Michel Butor, *Curriculum Vitae. Entretiens avec André Clavel*, op. cit. p.191

¹¹⁷⁸ *Ibid.*

¹¹⁷⁹ *Ibid.*

¹¹⁸⁰ Denis Hollier, entretien à New York, op. cit.

¹¹⁸¹ Michel Butor, *Curriculum Vitae. Entretiens avec André Clavel*, op. cit. p.192

¹¹⁸² « Là, j'avais l'impression de découvrir l'Amérique mythique et ancestrale, antérieure à la colonisation. C'est pourquoi je garde tant d'affection pour cet Ouest. » *Ibid.* p.193

¹¹⁸³ « Un endroit effrayant, puritain, où tout était censuré et contrôlé, même les vêtements des étudiants. On n'avait pas le droit de boire un café ni de thé, ni évidemment, d'alcool. Un calvaire ! » *Ibid.* p.192

¹¹⁸⁴ Michel Butor, « Zola's Blue Flame », trad. Michael Saklad, *Yale French Studies*, MIT Press,

1970

En 1970 paraît en France *Projet pour une révolution à New York*. Pour la première fois dans l'œuvre de Robbe-Grillet le lieu de l'« action » du roman est identifié à une ville existante :

« *C'était, pour moi, un lieu privilégié. À tort ou à raison, New York est pour nous le lieu par excellence où il n'y a plus rien de naturel, tout y est transformé sans cesse à l'état de mythe.* »¹¹⁸⁵

Plutôt que la « réalité » de New York, c'est son mythe qui est relayé dans le roman. L'écrivain connaissait à peine cette ville lors de l'écriture, incluant, explique Michael Spencer, des

« *erreurs volontairement commises dans de prétendues allusions à New York (la minuterie, une station de métro qui n'existe pas, etc. [qui] réduisent le référent urbain à ce qu'un critique a très justement appelé « une vague mégalopole indifférenciée ».* Bref une ville imaginaire, foyer de fantasmes, c'est-à-dire le New York de l'imagination populaire, Robbe-Grillet façonne une ville imaginaire au second degré, faite de phantasmes (en principe libérés), d'images d'Épinal du sado-érotisme. »¹¹⁸⁶

1971

Butor donne une conférence à l'université de l'Oklahoma.

Cambridge n°42, 1969, pp. 9-25

¹¹⁸⁵ Alain Robbe-Grillet, *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui*, op. cit. p.166

¹¹⁸⁶ Michael Spencer, « Avatars du mythe chez Robbe-Grillet et Butor : étude comparative de *Projet pour une révolution à New York* et de *Mobile* », *Alain Robbe-Grillet. Colloque de Cerisy*, op. cit. p.76

1972

En 1972, Robbe-Grillet commence à travailler sur *Traces suspectes en surface* par correspondance avec le peintre américain Robert Rauschenberg. Le travail entre les artistes durera six ans, supervisé par l'atelier de l'Universal Limited Art Editions à Long Island. L'ouvrage sera édité en 1978.

C'est également en 1972 qu'il enseigne pour la première fois à la New York University avant de continuer un semestre tous les deux ans¹¹⁸⁷ jusqu'en 1997, sur l'invitation de Tom Bishop, qui avait rencontré Robbe-Grillet au début des années 1960 – mais aussi Claude Simon, Nathalie Sarraute et Robert Pinget – alors qu'il dirigeait la Maison française de New York. C'est au colloque de Cerisy-la-Salle de 1971 consacré au Nouveau Roman qu'il lui proposa de venir enseigner à la NYU :

« Je savais aussi qu'en lui faisant une telle proposition, je prenais un certain risque. Ingénieur agronome de profession, Robbe-Grillet pouvait très bien se révéler un piètre professeur. [...] Les relations suivies que nous entretenons depuis m'ont confirmé que je ne m'étais pas trompé : Robbe-Grillet est un homme de grande culture, très éclectique, et d'une curiosité intellectuelle sans limites ; il est aussi à l'aise pour parler de Flaubert que de Wagner, de Goethe ou de Stendhal. »¹¹⁸⁸

À l'aise, Robbe-Grillet l'était certainement, racontant lui-même que ces cours ressemblaient à des discussions à une table de café¹¹⁸⁹. Robbe-Grillet se servit de ces cours, comme de ses nombreuses interventions dans des cadres universitaires, pour faire preuve de pédagogie et rassurer les lecteurs échaudés par son écriture :

« Je sentais très bien que ce que je produisais en tant qu'écrivain, c'était de inacceptable, et lorsque je parlais devant divers publics universitaires, c'était pour dire : mais voyons, cela n'est rien, je vais vous le faire accepter. Et je

¹¹⁸⁷ Alain Robbe-Grillet, *Le Voyageur du Nouveau Roman*, op. cit. 2002

¹¹⁸⁸ Tom Bishop, *Le passeur d'océan*, Paris, Payot, 1989, p.103

¹¹⁸⁹ Alain Robbe-Grillet, *Préface à une vie d'écrivain*, Paris, Seuil, 1985

l'exposais moi-même avec une certaine clarté (Rires), si bien que tout le monde était content. »¹¹⁹⁰

Les cours de Robbe-Grillet à la NYU n'ont pas été enregistrés, ainsi que l'explique un employé de l'université :

« Mr Robbe-Grillet donnait des cours brillants, décousus, charmants qui impliquaient une grande interaction avec le public, écoutant les questions après sa conférence, et donnant des réponses enthousiasmantes pleines d'esprit et de robbe-grilletismes, mais ne nous les avons pas documentés. Je suis désolée de dire que nous n'avons pas de compte-rendus, mais pourtant j'en suis heureux parce que c'était une chose à vivre sur le moment. »¹¹⁹¹

Il est possible de nous faire une idée de ce à quoi ressemblaient ces cours grâce au récit par Robbe-Grillet de l'un d'entre eux sur Pinget :

« Abordant Passacaille de Pinget, j'ai commencé par lire, comme ça, deux ou trois pages du roman à haute voix : « Le calme. Le gris. De remous aucun... » Puis, comme tout bon analyste, j'ai fourni des lectures, c'est-à-dire non plus la lecture des mots, mais un parcours à l'intérieur du texte, puis un second, puis un troisième... du sens en somme, thématique, structural, etc. Un sens s'effaçait à chaque fois devant un autre qui venait ensuite. Ainsi j'avais la sensation de faire peu à peu progresser les étudiants qui m'écoutaient et, au bout du compte, ayant tout remis sur le métier, j'ai fini par relire le texte une dernière fois, purement et simplement, comme si tout enseignement théorique à partir du texte ne pouvait se trouver que dans le texte même, et jamais en dehors par une autre qui aurait expliqué, sinon remplacé le texte. »¹¹⁹²

L'université new-yorkaise fête en avril et en octobre 1998 les vingt-cinq ans de cours de Robbe-Grillet :

¹¹⁹⁰ Alain Robbe-Grillet, *Robbe-Grillet. Colloque de Cerisy, op. cit.* p.39

¹¹⁹¹ Cité dans *Alain Robbe-Grillet : Balises pour le XXI^e siècle, op. cit.*

¹¹⁹² Alain Robbe-Grillet, *Robbe-Grillet. Colloque de Cerisy, op. cit.* p.56

« J'ai donc fait mes premiers cours, hier et avant-hier. Pour le premier, sur le roman, il y avait dix élèves inscrits, mais il en est arrivé une trentaine [...]. Même chose pour le second, sur le cinéma, où en principe, il devait y avoir trente élèves réguliers et quelques auditeurs libres : nous étions en fait une centaine. Bishop est d'un côté content de ce grand succès, mais d'un autre côté troublé par ces nombres qui ne correspondent pas aux normes de sélectivité recherchées, d'autant plus qu'il a plutôt empêché les étudiants de s'inscrire, pour opérer un choix, et qu'il se retrouve maintenant avec des tas de gens qui viennent quand même et qui assistent aux cours sans avoir payé. Pour moi, en tout cas, je ne suis pas gêné par l'affluence [...], j'ai même été - je crois - plus brillant dans le cours le plus nombreux. [...] Beaucoup de jeunes professeurs assistent aussi à ces cours avancés, et même des moins jeunes : hier, il y avait Annette Michaelson¹¹⁹³ [sic] dans la salle. »

Presque dix ans après sa première visite à New York, Robbe-Grillet dispose enfin de plus de temps pour connaître la ville, les « bars de notre quartier [autour de Washington Square, Robbe-Grillet vit au 350 Bleecker Street], pleins de toutes sortes d'ivrognes, écrivains, indiens et drogués divers »¹¹⁹⁴, « le bruit des voitures, [qu'il] commence déjà à l'oublier »¹¹⁹⁵, « la police et les pompiers qui circulent toute la journée sans raison en poussant des hurlements épouvantables (pas du tout les « deux notes tristes » d'un livre fameux sur la Révolution à New York!) »¹¹⁹⁶, les librairies pornographiques, la rapidité des changements de climat, les magasins en self-service : « le fait que l'on se sert partout soi-même, même pour la viande et les légumes, fait que le problème de la langue ne se pose même pas »¹¹⁹⁷, et la télévision, « dont les dix programmes différents sont uniformément aussi naïfs, gnangnan et asexués. »¹¹⁹⁸. Robbe-Grillet y vit, nous l'avons vu précédemment, une vie très

¹¹⁹³ Annette Michaelson est un professeur renommé de cinéma, elle a également fondé en 1976 la revue d'art contemporain, de critique et de théorie, *October*.

¹¹⁹⁴ Alain Robbe-Grillet, *Alain et Catherine Robbe-Grillet. Correspondance 1951-1990*, op.cit. p.361

¹¹⁹⁵ *Ibid.* p.362

¹¹⁹⁶ *Ibid.* p.375

¹¹⁹⁷ *Ibid.* p.364

¹¹⁹⁸ *Ibid.*

mondaine, faite de « coquetèles »¹¹⁹⁹ en son honneur, de dîners et de concerts. Il fréquente Barney Rosset, Georges Borchardt, Léon Roudiez, les Bishop, les Seaver ainsi que de nombreux admirateurs qui le considèrent comme « le deuxième écrivain vivant après Sartre »¹²⁰⁰. Séjournant régulièrement aux États-Unis à partir de 1972, Robbe-Grillet a pu y prendre conscience de son succès. À la fin de sa carrière, il percevait que son lectorat américain n'était pas très différent de son lectorat français ou d'ailleurs dans le monde. Partout dans le monde, il était – et est toujours – circonscrit : « il s'agit de gens curieux de littérature »¹²⁰¹, ce qui n'inclut pas le grand public : « ma situation, en France, donc, n'est pas essentiellement différente de celle qui est la mienne aux États-Unis. »¹²⁰² En bon chef de file du Nouveau Roman, il savait évaluer comparativement l'accessibilité de chacun de ses confrères :

*« Ne surestimez pas l'impact du Nobel [de Simon en 1985] sur les masses populaires ! [...] Malgré le Nobel et son œuvre magnifique, Simon reste plus souterrain que moi. Maintenant, évidemment, je suis plus souterrain que Marguerite Duras. »*¹²⁰³

1973

À la fin août 1973, Butor est de retour à Albuquerque, de nouveau pour dix mois et retrouve le Far West, « refuge pour la liberté, un lieu d'invention, un creuset d'émergence pour une vérité nouvelle »¹²⁰⁴:

« À Seattle, nous [Butor et sa famille] avons acheté une grosse voiture d'occasion avec laquelle nous avons gagné Albuquerque : dix jours de voyage par le Montana, puis une grande escale au Yellowstone Park, dans l'État du Wyoming. Nous avons visité les canyons de Mesa

¹¹⁹⁹ En plus de refuser de parler anglais, Robbe-Grillet francise souvent à l'écrit les mots anglais : il écrit ainsi par exemple NYU « ennoiyou ».

¹²⁰⁰ Alain Robbe-Grillet, *Alain et Catherine Robbe-Grillet. Correspondance 1951-1990*, op. cit. p.375

¹²⁰¹ *Lire*, 2000, cité dans *Alain Robbe-Grillet. Le Voyageur*, Paris, Christian Bourgeois, 2001, p.517

¹²⁰² *Artpress*, 1984, cité dans *Ibid.* pp.439-441

¹²⁰³ *Lire*, 2000, cité dans *Ibid.* p.517

¹²⁰⁴ Michel Butor, *Rencontre avec Roger-Michel Allemand*, op. cit. p.32

*Verde, à la frontière du Nouveau-Mexique : d'immenses cavernes, avec des magnifiques vestiges précolombiens, comme si les Indiens étaient encore là. »*¹²⁰⁵

1974

Butor retourne à l'Université d'Oklahoma en tant que juré pour le Neustadt Prize – prix international de littérature – qui couronne cette année Francis Ponge. En juin, la famille Butor quitte Albuquerque pour se rendre à New York en train, avec une escale à Chicago¹²⁰⁶.

En octobre, Nathalie Sarraute prononce son intervention « Le gant retourné » - qui explique les raisons de sa venue au théâtre - à un colloque sur l'avant-garde au théâtre à l'Université du Wisconsin de Madison¹²⁰⁷. À l'occasion de ce voyage, Sarraute visite Chicago :

*« J'avais été dans les bas-fonds de Chicago avec Nelson Algren, un ami de Simone de Beauvoir qu'elle décrit dans Les Mandarins. Il m'avait emmené dans ces quartiers où les Indiens viennent se saouler. Ils touchent leurs indemnités et ils viennent les boire dans ces bas-fonds. Tout à coup, la police est arrivée quand nous sortions d'une boîte. Il a fallu lever les mains. J'ai dit : « C'est vous, Nelson, qui les avez fait venir, ce n'est pas possible ! » [...] Et, tout de suite après ça, il m'a emmené chez les milliardaires dans Madison Avenue. »*¹²⁰⁸

1976

À l'occasion du bicentenaire de la déclaration d'indépendance des États-Unis en 1976, Butor conçoit avec le peintre français Jacques Monory le *Bicentenaire Kit*¹²⁰⁹, comprenant trente objets « authentiques, modifiés, reproduits, parfois imaginés, glanés dans les cinquante États de l'Union » (boîte de Coca-Cola

¹²⁰⁵ *Ibid.* p.32

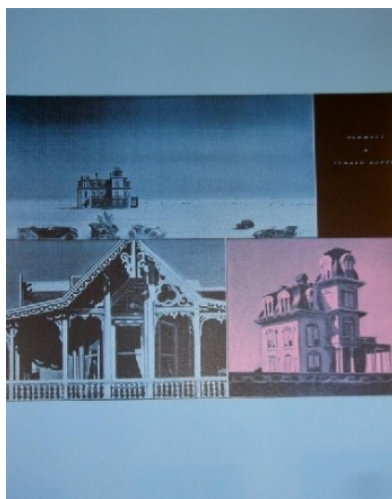
¹²⁰⁶ *Ibid.* p.105

¹²⁰⁷ Simone Benmussa, *Entretiens avec Nathalie Sarraute*, op. cit. note 1 p. 121

¹²⁰⁸ *Ibid.* p. 125-126

¹²⁰⁹ Paris, Philippe Lebaud/Le Club du Livre, 1975, tiré à 300 exemplaires numérotés. Livre-objet sous forme de boîte en plexiglas bleu à 3 compartiments (41 x 31 x 12 cm).

compressée, billet de 1 dollar, boule-souvenir avec neige plastique, pop corn, étoile de shérif, briquet zippo, prise électrique, ...) par Butor, vingt sérigraphies de la série *USA 76* de l'artiste, et cinquante textes de Butor sur ces objets et sérigraphies. (L'une de ces sérigraphies « *The house by the railroad* », évoque étonnement l'œuvre de Dan Graham, *Homes for America* (1966).)



Jacques Monory, *The House by the railroad*, sérigraphie, 1976, galerie Hus, Paris

Jack Kolbert écrit, à l'occasion de la parution de ce « kit » :

« Depuis *Mobile* (1962), la fascination de Butor pour l'Amérique est demeurée intacte. Son admiration se porte à la fois sur les forêts et la population dense de l'est ; et sur les vastes espaces du vide et lointain ouest [...] Joueur et inventif, Butor mêle ironie et affection chaleureuse pour le peuple américain et leur « Americana. »¹²¹⁰

Le Bicentenaire est également l'occasion pour Robbe-Grillet de participer à un festival des arts français à l'Université de Chicago, parmi un groupe de musiciens, acteurs, photographes, écrivains et cinéastes envoyés par le gouvernement français. Robbe-Grillet y fait une conférence sur son œuvre fictionnelle et débat avec les spectateurs sur trois de ses films : *L'Homme qui ment*, *L'Eden et après*, et *Glissements progressifs du plaisir*.

¹²¹⁰ Jack Kolbert, « *U.S.A. '76* by Michel Butor », *The French Review*, Vol. 49, n°6, mai 1976, pp. 1124

Duras a l'occasion cette année-là elle aussi de rencontrer le public de ses films au festival de cinéma de New York où elle présente *Des journées entières dans les arbres*.

1978

Au printemps 1978, Robbe-Grillet enseigne à l'UCLA pendant un semestre sur l'invitation du professeur Eric Gans, où là encore ses cours font salle comble et où il reçoit tous les honneurs :

« J'ai appris [...] que certains professeurs n'appréciaient que modérément ma présence à UCLA ; je fais le vide dans les autres cours ! »¹²¹¹

« Le département des « Fine Arts » (Beaux-Arts et Cinéma), en la personne du doyen Spéroni, avait fait un déjeuner à UCLA en mon honneur. Il est certain que, comme mes films, mon flirt avec les peintres et la peinture me donne une extension d'importance considérable. Ils vont faire une projection de l'Éden¹²¹² que le consulat général a fait venir de Paris. »¹²¹³

« Le vendredi 9 donc, grand déjeuner à l'UCLA avec le doyen des beaux arts, l'ambassadeur de France et toute sorte de joli monde. Ce qui était drôle, c'est qu'en principe ça avait été organisé comme une visite de l'Université pour l'ambassadeur, et qu'en fin de compte ça devenait une sorte d'hommage à ARG ! J'étais à la droite de l'ambassadeur, le doyen a fait un discours [...] et du coup l'ambassadeur, tout à fait persuadé que j'étais le plus grand écrivain français vivant, s'est lancé aussi dans un grand discours sur nos souvenirs communs à Rio [...] le tout dans le style souriant-officiel caractéristique de ce genre de banquet ; je devenais une sorte de symbole à la fois de la grandeur littéraire française et de l'amitié franco-américaine ! »¹²¹⁴

¹²¹¹ Alain Robbe-Grillet, *Alain et Catherine Robbe-Grillet. Correspondance 1951-1990, op. cit.* p.462-463

¹²¹² Le film fait explicitement référence à des peintres comme Duchamp, Mondrian, Klein ou encore Rosenquist.

¹²¹³ Alain Robbe-Grillet, *Alain et Catherine Robbe-Grillet. Correspondance 1951-1990, op. cit.* p.474

¹²¹⁴ *Ibid.* p.487

On apprend beaucoup sur son emploi du temps à Los Angeles et ses impressions de la ville dans sa correspondance. Il vivait au 11033 Massachusetts, appartement 8. Début avril 1978, il décrit son cadre de vie :

« Weswood est un boulevard très animé, plus que Welshire, plein de piétons et de boutiques de toutes sortes. On peut aussi prendre d'autres rues, qui sont, comme la mienne des rues à maisons plus ou moins individuelles avec petits bouts de jardin et bande de gazon supplémentaire entre la rue et le passage piéton ; tout ça bien astiqué et bien tondu, avec des fleurs partout. Le soir, après les journées chaudes, l'air embaume les pittosporum. »¹²¹⁵

Comme dans la maison de Rosset en 1963, il constate le développement de l'électroménager américain :

« C'est plein de machines partout : à laver le linge, à sécher le linge, à laver la vaisselle, à griller la viande, deux fours à gaz dont un immense, un réfrigérateur-congélateur géant...etc. »¹²¹⁶

Comme à New York, Robbe-Grillet fréquente des professeurs des différentes universités de la région, assiste à des cocktails et est souvent invité à donner des conférences, jusqu'à dans des « bleds perdus » où, rapporte-t-il, il « attire « plus de gens qu'on en a jamais vu » et partout il y a des professeurs de Robbe-Grillet, des élèves spécialisés, des commentateurs, des disciples... »¹²¹⁷. Ces nombreuses sollicitations lui permettent de découvrir la région :

« Un professeur de San Diego State University est venu me chercher, et j'ai logé chez lui pendant deux jours à La Jolla [...] ; il m'a tout fait visiter : la montagne, la falaise, les plages, et ce Zoo étonnant qui se trouve à 50 km environ [...] où les bêtes ont l'air de vivre en liberté dans les collines. [...] »

¹²¹⁵ *Ibid.* p.419

¹²¹⁶ *Ibid.*

¹²¹⁷ *Ibid.* p.443

Los Angeles oblige, il fréquente beaucoup de « gens de cinéma » comme le président du CalArts Robert Fitzpatrick¹²¹⁸, le producteur Hercules Bellville, le producteur, réalisateur et scénariste Tony Richardson avec lesquels il « fume de l'herbe évidemment, comme partout ici : il semble que la proximité du Mexique en rende le commerce facile. »¹²¹⁹ Ces fréquentations sont l'occasion d'envisager le tournage de films aux États-Unis, projets qui ont fait choux blanc au regret de Robbe-Grillet. En mai, il se rend à l'Université de Santa Barbara :

« Le campus de Santa Barbara est certainement le plus agréable de la région. Il donne sur la plage même, dans une petite plaine côtière au pied des montagnes, avec des orangers et des pompes à pétrole dans les champs de fraise ! C'est beaucoup moins construit que de ce côté-ci. C'est même assez beau. Le principal inconvénient est le mazout qui pollue toute la côte venant directement des stations de pompage en mer. C'est vraiment la peste, ce pétrole. Mais ça n'empêche pas les gens de faire du surf. »¹²²⁰

1979

Fin 1979, Robbe-Grillet voyage de New York à « St Louis à la fin octobre, Dayton, Ohio, à la mi-novembre et Gainesville, Florida à la fin novembre. »¹²²¹ À New York, sa vie mondaine est « toujours très intense »¹²²², il fréquente les peintres américains Paul Jenkins – qui lui offre une lithographie¹²²³ – et Jack Youngerman ; le sculpteur américain George Segal « qui avant même que je signale l'intérêt que je prends à ses œuvres¹²²⁴, m'a exprimé en termes parfaitement chaleureux [...] la grande importance que j'avais dans son propre travail »¹²²⁵, les artistes français Bernard Vernet, Alechinsky, Alain Kirili, Georges Noël et Arman, les américains Christo, le

¹²¹⁸ Président du CalArts.

¹²¹⁹ Alain Robbe-Grillet, *Alain et Catherine Robbe-Grillet. Correspondance 1951-1990*, op. cit., p.452

¹²²⁰ *Ibid.* p.464-465

¹²²¹ *Ibid.* p.502

¹²²² *Ibid.* p.505

¹²²³ *Ibid.* p.509

¹²²⁴ Robbe-Grillet lui consacra le texte « Invasion blanche » publié en 1990.

¹²²⁵ *Ibid.* p.505

sculpteur polonais Piotr Kowalski, les galeristes Daniel Templon (français), Emmerich et Sonnabend (américains), les critiques d'art françaises Catherine Millet et Catherine Francblin, son agent George Borchardt, Tatyana Grossman, les réalisateurs Babette Mangolte et Toscan du Plantier, les actrices Marie-Christine Barrault, Lili Rheims et Maxime de la Falaise, la critique et professeure de cinéma Annette Michelson, l'écrivain Jean-Jacques Schuhl et l'éditeur George Braziller. Cette effervescence finit par laisser Robbe-Grillet :

« Et peut-être aussi que j'en ai un peu marre de leur « quartier ». Je me demande quand ces artistes trouvent le temps de peindre, s'ils vivent comme ça toute l'année. »¹²²⁶

À Saint-Louis, le critique français Michel Rybalka organise quatre journées consacrées au cinéma de Robbe-Grillet :

« Rybalka avait très bien fait les choses : les gens ont été robbegrilletisés à fond pendant quatre jours pleins. Ça avait commencé le mercredi avec projection de L'Homme qui ment et conférence de Bruce Morrissette. Jeudi, c'est L'Éden et ma propre conférence. Vendredi : journalistes, interviews pour les journaux locaux, grande table ronde publique sur mézigue, envisagé principalement dans les rapports avec les autres arts. Le lendemain j'ai fait une présentation de Glissements avant la projection du film. Sans compter les nombreux coquetèles et dîners en mon honneur. »¹²²⁷

En Floride, où il se rend à l'occasion d'un colloque où sont intervenus Derrida et Blanchot, Robbe-Grillet constate la popularité grandissante du premier alors que le second reste très souterrain.¹²²⁸

¹²²⁶ *Ibid.* p.523

¹²²⁷ *Ibid.* p.527

¹²²⁸ *Ibid.* p.537

1981

Duras est de retour à New York en août 1981 pour la sortie d'*India Song* au Canergie Hall Cinema. Le 7 août, elle est présentée au public par l'écrivain américain Richard Roud, et l'écrivain et critique Susan Sontag, qui avait réalisé la première version anglaise des dialogues du film, assiste à la projection.¹²²⁹ En octobre, Duras accompagne le président français François Mitterrand à l'occasion des cérémonies franco-américaines marquant le bicentenaire de la bataille de Yorktown, symbole historique de l'amitié franco-américaine. À l'issue de ces cérémonies Duras assiste à la réception de clôture donnée par le président des États-Unis Ronald Reagan.¹²³⁰

En novembre 1981 a lieu un colloque Butor à l'université de Norman en Oklahoma en présence de l'écrivain, qui donne des séminaires et conférences, notamment sur « L'Origine du Texte » et « Littérature et rêve », et écrit à cette occasion le poème « An Evening in Norman ».

1982

L'année 1982 de Robbe-Grillet est partagée entre la Floride de février à mai 1982 où il enseigne à l'université de Gainesville d'avril à mai, et New York de septembre à décembre. En Floride, il « [lit], paresse, [et] prépare [un] film avec une tête bien disponible », et découvre l'université :

« L'université est énorme : 35 000 étudiants, 720 bâtiments disséminés dans l'herbe et les arbres sur 800 hectares, 2500 professeurs. [...] J'ai une quinzaine d'élèves – de haut niveau – au séminaire de littérature, et plus de 100 au cours de cinéma, qui est bilingue (traduit phrase par phrase, par Gay-Crosier infatigable) [...]. Mais il me semble que ce

¹²²⁹ « Marguerite Duras avait approuvé la traduction du texte des voix faite par Susan Sontag, ainsi que les sous-titres. Ce travail dut cependant être repris plus tard à Paris [...]. » Jean Vallier, *C'était Marguerite Duras*, op. cit. p.778

¹²³⁰ *Ibid.* p.779

ystème de traduction alourdit beaucoup mon discours et je crains que les effectifs ne s'amenuisent. [...]

En bordure du campus, à 30 ou 40 minutes de marche de ma maison [...] il y a le lac Alice, avec « trails » de bois en passerelle pour traverser les marécages, qui est un « sanctuaire de vie sauvage » sans la moindre barrière ou grillage. Ça pullule de grands hérons et d'alligators qui se chauffent au soleil, et aussi ces espèces de cormorans perméables qui font sécher leurs ailes. L'autre soir, Gay-Crosier a failli écraser un crocodile sur une allée du campus et un autre, énorme, a été capturé en ville le jour des pluies diluviennes : il essayait de gagner les égouts par une bouche de caniveau. »¹²³¹

Puis Robbe-Grillet se rend dans le nord du Dakota à Grand Forks :

« On est allés à la campagne, chez un jeune professeur, fils de paysan d'origine canadienne. [...] J'étais content de visiter une de ces fermes que nous avons tant vu du train. On a déjeuné dans un bouiboui de village, avec l'Amérique profonde. [...] Visité la « ville » au retour. C'est quequ' chose ! Des baraques, des parkings et des terrains vagues, entre des amoncellements de neige sale : ça fondait de nouveau et les rues étaient transformées en sorbet à la boue. »

L'occasion était une projection de *L'Eden et après*, une participation à un cours sur *Projet pour une révolution à New York* - au cours duquel il remarque une différence entre les littéraires français et américains : « d'une façon générale, les littéraires américains se méfient des idées et les manient difficilement. »¹²³², une projection de *L'Année dernière à Marienbad* et une lecture publique de *Djinn* :

« La soirée a eu beaucoup de succès et à été filmée pour la Télé éducative locale. Il y avait plus de 200 personnes, plusieurs professeurs étaient venus en voiture de Winnipeg avec leurs élèves. »¹²³³

Le lendemain, il rencontre Susan Sontag avec laquelle il fait un dialogue public, qui, estime Robbe-Grillet,

¹²³¹ Alain Robbe-Grillet, *Alain et Catherine Robbe-Grillet. Correspondance 1951-1990, op. cit.* p.550-551

¹²³² *Ibid.* p.556-561

¹²³³ *Ibid.*

« elle non plus n'aime pas les idées abstraites, me reprochant de « compliquer les choses » et se lançant dans des homélies vaseuses humanisto-poujadistes (bien que me rendant hommage à chaque instant comme j'étais, ou en tout cas j'avais été, son maître à penser). J'avais très peur que la salle soit de son côté (les femmes en particulier), mais il s'est passé le contraire : c'est à moi que le public a posé toutes les questions et, à la sortie, j'ai bien vendu deux fois plus de livres qu'elle (plus d'une centaine ! en anglais évidemment.) »¹²³⁴

En mars, Robbe-Grillet s'occupe de la traduction américaine de *Djinn*¹²³⁵ et revient en Floride en passant par Atlanta :

« L'aérodrome d'Atlanta (le 2e du monde, disent-ils) est si énorme qu'il y a une ligne de métro souterraine avec cinq stations entre les gares des différentes compagnies ; et dans chaque gare on fait des kilomètres à pied entre les multiples salles d'embarquement. »¹²³⁶

Il s'installe à Miami, « de moins en moins chic » pour les Américains, où « il n'y a plus, paraît-il, que des retraités ploucs et des Haïtiens, sans compter les sionistes en rupture de ban, qui semblent avoir de moins en moins bonne presse. »¹²³⁷ Robbe-Grillet n'aura pas en la découvrant une meilleure image de la ville :

« J'ai visité le « centre-ville » (!) c'est-à-dire le croisement de la rue zéro (qui s'appelle Main Street évidemment) et University Avenue (qui est l'Avenue Zéro). C'est à partir de ce point que son délimités les quatre quarts de la ville : SW, SE, NE, NW, ce qui fait qu'il y a quatre « première rue », quatre « première avenue », quatre « neuvième rue »... etc. Au premier abord, ça paraît absurde, mais, avec un peu d'esprit de géométrie, c'est en fin de compte assez commode. Pour aller, j'ai traversé un quartier noir assez misérable et peu pittoresque. Le centre lui-même est assez inexistant, marqué par un immeuble (en ruines) de 9 étages, tout le reste en a 2 au maximum et est surtout composé de rez-de-chaussée plus ou moins minables. Mais il y a

¹²³⁴ *Ibid.*

¹²³⁵ 26 mars 1982 : « Hier téléphone d'une heure de Mme Lenard à Los Angeles : *Djinn* est déjà en épreuves et nous avons discuté de divers problèmes de traduction. La version scolaire est aussi en préparation mais ne paraîtra que dans quelques mois. » *Ibid.* p.560

¹²³⁶ *Ibid.* p.562

¹²³⁷ *Ibid.* p.562-563

*quelques jardins publics par trop moches autour de la mairie et des autres lieux officiels. »*¹²³⁸

En avril, il donne une conférence à Tampa qui est l'occasion d'une virée en bateau :

*« La journée d'hier a été formidable : on est allés chez des amis d'un professeur, plus ou moins peintres et trafiquants de drogue, qui ont une maison sur l'eau dans Longboat Key. On a visité en bateau des tas d'îles ou de bancs de sables à palétuviers, où nichent des milliers de pélicans, de hérons divers, de cormorans et de grands oiseaux roses à bec spatulé. Il y avait des jeunes dans les nids et tous ces oiseaux ne semblaient aucunement dérangés par notre présence : on les examinait aussi commodément que dans un documentaire filmé au téléobjectif. On a fait aussi des petites escales dans des bars pour yachtmen et dans des ports de pêche où la congélation des maquereaux et des bars sert à camoufler des trafics de drogue, qui sont devenus la première activité économique de la Floride. J'étais absolument enchanté. »*¹²³⁹

Avant de rentrer à Paris, Robbe-Grillet passera ensuite par Clearwater, Tarpon Springs, Homosassa, Gainesville, dans le Kentucky et la Caroline du Nord¹²⁴⁰, puis il reviendra aux États-Unis fin septembre où il rencontrera le peintre Mark Tansey qui avait peint l'année précédente *Robbe-Grillet cleansing every object in sight*, et pour participer au colloque « Three decades of the New Novel » organisé par Tom Bishop et où il retrouvera Pinget, Sarraute et Simon. Simon, rapporte-t-il, a été « bien », Sarraute « formidable », « se solidarissant complètement avec le Nouveau Roman », et Pinget « le moins intéressant des trois ».¹²⁴¹

¹²³⁸ *Ibid.* p.565

¹²³⁹ *Ibid.* p.587

¹²⁴⁰ *Ibid.* p.572

¹²⁴¹ *Ibid.* p.606

1983

Le 20 octobre 1983 a lieu l'unique représentation new-yorkaise après deux représentations à Paris de la pièce *Freshwater* de Virginia Woolf, mise en scène par Simone Benmussa et avec sur scène, entre autres écrivains, Nathalie Sarraute et Alain Robbe-Grillet¹²⁴². Sarraute est ensuite invitée à la New York University où elle retournera pour plusieurs conférences jusqu'en 1996.

En novembre, Robbe-Grillet assiste à un colloque sur *Le Miroir qui revient* l'Association Américaine des Enseignants de Français, éditrice de *The French Review*.

1984

Robbe-Grillet est de retour aux États-Unis en février, tandis que Butor donne des cours à l'université de Louisville et donne des conférences à l'université de Georgetown et à l'université George Washington.

1985

En 1985, Robbe-Grillet séjourne aux États-Unis de septembre à décembre pour son cours semestriel à la NYU et présente le 5 décembre 1985 *L'Éden et après* au Queens College :

« Salle moyenne, mais confortable et surtout archi-bourrée, mais des gens attentifs et visiblement concernés : [Royal] Brown¹²⁴³ les avait bien préparés. »¹²⁴⁴

Sarraute rejoint Simone Benmussa - elles partageaient un appartement à la New York University - pour la création de *For no good reason* et de *Childhood* mise en scène par Benmussa au Harold Clurman Theatre. La représentation eut lieu le 29 mai 1985.

¹²⁴² Alain Robbe-Grillet, *Le Voyageur du Nouveau Roman*, op. cit. p.111

¹²⁴³ Professeur au Queen's College de New York, spécialiste du cinéma d'Alain Robbe-Grillet

¹²⁴⁴ Alain Robbe-Grillet, *Alain et Catherine Robbe-Grillet. Correspondance 1951-1990*, op. cit. p.556

1986

En 1986 a lieu la première américaine de *Ce qui s'appelle rien* en présence de Sarraute. Lois Oppenheim publie les actes du colloque « Three decades of the new novel »¹²⁴⁵.

1987

D'avril à juin 1987, Robbe-Grillet donne des cours à l'Université de Californie à Davis, puis de septembre à novembre à l'université de Caroline du Nord, où il donne une conférence à l'Université de Duke, et une autre en Virginie, et où il fait une intervention dans un cours à Greenboro¹²⁴⁶. Début 1988 ont lieu à New York des lectures en anglais de *Abel et Bela*, *Architruc*, *Lettre morte* et *La Manivelle* à l'Ubu Repertory Theater en présence de Pinget.

1988

De septembre à novembre 1988, Robbe-Grillet enseigne à la Washington University de Saint-Louis dans le Missouri, expérience professorale qu'il renouvellera en 1990 et 1992. L'Université lui consacra du 9 au 11 octobre 1992 un colloque intitulé « Robbe-Grillet at seventy ».

1989

Entre le 23 septembre et le 2 octobre 1989, Butor part pour les États-Unis, fait une escale à New York, puis parcourt la Pennsylvanie en voiture avant de s'envoler pour Miami pour des conférences et de redécoller vers Orlando où il prend une leçon de pilotage supersonique dans un simulateur de l'université aéronautique, ensuite repart vers Tampa pour voir le musée Dali, et enfin termine son périple à New

¹²⁴⁵ Lois Oppenheim, (éd.) *Three Decades of the French New Novel*, Chicago, University of Illinois Press, 1986

¹²⁴⁶ Alain Robbe-Grillet, *Alain et Catherine Robbe-Grillet. Correspondance 1951-1990*, op. cit. p.653

York.¹²⁴⁷ En 1990, Robbe-Grillet se rend à Saint-Louis pour faire une conférence à une réunion des Alliances françaises et pour la foire du livre de Miami.¹²⁴⁸

2000

Robbe-Grillet participe en 2000 au colloque « Remembering Roland Barthes... 20 years later » organisé par la New York University.

¹²⁴⁷ André Clavel in Michel Butor, *Curriculum Vitae. Entretiens avec André Clavel*, op. cit. p.249

¹²⁴⁸ Alain Robbe-Grillet, *Alain et Catherine Robbe-Grillet. Correspondance 1951-1990*, op. cit. p.690

**LES NOUVEAUX ROMANCIERS
ET L'ART AMÉRICAIN**

Michel Butor

Alexander Calder

En 1962, Michel Butor fréquente Alexander Calder à qui il a offert un exemplaire de *Mobile* et qui lui demande d'écrire un texte sur ses gouaches à l'occasion d'une exposition à la librairie La Hune à Paris en juin qui s'intitulera « Cycle : sur neuf gouaches d'Alexander Calder ».

« *Le livre [Mobile] est organisé comme une œuvre de Calder : il contient des blocs de textes qui ressemblent aux pales de ses mobiles, et qui sont articulés entre eux par des charnières. L'œil du lecteur joue le rôle du courant d'air pour faire bouger tout ça.* »¹²⁴⁹

« Fable pour Alexander Calder », Maeght éditeur, 1992, *in* catalogue de l'exposition à la Galerie Municipale de Prague en 1992

Mark Rothko

« Les mosquées de New York ou l'art de Mark Rothko » publié dans *Critique* en octobre 1961 (repris en *Répertoires III* en 1968)

Jackson Pollock

« [...] *Ses tableaux me font penser aux tracés des autoroutes américaines. Avant mon voyage aux USA, je le croyais abstrait : j'ai découvert, là-bas, ses vertus réalistes.* »¹²⁵⁰

Dans le catalogue de l'exposition Pollock au Centre Pompidou à Paris du 21 janvier au 19 avril 1982, Butor écrit « Mobilis in Mobile 4 » : extrait de *Mobile* avec un ajout imprimé en rose :

« *Quand Daniel Abadie m'a demandé quelques pages pour accompagner parmi quelques autres la reproduction en couleurs d'une peinture de Jackson Pollock, j'ai tout de suite pensé à Convergence, non seulement parce que j'ai eu l'occasion de contempler longuement cet ouvrage lors de mon séjour à Buffalo, non seulement à cause du titre qui évoque entre autres choses pour moi la convergence parfois voulue, parfois découverte après coup entre certains travaux de ce peintre et certains des livres publiés sous mon nom, mais surtout parce*

¹²⁴⁹ Michel Butor, *Curriculum Vitae. Entretiens avec André Clavel*, *op. cit.* p.135

¹²⁵⁰ *Ibid.* p.125

qu'un de mes amis américains avait eu l'idée, il y a quelques années, de m'offrir un jeu de patience le reproduisant, qui venait de paraître sous le titre : « *The world's most difficult jigsaw puzzle, 340 pieces, each one different* », par les soins de *Sringbok Editions Inc. 500 fifth avenue, New York 10036*, lequel est bien loin en fait d'être le plus difficile du monde, ceux qui reproduisent ds trames géométriques jouant bien d'autres tours à l'œil de l'amateur, et que j'avais utilisé dans un collage où je combinais à des pages de mon livre *Mobile* non seulement les pièces rassemblées en quatre fragments dans la direction des quatre points cardinaux, mais l'image complète non découpée dont la structure ainsi dédoublée devenait immédiatement apparente dans son écartèlement, telle boucle sautant aux yeux, la danse de l'artiste redressée ainsi dans l'espace faisant chanter les inscriptions qui l'arpentaient. »¹²⁵¹

Sur le texte *Almanach en loques* consacré à Jasper Johns :

« Je suivais la carrière de ce peintre depuis longtemps et sentais avec lui une parenté profonde [...] Lorsque je me suis lancé dans cette entreprise, je n'avais jamais rencontré Jasper Johns. L'occasion m'en était donnée par rétrospective de ses œuvres récentes qui tenaient tout un pavillon à la biennale de Venise cette année-là. « J'avais rendez-vous avec lui et son marchand pour déjeuner sur la terrasse d'un hôtel somptueux, suspendue sur le grand canal. Timide, je suis spécialement intimidé lorsque je parle anglais [...] Il était certainement beaucoup plus intimidé que moi. Du seul fait qu'il ne parlait pas français, j'avais l'avantage. Heureusement son marchand, et de mon côté un ami lié à mon éditeur fournissait tout l'entregent nécessaire. Taciturne à l'extrême ; nous avons pourtant réussi à le dégeler, dégourdir peu à peu [...]. J'avais déjà naturellement fait une première visite à l'exposition. J'avais l'intention d'y retourner après l'avoir quitté, ce que m'a permis de l'interroger sur ce qui l'avait intéressé dans les autres pavillons, d'amener la conversation, non point sur la peinture dont il n'aurait pas pu parler à quelqu'un qu'il rencontrait pour la première fois, mais sur celle des autres, celle d'autres pays, donc de piloter notre gondole verbale du côté des canaux de la géographie, du calendrier, de leurs relations. Ce qui m'a amené à lui apprendre que lors de mon second séjour aux USA, en 1962, alors que j'étais professeur invité à l'Université de Buffalo, j'avais visité son atelier d'alors dans un loft du downtown Manhattan. [...] il y avait encore aux

¹²⁵¹ p.194

murs un certain nombre des œuvres de Jasper Johns, en particulier de ces tableaux gris où monte peu à peu une inscription, ce qui nous a évidemment amené à parler de lui et de ses recherches d'alors, cartes de géographies des USA, avec les noms des états indiqués au pochoir en abréviation, ce qui faisait penser aux pages de Mobile que je venais de publier à Paris et qui avait provoqué un terrible scandale. »¹²⁵²

Öyvind Fahlström

« [Jasper Johns] prêtait [son studio] à un peintre suédois, Öyvind Fahlström qui m'avait écrit pour me demander de préfacier une de ses expositions dans une galerie parisienne. Ce qui n'a malheureusement pu avoir lieu. J'étais donc allé lui rendre visite. [...] Je réussirai peut-être à parler une autre fois de la peinture d'Öyvind Fahlström, pour laquelle Jasper Johns m'a dit toute sa fidèle admiration. »¹²⁵³

Jim Dine

« Au-dessus du loft de Jasper Johns se trouvait celui de Jim Dine qui travaillait à un ensemble de pièces, c'est le cas de le dire, car il ne s'agissait pas vraiment de toiles ni même de tableaux, mais de constructions évoquant les différentes pièces d'appartement ou de petites maisons habitées par des gens de classe moyenne. »¹²⁵⁴

¹²⁵² Michel Butor, catalogue de l'exposition « Jasper Johns. Gravures et dessins. 1960-1991 » à la Fondation Van Gogh d'Arles

¹²⁵³ *Ibid.*

¹²⁵⁴ *Ibid.*

Marguerite Duras

« *Le roman américain a exercé sur moi une grande influence qui se retrouve dans la première partie de mon œuvre.* »¹²⁵⁵

« *Marguerite Duras était la seule romancière française a été obsédée par le roman américain, au point d'imiter **Faulkner** dans *La Vie tranquille* (1945), **Caldwell** dans *Un Barrage contre le Pacifique* (1949), et **Hemingway** dans *Le Marin de Gibraltar* (1952); mais son roman suivant, mais *Le Square* (1954), montra une dette bien moindre envers les Américains, sans être pour autant moins excellent artistiquement.* »¹²⁵⁶

« *Marguerite Duras, dans ses premiers écrits, s'inspira du roman américain, ou au moins du genre de roman américain le plus souvent traduit en Europe : celui qui est équilibré d'une agréable combinaison d'aventure, de brutalité, d'ivresse, de gaieté, d'excursions géographiques, de terre-à-terre, de sorties en voiture, d'agressivité sexuelle et de « béhaviorisme » psychologique.* »¹²⁵⁷

¹²⁵⁵ Marguerite Duras, entretien avec P. Hahn, « Les hommes de 1963 ne sont pas assez féminins », *op. cit.* p.35

¹²⁵⁶ Philip Thody, « A Note on Camus and the American Novel », *Comparative Literature*, Vol. 9, No. 3, Duke University Press, été 1957, pp. 248

¹²⁵⁷ Armand Hoog, « The Itinerary of Marguerite Duras », *Yale French Studies*, MIT Press, Cambridge, n°24, été 1959, pp. 68-73

Robert Pinget

*« L'amateur qui n'a vu jusqu'à ce jour que deux ou trois toiles de **Jackson Pollock** et feuilleté quelques catalogues de ses expositions est frappé par ceci : vers 1947 soudain le peintre abandonne les exigences de la forme au sens traditionnel pour se jeter à corps perdu dans ce qu'on pourrait appeler, faute de mieux, l'informe.*

On a beaucoup écrit sur la personnalité ardente de Pollock, souligné les influences diverses qu'il a subies dans sa première période, insisté sur son fameux dripping, constaté la fusion qu'il a réalisé entre technique du dessin et technique de la peinture, et conclu à un tempérament si original qu'il ne pouvait plus désormais être comparé à personne.

Mais l'amateur dont il est question se soucie peu de ces analyses et de ces conclusions, quelques pertinentes qu'elle soient. Il veut juger lui-même, donner sa préférence à ce qui lui paraîtra, dans l'œuvre du peintre, atteindre à l'harmonie. Et spontanément, contre toute attente, il doit, devant cette exposition parisienne, que l'harmonie lui semble régner, paradoxale, dans les toiles de la seconde période où justement s'affirme le plus apparent désordre. Le rejet de la forme au profit de l'enchevêtrement des traits, du fourmillement des taches des points, des ruptures, des reprises, des salissures, lesquels couvrent la toile comme guidés par l'automatisme le plus désinvolte, voilà l'œuvre enfin, celle que retient notre amateur. Il se penche alors attentivement sur l'une de ces dernières toiles dont il imaginait à première vue qu'elles étaient le fruit du hasard et il découvre avec stupeur que le hasard est si bien maîtrisé qu'il ne peut être que Pollock lui-même, sa volonté suprêmement ordnatrice...

Étrange leçon et de peinture et de vigueur intellectuelle et de morale. L'artiste débarrassé des influences de toutes sortes a trouvé dans le gaspillage de la matière comme confondue avec son âme même l'expression de l'art le plus pur qui soit : le mépris de l'effet.

De ce fouillis inextricable, interminable, contraire à toutes les règles de clarté, de logique, de raison, de composition et d'équilibre surgit dans le cœur de l'attentif le sentiment fulgurant de la grandeur, inséparable de celui de la beauté. Il ne peut plus se détacher d'aucun détail du tableau qu'il a sous les yeux, il est fasciné.

Dernier paradoxe : ce gaspillage concerté donne, en fin de vision, l'impression de dépouillement. L'artiste qui en tous sens a déployé ses énergies reconquiert l'unité de son acte par l'humilité, qui est la figure la plus achevée de la générosité.

Difficile, très difficile de parler peinture. Comme de parler poésie. Mais parler du courage, de la persévérance et de la joie, de cela on ne se lasserait pas. Il nous faut cependant conclure à notre tour et c'est très simple ; voir l'œuvre de Jackson Pollock pour savoir ce qui s'est passé et continue de se passer dans l'art d'aujourd'hui.

« Jackson Pollock », catalogue de l'exposition *Jackson Pollock* au Centre Georges Pompidou, p.190

Alain Robbe-Grillet

« J'avais l'impression qu'il existait du progrès en peinture – et je pèse mes mots : je trouve une nette progression qui pourrait être appelée un réel progrès. Il y avait un changement largement perceptible, tandis que de l'autre côté, je voyais la littérature se cramponner aux formes balzaciennes. À l'époque personne ne lisait [William] Faulkner or [Franz] Kafka or [James] Joyce. Je me sentais plus à l'aise dans le milieu de la peinture car il était absolument à l'opposé du monde ennuyeux de la littérature, dans lequel il y avait des règles à suivre. Au contraire, en peinture, que ce soit à Paris, Tokyo ou New York, il y avait une explosion de nouveauté. Je me sentais à l'aise avec les peintres. »¹²⁵⁸

« Je ne suis pas vraiment attiré par la peinture conceptuelle. »¹²⁵⁹

« [Karl Roch] avait publié une intéressante et volumineuse étude sur les « structures narratives latentes » chez les peintres du Pop Art (en particulier dans les grandes compositions à images figuratives multiples, dont beaucoup d'ailleurs habitaient alors cette côte Ouest de Floride, sur le golfe du Mexique, tel Jim Rosenquist à Tampa et Bob Rauschenberg à Captiva Island, île enchantée que nous nommions entre nous la belle captive, en hommage à Magritte. [...] Je rencontre des amis et connaissances : peintres (Arman et Christo, ce jour-là, qui habitent le quartier), marchands de tableaux (Castelli, madame Sonnabend) [...] Claude [Simon] est autant que moi, depuis longtemps, amateur de peinture contemporaine, naissante aussi bien que déjà reconnue. »¹²⁶⁰

« John Ashberry met en lumière « l'importance de l'objet, des artefacts », non seulement dans les arts plastiques actuels, mais aussi dans les « romans objectifs » de Robbe-Grillet et de Sarraute, ou... dans les derniers films d'Antonioni ou de Resnais. [...] Comme Robbe-Grillet, les peintres pop voulaient donner à leurs objets le droit à l'existence, sans les exploiter en vue d'autres objectifs –poétiques, métaphysiques ou symboliques. »¹²⁶¹

¹²⁵⁸ *Ibid.*

¹²⁵⁹ *Ibid.* p. 334

¹²⁶⁰ Alain Robbe-Grillet, *Les Derniers jours de Corinthe*, Paris, Minuit, 1994, p.125

¹²⁶¹ Irving Sandler, *Le triomphe de l'art américain – Les années soixante*, op. cit. p.167

« Avant d'émerger dans le pop-art et néo-réalisme pictural, cette tendance se lit déjà dans le nouveau roman. Le projet y est déjà de faire le vide autour du réel, d'extirper toute psychologie, toute subjectivité, pour le rendre à l'objectivité pure. En fait, cette objectivité n'est que celle du pur regard – objectivité enfin libérée de l'objet, qui n'est plus que le relais aveugle du regard qui le balaie. [...] c'est le regard devenu le code moléculaire de l'objet. »¹²⁶²

Jackson Pollock

ROBBE-GRILLET, Alain, « Araignée fantôme », *Jackson Pollock* : Musée nationale d'art moderne, Centre Georges Pompidou, 21 janvier-19 avril 1982 / [Exposition et catalogue : Daniel Abadie]

Jasper Johns

ROBBE-GRILLET, Alain, « La Cible », *Catalogue Jasper Johns*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1978, p.8-13

Ce texte, « anti-conventionnel parce que c'était de la fiction et parce qu'il ne ressemblait en rien aux commentaires interprétatifs et aux analyses critiques qui accompagnent normalement ce genre de textes. »¹²⁶³, sera repris dans *Souvenirs du triangle d'or* (1978, 130-50).

Robert Rauschenberg, James Rosenquist, Roy Lichtenstein, Andy Warhol

« J'étais ignoré par les écrivains new-yorkais mais accueilli à bras ouverts par les peintres. Ce qui est intéressant c'est que les peintres new-yorkais étaient enthousiasmés par Pour un nouveau roman. J'ai rencontré ces grandes figures new-yorkaises – Roy Lichtenstein, Bob Rauschenberg et James Rosenquist – parce qu'elles voulaient me rencontrer. Et Andy Warhol, aussi, même si je n'ai pas une admiration inconditionnelle pour lui. Malgré tout, il fut de ceux qui m'accueillirent comme un frère. »¹²⁶⁴

RAUSCHENBERG, Robert, ROBBE-GRILLET, Alain, *Traces suspectes en surface*,

¹²⁶² Jean Baudrillard, *L'échange symbolique et la mort*, Gallimard, Paris, 1976, in Charles Harrison, Paul Wood, *Art en théorie : 1900-1990. Une anthologie*, Hazan, Paris, 2007, p.1142-1143

¹²⁶³ Ben Stoltzfus, *The Target* ; Alain Robbe-Grillet, *Jasper Johns*, Fairleigh Dickinson University Press, 2006, p.13

¹²⁶⁴ Hans-Ulrich Obrist, *Interviews volume 2, op. cit.* p.888

New York, Universal Limited Art Editions, 1978

George Segal

« *George Segal, qui avant même que je signale l'intérêt que je prends à ses œuvres, m'a exprimé en termes parfaitement chaleureux [...] la grande importance que j'avais dans son propre travail.* »¹²⁶⁵

ROBBE-GRILLET, Alain, *George Segal : Invasion Blanche*, Paris, Galerie Beaubourg, La Différence, 1990

Mark Tansey

En 1982 Robbe-Grillet rencontre le peintre Mark Tansey qui avait peint l'année précédente le tableau *Robbe-Grillet cleansing every object in sight*, auquel l'écrivain répondra par le texte « A Graveyard of Identities and Uniforms », in FREEMAN, Judi, *Mark Tansey*, San Francisco, Chronicle Books, 1993, p.7-11

« *Depuis quelques semaines est exposée, au Musée d'art moderne de New York, une vaste toile où l'on me voit (un titre descriptif le précise) au milieu de fragments épars. Le jeune artiste (dont j'oublie le nom de façon passagère) m'a représenté à genoux au milieu d'une sorte d'immense désert, à la surface duquel se trouvent répandues des espèces de pierrailles, que je suis en train de laver, une à une, avec une brosse et une cuvette. En s'approchant pour regarder avec plus d'attention, on s'aperçoit qu'il s'agit en fait d'objets parfaitement reconnaissables, bien que fossilisés et en miettes, qui sont les débris disparates de notre civilisation, de notre culture, de notre histoire, comme le sphinx de Gizèh, la figure de Frankenstein, ou quelques fantassins de la première guerre mondiale, mélangés à des éléments brisés tirés de mes propres récits, romans ou films (telle Françoise Brion dans *L'Immortelle*), et jusqu'à mon propre visage, et aussi moi-même à genoux en train de laver, reproduit à échelle très réduite et pétrifié comme tout le reste.*

Je me reconnais volontiers dans cette allégorie pleine d'humour. »¹²⁶⁶

¹²⁶⁵ Alain et Catherine Robbe-Grillet. *Correspondance*, op. cit. p.505

¹²⁶⁶ Alain Robbe-Grillet, *Le Miroir qui revient*, op. cit. p.59

Nathalie Sarraute

« *Ce n'est pas, au départ, le langage qui vise « les objets car celui-ci essaie toujours de les fixer dans « les mots », déraciner de leurs états purs ; bien au contraire, c'est ce qui précède le langage ; un pré-langage dont l'objectif serait de les rendre visibles. »* Note : « *Au cours d'un entretien sur le roman contemporain à Léninegrad, Sarraute a rappelé la formule de **Paul Klee**, « L'art ne restitue pas le visible, il rend visible. »*¹²⁶⁷ »



Éditions Folio Gallimard, 1976



Paul Klee *Landscape with Yellow Birds*,
1923

¹²⁶⁷ Allahshokr Assadollah-Teiaragii, « Les Mécanismes de la déconstruction chez Sarraute et Robbe-Grillet », dans *Alain Robbe-Grillet – Balises pour le XXI^e siècle*, op. cit. p.140

Claude Simon

Dans *Les Derniers jours de Corinthe*, Robbe-Grillet fait le récit d'une soirée de vernissages dans le quartier new-yorkais de Soho en compagnie de Claude Simon¹²⁶⁸ :

*« Je rencontre des amis et connaissances : peintres [...], marchands de tableaux (Castelli, madame Sonnabend) [...] autant que [lui], depuis longtemps, amateur de peinture contemporaine, naissante aussi bien que déjà reconnue. »*¹²⁶⁹

Claude Simon se rend à New York pour la première fois à l'automne 1968, où il découvre au Moma des œuvres de **Louise Nevelson**, **Robert Motherwell** et **Robert Rauschenberg**. Il admire particulièrement les *combines* de ce dernier qui alimentent sa réflexion sur le réalisme :

*« S'il est vrai que nous ne percevons le monde extérieur qu'en fragments, les tableaux de la période « synthétique » des cubistes sont réalistes. Plus réalistes encore sont les « assemblages » de Schwitters, Rauschenberg ou Nevelson. »*¹²⁷⁰

Les illustrations d'*Orion aveugle* (Skira, 1970) comprennent des détails des *Charlene* (1954) et *Canyon* (1959) de Rauschenberg, une reproduction de *Sky Cathedral* (1958) de Louise Nevelson, ainsi qu'un montage d'images d'**Andy Warhol**.

¹²⁶⁸ Que Nathalie Sarraute a elle aussi visités ainsi qu'elle le raconte : « *J'ai visité dans Soho les lofts qui, maintenant, sont devenus des endroits chics, mais à l'époque, ce n'était que des entrepôts. On commençait à y exposer quelques tableaux de jeunes peintres.* » Simone Benmussa, *Entretiens avec Nathalie Sarraute*, op. cit. p. 125

¹²⁶⁹ Alain Robbe-Grillet, *Les Derniers jours de Corinthe*, op. cit. p.125

¹²⁷⁰ Alexandra Eyle, « Claude Simon, the art of fiction », *Paris Review* n°128,1990

Catalogue de la bibliothèque de Donald Judd

Extrait

DURAS, Marguerite, *The Lover*, New York, Perennial, 1985

PINGET, Robert, *Monsieur Levert*, New York, Grove Press, 1961

ROBBE-GRILLET, Alain, *Les Gommages*, Paris, Minuit, 1953

ROBBE-GRILLET, Alain, *The Voyeur*, New York, Grove Press, 1958

ROBBE-GRILLET, Alain, *Jealousy*, New York, Grove Press, 1959

ROBBE-GRILLET, Alain, *Project for a revolution in New York*, New York, Grove Press, 1972

ROBBE-GRILLET, Alain, *La Maison de rendez-vous*, New York, Grove Press, 1982

ROBBE-GRILLET, Alain, *Djinn : un trou rouge entre les pavés disjoints*, Paris, Minuit, 1981

ROBBE-GRILLET, Alain, *Le Miroir qui revient*, Paris, Minuit, 1984

source : site Internet de la Judd Foundation <http://library.juddfoundation.org/JUDDlibbrowse/>

Catalogue de la bibliothèque de Robert Smithson

Extrait

BUTOR, Michel, *Degrees*, New York, Simon & Schuster, 1961

BUTOR, Michel, *Mobile: Study for a representation of the United States*, New York, Simon & Schuster, 1963

BUTOR, Michel, *Inventory: Essays*, New York, Simon & Schuster, 1968

DURAS, Marguerite, *Four novels : The Square, Moderato Cantabile, Ten-Thirty on a Summer Night, The Afternoon of Mr. Andemas*, New York, Grove Press, 1965

PINGET, Robert, *The Inquisitory*, New York, Grove Press, 1966

PINGET, Robert, *Mahu; or, The Material*, Londres, Calder & Boyars, 1966

ROBBE-GRILLET, Alain, *The Voyeur*, New York, Grove Press, 1958

ROBBE-GRILLET, Alain, *Last Year at Marienbad*, New York, Grove Press, 1962

ROBBE-GRILLET, Alain, *The Erasers*, New York, Grove Press, 1964

ROBBE-GRILLET, Alain, *La maison de rendez-vous*, New York, Grove Press, 1967

ROBBE-GRILLET, Alain, *Snapshots*, New York, Grove Press, 1968

SARRAUTE, Nathalie, *Tropisms*, New York, Braziller Inc., 1963

SARRAUTE, Nathalie, *The Golden Fruits*, New York, Braziller Inc., 1964

SARRAUTE, Nathalie, *Between Life and Death : a Novel*, New York, Braziller Inc., 1969

source : BUTLER, Cornelia, TSAI, Eugenie, *Robert Smithson*, Los Angeles, The Museum of Contemporary Art / Berkeley, Los Angeles, Londres, University of California Press, 2004, pp.252-254

ENTRETIENS

Entretien avec François Cusset

Lorsque j'ai lu votre ouvrage *French Theory*, j'ai pensé m'en servir comme modèle concernant la réception, la diffusion du Nouveau Roman aux États-Unis, mais la diffusion d'idées est assez différente de la diffusion de la littérature, donc ce n'est pas si simple.

Non mais par contre, là où il y a un point commun intéressant du point de vue de la méthode, c'est le label, le package, c'est-à-dire que vous faites comme moi, vous prenez un package, sauf que le vôtre est français - le Nouveau Roman est une étiquette française - le mien est entièrement américain, c'était ça l'originalité, de dire que ça n'existe pas en France, mais le principe est le même. Il y a déjà une décontextualisation, un malentendu, il y a déjà toute une opération de transfert dans l'usage de ce label. Qu'est-ce qu'on met dessous ? Évidemment pas la même chose qu'en français. En anglais, c'est à la fois plus large et plus étroit : c'est plus large parce que c'est tout ce qui peut être expérimental et avant-gardiste dans le roman de ce moment historique là, donc pourquoi pas inclure les Pynchon, Cadist, etc. ; et c'est plus étroit parce que c'est plus lointain, ce n'est pas la rue Bernard-Palissy, Paris, cette espèce d'exotisme littéraire. Ce qu'il y a de commun aussi, c'est l'étiquette. Ce que le French peut apporter de stéréotype d'un côté mais aussi de puissance conflictuelle, polémique. On l'utilise exprès comme poil à gratter, contre le narratif en littérature ou contre la philosophie classique dans la French Theory. En tenant compte de tout ça, la méthode est assez proche. C'est une opération de décontextualisation et de recontextualisation. L'intérêt se trouve dans l'usage qui est fait d'une catégorie en se la réappropriant, en la reformulant, pour régler ses comptes avec le terrain de réception, en l'occurrence avec la culture américaine. Je le dis sans rien y connaître, mais je dirais que l'intérêt de la catégorie « Nouveau Roman », c'est de régler ses comptes avec le storytelling, avec l'extrême fécondité narrative américaine, qui peut devenir un conformisme narratif, dont la version en arts plastiques peut être la figuration d'une manière ou d'une autre, ou la bande-dessinée qu'on trouve dans le Pop : tout ce qui relève d'une linéarité narrative, on va lui régler son compte parce qu'il est naïf de croire qu'il y a des histoires et parce qu'une histoire suppose un narrateur et un auteur, une énonciation. Ce qui les intéresse dans le Nouveau Roman c'est la destruction de l'énonciation, qui rejoint instinctivement l'art conceptuel.

À chaque fois que j'ai rencontré des artistes, ils m'ont parlé du Nouveau Roman mais aussi de tout ce qu'ils connaissent venant de France, dont les structuralistes.

Il faut faire attention à une chose : la réception de la pensée française est en grande

partie déconnectée de la réception de la littérature. La réception de la littérature française est plus étroite parce qu'elle a lieu dans les départements de littérature française et dans une faible mesure dans les départements de littérature comparée où on étudie plus de littérature allemande et espagnole que de littérature française. Le Nouveau Roman est de plus un objet assez isolé dans les départements de français, qui sont en déclin et pris entre deux voies principales qui sont la voie classique, de plus en plus mince, et le succès immense de tout ce qui est français, périphérique, post-colonial, antillais, caribéen, etc. Entre les deux, le Nouveau Roman est un OVNI. Ce qui se passe à New York University est une exception. Et pourtant, le Nouveau Roman avait besoin des départements de français pour arriver aux États-Unis. Ils ne sont pas tous traduits, ils sont peu lus en littérature comparée, et dans les cours de littérature générale, aux États-Unis on fait surtout de la philosophie. On peut dire qu'il y a eu un arrachement disciplinaire pour la pensée française, qui a été tirée de la philosophie française pour être ramenée à la littérature aux États-Unis. Mais pour le Nouveau Roman, dans l'université, il est resté de la littérature française à la littérature française.

D'où les moindres phénomènes de décontextualisation par rapport à ceux de la pensée française...

Après, les textes permettent des usages assez souples, des usages plus subjectifs, plus modalisés, plus fragmentaires, c'est pour ça qu'il peut y avoir une réception en art. La réception de la philosophie en art au contraire est plus difficile parce qu'il faut des concepts, un background, alors que la littérature est plus accessible.

Le Nouveau Roman semblait particulièrement accessible aux Américains, il a rencontré moins de résistance qu'en France à ses débuts.

En France, c'est parce que la réception est d'abord passée par les prescripteurs médiatiques dominants, la grande presse qui, elle, dans une sorte de populisme, a fait barrage. Si la réception du Nouveau Roman avait fait l'objet d'une réception mainstream aux États-Unis, par la télévision, ou Time Magazine, peut-être que ça aurait été aussi négatif. Le Nouveau Roman a surtout été reçu par la New York Review of Books et par d'autres revues plus élitistes. Partisan Review, The New York Review of Books et Evergreen Review sont des titres typiquement américains, on n'a pas d'équivalent français. Partisan Review est la grande revue du XXe siècle, de la gauche critique, intellectuelle et new-yorkaise. La New York Review of Books n'a aucun équivalent en France. Elle propose de très longues recensions, très fouillées, non-universitaire, des articles à thèses, par des plumes.

Oui, parmi les auteurs des articles sur le Nouveau Roman on trouve Lionel Trilling, Gore Vidal, Edmund White, Mary McCarthy, Hannah Arendt et Truman Capote, qui a écrit un article très négatif sur *Mobile*.

Oui Capote est dans le narratif, dans le festif, pas dans le poétique.

Pourtant le Nouveau Roman n'a pas été l'objet d'affrontements de la part des écrivains américains...

Non, parce qu'autant l'anti-narratif peut être offensif contre le narratif, autant l'inverse n'existe pas. Les storytellers feront plutôt preuve d'indifférence. Et puis il y a un problème national. Il serait vraiment intéressant que vous posiez des questions théoriques sur les champs nationaux et littéraires, qui sont des questions bourdieusiennes, sur la construction du champ littéraire national en adhésion ou en décollement avec le champ national lui-même. Cet éventuel conflit entre une littérature narrative et une littérature expérimentale se joue dans l'arène nationale. Il ne peut pas se jouer en transfert culturel. Les ennemis des narratifs américains ce sont Cadist et Pynchon, ce n'est pas le Nouveau Roman, qui est un succès lointain. C'est sur place que la concurrence se joue. Il faut occuper une position dominante dans un champ national. Ce qui est peut être biaisé dans votre sujet c'est toute la dimension de règlement de compte plus ou moins explicite avec une tradition nationale passe totalement inaperçue, elle est invisible à leur récepteurs étrangers. La majorité de ces phénomènes se passent à un niveau national. Finalement, il n'y a pas beaucoup de textes qui bougent.

Peut-être qu'ils bougent plus lors de leur transfert dans d'autres champs, comme celui du Nouveau Roman dans les arts plastiques américains.

Ça suppose d'évaluer la place de la lecture littéraire dans la formation des artistes. Ce qui explique ce passage de la littérature aux arts plastiques, c'est un moment historique commun avec la hausse de la fréquentation des universités, le baby boom, etc., qui transforme le background des modes de formation, qui a lieu à la fois en littérature et en art. Je crois beaucoup à la contemporanéité, on ne peut pas en faire un usage scientifique parce que c'est très vague, mais quand des gens de la même génération, de milieu sociaux équivalents, même dans deux pays différents, à un même moment historique, fréquentent les bancs de l'université, ne savent pas trop quel discipline prendre mais ont un désir de création : à un moment ils peuvent aller vers la littérature ou les arts plastiques, les deux sont possibles.

Paris, mars 2012

Entretien avec Barney et Astrid Rosset

Comment avez-vous rencontré Alain Robbe-Grillet ?

Barney Rosset : Il était aux Éditions de Minuit quand j'ai rencontré Beckett. Il était le premier écrivain français que je rencontrais. Il était moins littéraire que les autres écrivains français, et ça me plaisait. Il était très intéressé par la botanique. Il était très visuel, c'est ce qui m'a immédiatement attiré. Je l'aimais beaucoup, mais je pensais qu'il était diabolique. Il pouvait être très mauvais.

Considérez-vous Robbe-Grillet comme un auteur difficile ? Et vos compatriotes ?

BR : Pas rapport à quoi ? Je pense qu'il avait son propre langage mais qu'il n'était pas particulièrement difficile, pas pour moi. Quant aux Américains, je ne sais pas, je m'en fichais.

Quels étaient les lecteurs de Robbe-Grillet ?

BR : Les mêmes qui lisaient Allen Ginsberg et William Burroughs : c'est la raison pour laquelle je les ai publiés au même moment. Selon moi ils étaient en quelque sorte les corollaires les uns des autres. Leur écriture était hors des règles. Ils se suivaient aucune tradition.

Quelle littérature française lisiez-vous avant le Nouveau Roman ?

BR : J'aimais Simone de Beauvoir. Mon héros était André Malraux, il était très important pour moi quand j'étais adolescent.

Astrid Rosset : Voyais-tu un lien entre Malraux, Robbe-Grillet et Duras ?

BR : Ils me plaisaient !

Identifiez-vous des émules américains de Robbe-Grillet ou Duras ?

BR : Je ne sais pas.

AR : Robbe-Grillet a dû en avoir, comme il enseignait. Je pense que Duras avait beaucoup de suiveurs, des aspirantes écrivains surtout, il y a un culte de Duras.

Pourquoi avoir publié Robbe-Grillet, Duras et Pinget et non pas Sarraute et Simon, que vous appréciez également ?

BR : Concernant Simon, je crois que Braziller le publiait avant même que je le connaisse. C'était cela ou une autre raison majeure, je ne peux pas penser que le fait de ne pas l'avoir publié ait été volontaire. Je n'avais pas toujours le choix. Sarraute n'est désormais qu'un nom pour moi. J'aimais son travail mais je ne sais pas pourquoi. J'ai le sentiment qu'elle a été plus importante que Simon pour moi mais je ne me souviens pas de ses écrits.

Quelles relations entreteniez-vous avec les éditeurs français de Robbe-Grillet et Duras, Minuit et Gallimard ?

BR : Je n'aimais pas Jérôme Lindon et lui non plus ne m'aimait pas.

AR : Quand Barney a voulu publier Euletheria, la première pièce de Beckett, après sa mort, Lindon n'était pas d'accord, il disait que Beckett ne voulait pas qu'elle soit publiée. Barney a insisté, ils ont longtemps correspondu jusqu'à ce Lindon cède, mais il voulait le publier lui-même auparavant. Barney décida alors de monter une entreprise – appelée Fowrock du nom du lieu de naissance de Beckett –, de publier la pièce tout de suite, et d'abandonner l'entreprise afin d'échapper aux poursuites judiciaires en ne gagnant rien sur les ventes. Bref, tout ceci fut un moment difficile entre Lindon et Barney, pendant plus d'un an.

BR : Pour Robbe-Grillet et Duras, je n'avais pas eu à demander les droits, ce sont eux qui voulaient que je les publie. Minuit ne m'aurait pas choisi. Je les voulais et ils me voulaient. Quant à Gallimard, je détestais cette entreprise ! Selon moi ils étaient fascistes. Ils n'étaient pas de mon bord politique, au contraire des Éditions de Minuit. Gallimard était un fabricant de bonbons, arrivé dans les livres par accident. Ils avaient beaucoup d'auteurs, mais pour eux, des bonbons ou des livres, c'était pareil.

Saviez-vous qu'une partie du milieu artistique new-yorkais des années 1960 et 1970 s'intéressait au Nouveau Roman, notamment grâce aux extraits que vous publiez dans *Evergreen Review* ?

BR : Je ne pense pas que les Français ont eu beaucoup d'influence sur les peintres américains.

Les artistes dont je parle ne sont principalement pas des peintres, on les associe à l'Art Minimal ou conceptuel.

BR : Quand vous dites « artistes » je pense « peintres ». J'ai été mariée à Joan Mitchell. Je crois que les Français étaient extérieurs à tout ça. Je le sais parce que je l'ai vécu : de nombreux peintres vivaient dans ce quartier. J'ai connu Jackson

Pollock, Willem De Kooning, Robert Motherwell. Je ne me rappelle pas de peintres français. Les Français étaient plus littéraires, même les peintres.

New York, novembre 2011

Entretien avec Tom Bishop

Comment compareriez-vous la réception du Nouveau Roman en France avec sa réception américaine ?

La parution du Nouveau Roman a heurté beaucoup de sensibilités en France, ça n'a pas heurté les mêmes ici. Parce qu'en France ça s'opposait à ce qui se faisait, donc ceux qui faisaient ce qui se faisait étaient forcément mécontents. Robbe-Grillet - j'aurais tendance à plus parler de Robbe-Grillet parce que c'était celui qui était le plus lu, qui est venu le plus, qui a eu le plus d'influence, au contraire de Simon et Pinget - s'opposait aussi à ce qui se faisait ici parce qu'il renversait le roman traditionnel qu'il soit américain, français, anglais ou autre. Mais les lecteurs de Norman Mailer par exemple ne sentaient pas agressés. Mais même les romanciers traditionnels américains ne se sentaient pas visés. L'académicien français Angelo Rinaldi par exemple - un romancier de deuxième ou troisième ordre mais la critique littéraire le plus puissant en France -, haïssait le Nouveau Roman. Robbe-Grillet lui a répondu, mais c'est resté un débat franco-français. Une réaction comme celle-là ici était inimaginable. Norman Mailer a suscité beaucoup de polémiques ici, mais c'est parce qu'il était très politisé, ce qui est beaucoup plus rare qu'en France.

Qui étaient les lecteurs américains du Nouveau Roman ?

Quand les livres de Robbe-Grillet ont paru ici, ceux qui s'intéressaient à la littérature connaissaient déjà son existence et celle du Nouveau Roman. Après il a fallu le traduire, ça a été assez vite fait et il y avait surtout une maison d'édition, Grove Press. Les lecteurs du Nouveau Roman étaient les lecteurs de Grove Press et donc de Beckett, Genet, Ionesco, Gunter Grass, Borgès. C'était un public informé, des gens réceptifs. Les nouveaux romanciers ont trouvé un public très vite.

Avez-vous immédiatement adopté le regroupement de Robbe-Grillet, Sarraute, Simon et Pinget écrivains sous l'égide du Nouveau Roman ?

Simon était réticent à être défini par Robbe-Grillet, il se trouvait mal à l'aise mais il savait très bien que le Nouveau Roman était sa famille. Il y a eu quelques tensions entre eux, mais Robbe-Grillet est devenu le théoricien, il s'est imposé. Aucun des quatre n'a vraiment refusé cette appellation, et ils étaient d'ailleurs tous présents au colloque que j'ai organisé sur les 30 ans du Nouveau Roman. J'avais fait précédemment un colloque sur Duras, qui, elle, ne serait jamais venue à un colloque sur le Nouveau Roman. Elle en faisait partie peut-être au début quand elle a publié Moderato Cantabile. Mais elle n'acceptait pas qu'on l'associe avec d'autres écrivains,

pour Duras il y avait Duras, unique et non partageable. Mais son rôle dans tout cela est intéressant aussi, parce que c'est un énorme écrivain. Elle est très appréciée aussi, notamment en tant qu'antidote au machisme, à la phallocratie de Robbe-Grillet. Elle a été beaucoup lue, pas beaucoup jouée, ses pièces ont eu des tous petits succès. L'Amant a eu un certain succès mais pas autant qu'en France. Mais c'est un mythe. India Song a eu un grand succès auprès d'un public de cinéphiles, des spécialistes. Je n'ai pas l'impression que dans les départements de français, on pense à Duras quand on parle de Nouveau Roman.

Vous avez fait beaucoup pour faire connaître le Nouveau Roman aux États-Unis...

J'écrivais pour la Saturday Review. Je publiais chaque semaine quelques articles de fond, et une vingtaine de papiers sur des livres, de 1960 à 1975 à peu près. Pendant cette période j'écrivais beaucoup sur le Nouveau Roman, et on me demandait de commenter des livres, j'en ai fait une quarantaine, il y avait surtout des livres français, et la moitié étaient du Nouveau Roman. On me donnait tout ce qui paraissait sur le Nouveau Roman, donc j'ai écrit des articles sur Sarraute, Simon, Pinget et Robbe-Grillet. C'était une revue joliment faite, elle était distribuée dans tout le pays et c'est elle qui donnait le plus d'espace au Nouveau Roman. La New York Review of Books en publiait, mais pas autant. Partisan Review ne paraissait que tous les 3 mois, voire moins souvent.

Le Nouveau Roman semble avoir eu une couverture journalistique relativement importante aux États-Unis...

Tout le monde s'intéressait au Nouveau Roman, même Time Magazine, souvent comparé avec Newsweek, L'Express et Le Nouvel Observateur, bien qu'ils ne soient pas comparables au niveau culturel. Il est rare que le Time parle d'un livre, tandis que les hebdomadaires français le font et ne se gênent pas pour parler de livres difficiles.

Qu'en est-il de la réception universitaire ?

Le Nouveau Roman a bien pris dans les universités, dans les départements de français, mais aussi dans d'autres départements. Encore une fois je reviens à Robbe-Grillet, c'était celui qui se mettait en avant, il jouait le rôle du Pape. Sarraute était très estimée, elle est venue aussi, elle parlait parfaitement l'anglais, elle est venue et elle était d'un tel charme, c'était la conquête immédiate de n'importe quel public. Simon est moins venu, il ne parlait pas l'anglais et était peu connu. Ils venaient surtout à la New York University, c'était la plaque tournante, mais ensuite dans d'autres universités. La présence de Robbe-Grillet a beaucoup joué, pour lui et pour

l'ensemble du Nouveau Roman. Quand il était à New York, il vivait une vie plus mondaine qu'à Paris. Ici il voyait les peintres surtout, des écrivains, Paul Auster, il était connu. Il m'a raconté une fois qu'en arrivant à l'aéroport Kennedy le type à la douane l'a reconnu. C'est une exception, il n'était pas reconnu par le grand public pour autant, mais pour le public intellectuel, il est toujours une référence. Je sais que Robbe-Grillet est énormément cité, je ne pense pas qu'on puisse dire ça pour les autres.

Le Nouveau Roman a-t-il eu une influence quelconque sur les jeunes écrivains américains ?

Selon moi il n'a jamais fait de petits en France. Mais en Amérique, au colloque de 1983, j'ai invité un certain nombre d'écrivains américains qui avaient des affinités - je n'ai jamais cherché à parler d'influence - je n'avais pas de thèse à défendre, je voulais simplement initier des dialogues. Des gens comme John Barth ou Robert Coover, qui dit très clairement qu'il a lu Robbe-Grillet et le Nouveau Roman, qu'il lisait beaucoup, que ça l'a formé, que ça a été très important pour lui, mais est-ce qu'il a fait du Nouveau Roman ? C'est autre chose. Spanking the Maid, par exemple, n'est pas loin de l'univers de Robbe-Grillet - pas seulement à cause du titre ! - mais de l'écriture. Mais il y avait peut-être quelque chose de plus fertile, il y avait des affinités. Tout cela est passé par les universités, il y a en beaucoup ici et ça fait beaucoup de livres achetés et les ventes du Nouveau Roman par Grove Press doivent être plus importantes qu'aux Éditions de Minuit.

Aujourd'hui, le Nouveau Roman est-il encore aujourd'hui un sujet d'étude fréquent dans votre université ?

Il n'est plus beaucoup étudié. Aujourd'hui, je propose un cours de temps en temps, moins régulièrement qu'auparavant, en particulier quand Robbe-Grillet lui-même le dispensait. Je le fais peu, parce que je ne peux pas dire qu'il y ait un intérêt brûlant de la part des étudiants. La fortune d'écrivains après leur mort est variable, il y a un enfer à passer, parfois on y reste et parfois on en ressort. Quelqu'un comme Gide est resté assez longtemps en enfer, pendant vingt ans personne ne le lisait. Surtout à l'époque du roman engagé. Quelle sera la fortune du Nouveau Roman ? C'est encore trop tôt pour le savoir. Je ne sais pas ce qu'on en dira dans vingt ans. Il me semble que le grand écrivain du Nouveau Roman sera Simon. Il est certainement celui qui a le moins innové, non, ce n'est pas vrai : il est moins innovateur que Robbe-Grillet, qui a peut-être trop innové, parfois par jeu, tandis que Simon ne calculait pas. Il me semble qu'un livre comme La Reprise, le dernier vrai livre de Robbe-Grillet - parce qu'après ça il a écrit un livre qu'il aurait dû garder dans sa table de nuit, Un roman sentimental, c'est vraiment malheureux de

penser que ce sont les derniers mots de ce sacré écrivain - est un livre extraordinaire qui est vraiment le summum de son écriture. Je ne suis pas tout à fait sûr à quel point La Reprise peut exister pour un lecteur qui ne connaît pas le reste. Il a vraiment créé un nouveau chemin. Je pense que la nouveauté, dans l'esprit d'avant-garde la nouveauté compte, mais si on regarde l'histoire de la littérature, la nouveauté n'est qu'une étape, mais sans laquelle on n'avance pas.

New York, novembre 2011

Entretien avec Denis Hollier

Comment s'est passée selon vous la médiation du Nouveau Roman aux États-Unis ?

La réception du Nouveau Roman ici a été énormément médiatisée par Barthes, et Robbe-Grillet en a beaucoup profité. Beaucoup de gens ont lu Robbe-Grillet parce qu'il ont lu Barthes. La médiation par le cinéma a aussi dû être importante pour Robbe-Grillet, et surtout pour Duras qui a atteint tout un public avec India Song, grâce notamment à la grande présence de Delphine Seyrig ici. Annette Michelson a probablement joué un rôle important, de même que l'agent littéraire Georges Borchart, et l'ancien directeur de l'Alliance française, Jean Vallier, qui vient de publier une énorme biographie de Duras, qui devait suivre tout ça d'assez près.

Le Nouveau Roman a-t-il été reçu aux États-Unis en tant que groupe ?

Je ne sais pas s'il a été reçu en tant que tel ici. Robbe-Grillet était très présent, Beckett était important, mais il n'a jamais été perçu comme français ici. Comme ensemble, des gens comme Butor, Simon, n'ont jamais eu beaucoup de présence en dehors des départements de français. À l'époque où moi je suis arrivé, on n'en parlait pas beaucoup. Le grand moment c'était un peu avant, à la fin des années 60. Il y a eu Duras plus tard.

Moi je n'ai jamais cru au Nouveau Roman en tant que tel. C'est un nom donné de manière contingente. En dehors des milieux de spécialistes ça n'existe pas. Les États-Unis s'intéressent aux auteurs individuels, aux noms, même s'il y a l'Existentialisme, le Surréalisme, je ne pense pas qu'un vaste public américain saurait ce que veut dire le Nouveau Roman. Il a atteint un public restreint, des gens qui ont étudié le français, ou ceux qui s'intéressent à la littérature d'avant-garde. Et il faut dire que ce sont des romans plutôt difficile à lire.

Avez-vous croisé certains nouveaux romanciers ici ?

J'ai rencontré plusieurs fois Robbe-Grillet à New York et en Californie, c'était quelqu'un qui attirait du monde bien qu'il parlait français. Très direct, très causant, il entraînait dans les conversations sans problème. Simon non. Butor venait souvent aux États-Unis à l'époque où il faisait encore partie du Nouveau Roman, au Nouveau Mexique, il parlait de créer un département de butorologie. Il est un peu rêveur et narcissique, il parle tout seul. Alors que Robbe-Grillet était un homme de discussion, il aimait les questions, il aimait ne pas être d'accord. Robert Pinget est venu lui aussi, il était complètement perdu.

J'étudie les raisons du bon accueil du Nouveau Roman par les artistes américains, qui est une particularité de sa réception américaine...

Je n'avais pas réalisé que le milieu artistique avait été aussi réceptif au Nouveau Roman. C'est vrai qu'il a eu le numéro spécial d'Artforum à la mort de Robbe-Grillet en 2008. Les artistes souvent ne lisent pas beaucoup, ils feuilletent, ça leur donne des idées, il y a en plus un rapport de tension négative ou positive avec les avant-garde françaises qui fait que certainement allaient regarder ce qui se passait, mais ce ne sont pas des gens du genre à couper les cheveux en quatre.

Aux États-Unis le Nouveau Roman semble avoir été reçu comme au sein d'un package qui comprenait aussi la Nouvelle Vague, les Nouveaux Réalistes...

la Nouvelle Critique et la Nouvelle Cuisine aussi ! Il était important que la France, qui était plutôt associée avec des valeurs conservatrices soit associée avec le nouveau, ça c'est certain. Il n'y a pas de Joyce, pas de Kafka en France, mais il y a le Nouveau Roman. c'était le moment où la France des Mythologies de Barthes voulait se donner internationalement une stature d'avant-garde technologique, etc. Dans Fast cars, clean bodies¹²⁷¹, Kristine Ross parle un peu de cette époque, du mythe de l'objectivité, de l'efficacité, de cette France de cadres, qui veut exporter du nouveau, qui ne soit pas limité au steak frites et au fromage, et je pense que ça fait partie du contexte qui a reçu le Nouveau Roman ici.

En tant que professeur français vivant aux États-Unis, comment percevez-vous le lectorat américain du Nouveau Roman ?

Le sentiment que j'ai c'est qu'il est reçu ici et en France comme une littérature pour spécialiste : ce n'est pas du Siménon. Ce ne sont pas des livres moins difficiles en France qu'ils ne le sont ici. Ce n'est pas de la littérature populaire. Comme en France, les lecteurs de ces auteurs-là étaient des lecteurs qui s'identifiaient dans la catégorie des lecteurs, de ceux qui ne lisent pas pour passer le temps mais qui lisent de manière intense, presque professionnelle. Et d'ailleurs un des problèmes de beaucoup de ces textes, c'est qu'aux États-Unis, la plupart des lecteurs qui sont dans cette position lisent le français donc ce n'est pas un bon marché pour la traduction. Je pense qu'effectivement le Nouveau Roman est lié à une sorte d'élitisme international de la néo-avant-garde des années 1960.

New York, novembre 2011

¹²⁷¹ Kristin Ross, *Fast Cars, Clean Bodies. Decolonization and the Re-ordering of French Culture*, Boston, MIT Press, 1995

Entretien avec Barbara Rose

Vous souvenez-vous de la manière dont le Nouveau Roman est arrivé dans les bibliothèques de la communauté artistique à laquelle vous apparteniez ?

Nous nous intéressions à la Nouvelle Vague du cinéma et au Nouveau Roman, c'était dans l'air, ça faisait partie de la sensibilité. Je pense que ça a commencé avec le retour de Susan Sontag en Amérique. Susan a vécu à Paris un an ou deux, puis elle est revenue à New York et elle en a parlé, avec des amis. C'était peut-être aussi avec la New York Review of Books. Robbe-Grillet était le plus connu par le biais de la New York Review of Books, de Partisan Review, et d'Evergreen Review que tout le monde lisait, ainsi que tous les livres publiés par Barney Rosset. Il y avait un milieu d'intellectuels qui n'existe plus. Robert Motherwell et Helen Frankenthaler par exemple avaient un salon. Mais maintenant les artistes ne sont plus les mêmes, ils sont un peu bêtes, c'est mon impression, ils vont au cinéma mais ils ne lisent pas du tout, ils sont devant leur ordinateur et c'est tout. Il y avait aussi un art world qui n'existe plus depuis que l'argent est arrivé, tout est contrôlé, les grandes soirées, etc. Les vrais artistes, et il y en a très peu, habitent à la campagne parce que c'est moins coûteux, un artiste qui n'est pas célèbre ne peut pas vivre à New York. Le monde de l'art intellectuel était divisé en trois : un premier groupe autour de Beckett, un deuxième autour de Wittgenstein et un troisième autour de la culture française : le Nouveau Roman, la Nouvelle Vague (même s'ils ont peu en commun, je pense que le Nouveau Roman est plus lié au cinéma d'Antonioni). J'ai toujours parlé français alors je les ai lus en version originale. Jasper [Johns] lisait tout, il était très intellectuel. Il est possible que Donald Judd ait lu des livres du Nouveau Roman ainsi que Claus Oldenburg, Richard Serra, Philip Glass, Lawrence Weiner et Jim Dine. Il y avait une coïncidence de sensibilité entre les nouveaux romanciers et nous-mêmes, contre l'expressionnisme, contre le genre du XIXe, les émotions de Tolstoï etc., on voulait être très cool, rester à la surface, évacuer l'expression personnelle des sentiments. Ça correspondait exactement à cette fameuse phrase de Frank Stella « what you see is what you see ». J'étais mariée à lui à cette époque mais lui ne s'y intéressait pas du tout parce qu'il était contre la culture française. Beaucoup d'artistes voulaient faire un art américain contre l'Europe, pour être original, et pour Frank il s'agissait de nier d'entrée la culture française. C'était personnel, ça fait partie de sa position en faveur de l'art américain. Mais il y avait quand même cette coïncidence. On allait voir tous les films de la Nouvelle Vague mais il n'aimait pas, il aimait Antonioni. Il détestait L'Année dernière à Marienbad. Son idée c'était que la culture française parlait toujours de châteaux, pour lui c'était une culture bourgeoise, il était très dans Wittgenstein, il n'aimait même pas Beckett. Il partageait ces idées avec [Clement] Greenberg, [Michael] Fried et [Carl

Andre], ces deux derniers étaient les meilleurs amis de Stella. Ils préféraient la culture anglaise, la philosophie et la littérature anglaise ou allemande. Frank trouvait qu'il y avait quelque chose de mou, de féminin dans la culture française, et il était très macho, il est d'origine sicilienne. Moi j'ai toujours été intéressée par la culture française, je suis allée à Paris très jeune, en 1955.

Qu'avez-vous lu du Nouveau Roman ?

J'ai lu Duras, j'ai vu ses films, c'est une figure très importante. J'ai lu Le Voyeur, La Jalousie. J'étais intéressée par la façon d'écrire de Robbe-Grillet. Le Voyeur est le livre qui a fait son renom.

Établissiez-vous un lien entre Nouveau Roman et la « French Theory » ?

La French Theory est arrivée après. Annette Michelson, qui s'est ensuite spécialisée dans le cinéma russe, en parlait beaucoup à son retour d'Europe. Quand j'ai enseigné l'histoire du cinéma à Los Angeles, j'ai fait lire De la grammatologie de Jacques Derrida, ça m'intéressait. Maintenant je trouve que ce n'est que du blabla. Levi-Strauss, Foucault, Merleau-Ponty : ce sont eux qui ont encore de l'importance pour les artistes. Robert Morris a été très influencé par Foucault et Merleau-Ponty, qui était très important pour beaucoup. Le structuralisme oui, le post-structuralisme, non. C'est personnel mais ça me semble être du blabla, parce que ce n'est pas attaché à l'objet, ce n'est pas concret, c'est de la théorie pour la théorie et ça ne m'intéresse pas du tout.

Aviez-vous lu la littérature existentialiste ?

L'Existentialisme c'était une chose de la génération de la New York School. Je pense que Frank a lu Camus et a aimé. Comme romancier je trouve que c'est un écrivain extraordinaire. Quand on pense à L'Étranger et aux films d'Antonioni ça fait sens à mon avis.

Pourriez-vous revenir sur votre article « ABC Art » de 1965, dans lequel vous étiez la première à observer une coïncidence de pensée entre le Nouveau Roman et l'Art Minimal ?

J'ai écrit cette article pour comprendre ce que je sentais, le climat dans lequel beaucoup d'artistes, dans différentes disciplines, travaillaient. Et le Nouveau Roman était très proche, même d'artistes qui ne l'ont pas lu comme Stella. C'était lié avec une certaine sensibilité qui voulait montrer qu'il n'y avait que la surface des choses, et qui voulaient absolument éviter de s'exprimer. Il y avait aussi l'influence de John

Cage, qui n'avait rien à voir avec la culture française, qui était lui-même influencé par le Zen, et sans le dire, l'esprit Zen était aussi dans l'air, à l'opposé de l'expressionnisme et de la tradition judéo-chrétienne.

Le Nouveau Roman semble avoir trouvé moins de résistance aux États-Unis que parfois en France, comment l'expliqueriez-vous ?

Le milieu artistique est un milieu anti-académique et donc on était beaucoup plus libres. Je connais très bien l'éducation française, la façon dont, au lycée, on apprend l'analyse de texte. Ce n'est pas le cas ici : dans une école publique vous n'apprenez rien, et dans les écoles élitaires c'est très anglais. Nous avions une grande curiosité (pour ce qui venait de Russie et de Pologne également, parce que c'était interdit) et une partie du public intellectuel s'intéressait depuis des années à la culture française. Le Nouveau Roman semblait s'accorder avec la mentalité américaine, très littérale, qui s'intéresse au fait, pas à l'interprétation.

Aussi, à l'université, on étudie beaucoup de choses différentes, et la tradition n'est pas très définie : c'est un pays d'immigrants, tous les artistes ont des origines très différentes. Acconci, Stella sont Italiens. Mon père est né à Varsovie et donc je suis de la première génération américaine, ma mère est née à Montréal mais d'une famille d'Europe Centrale. Nous avons une coïncidence d'esprit parce que nous n'avons pas de culture fixe. Les États-Unis, c'est une histoire de 250 ans et c'est la culture européenne importée en Amérique. Je vois l'Amérique par rapport à l'Europe comme Rome était par rapport à la Grèce. Nous nous accordions pour rejeter la profondeur, prôner la banalité, pour voir le monde selon les apparences et contre l'illusion sous toutes ses formes. On n'aimait pas du tout le théâtre. Je suis allée au théâtre avec John Chamberlain, c'était horrible, il ne supportait pas, il parlait à haute voix, il s'est battu, la police est arrivée !

Même le théâtre de Beckett ?

J'adorais Beckett, tout le monde allait voir ses pièces. Je pense que n'importe quel grand artiste s'intéresse à lui parce que c'était le plus grand. C'était plus accessible parce qu'il écrivait directement en anglais, même les textes traduits l'étaient par lui. C'était de la grande qualité, et c'était un écrivain minimal, ça nous correspondait aussi parce qu'on détestait le baroque, le rococo, tout ce qui est central dans la culture française, chez Fragonard, même chez les impressionnistes. L'école, pour les artistes, c'était le Musée d'Art Moderne, c'était petit à l'époque, et les artistes y allaient deux ou trois fois par semaine pour regarder les tableaux de la collection. Certains y travaillaient.

Où votre communauté se rencontrait-elle ?

Ça c'est important. Il y avait deux groupes d'artistes : ceux de Greene Gallery de Richard Bellamy, qui était extrêmement cultivé. Il était poète, il lisait tout, il est mort d'une crise cardiaque en lisant Proust. L'autre groupe, plus important, était celui de Castelli, auquel s'ajoutait le groupe de la galerie Sonnabend. La galerie Castelli était une famille. On faisait tout ensemble, on allait aux concerts de John Cage, à toutes les présentations de Merce Cunningham, on se voyait tout le temps, on dînait ensemble, quelqu'un faisait le dîner parce qu'on n'avait pas d'argent, même Jasper Johns. L'argent est arrivé à la fin des années 1960. Je travaillais à la réception de la galerie. On parlait de tout, on connaissait les autres de Greene Gallery, et quand elle a fermé les artistes ont été intégrés à la galerie Castelli. C'est dans ce milieu que les idées sont nées.

Comment décririez-vous ce milieu ?

C'était un milieu extraordinaire. Tout cela s'est passé dans l'ombre de la Seconde guerre mondiale, nous célébrions notre victoire, et nous trouvions que la France n'était pas très reconnaissante, que les Français se pensaient toujours supérieurs, qu'ils étaient arrogants, et certaines de nos idées étaient en réaction à cela. On ne ressentait pas le poids de la tradition, on était la première génération à aller à l'université, on avait confiance en nous pour la première fois, on avait sauvé l'Europe, on avait fait de grandes choses. J'ai rencontré Philip Glass à Paris en 1955 et il m'a dit : « je vais être le compositeur le meilleur du monde », et moi j'ai dit « je vais être la meilleure historienne d'art du monde ». Tout le monde pouvait bien vivre... C'était le contraire de maintenant : il y a encore de la mobilité sociale mais c'est en fonction de l'argent alors qu'à l'époque non, elle était beaucoup plus basée sur le mérite.

New York, novembre 2011

Entretien avec Vito Acconci

Comment avez-vous connu le Nouveau Roman ?

Par Grove Press, moi et beaucoup d'autres. J'ai découvert Robbe-Grillet en sortant de l'université en 1962 quand j'ai vu L'Année dernière à Marienbad. J'étais écrivain à l'époque. Je ne connais pas ces livres de manière académique. Je les connais comme des choses qui, pensais-je, changeaient le parcours de l'écriture. Ils ne l'ont probablement pas fait, mais ils auraient dû.

Avez-vous lu de la littérature française d'avant le Nouveau Roman ?

Oui, Sartre. J'ai été très touché par Les Mots. C'était au milieu des années 1960, au moment où je m'intéressais à Barthes et Levi-Strauss, puis à Deleuze et Guattari. C'était comme si le monde avait changé. Flaubert a été très important pour moi, moins Madame Bovary que Bouvard et Pécuchet. J'ai lu également les Exercices de Style de Queneau, ce n'est pas très bon mais c'est une très belle tentative. Beckett enfin, mais je le considère comme anglais. J'étais fasciné par sa décision d'écrire en français. Est-ce parce qu'il y a moins de mots en français ? J'adorais chez Beckett les limitations sévères qu'il s'imposait. Je crois que je travaille de cette manière. Je n'ai jamais pensé à l'écriture comme à une intuition, mais comme le contraire de l'expression personnelle.

Avez-vous assisté à des pièces de Beckett ?

Je crois que j'ai vu La Dernière Bande. Les artistes n'étaient pas très intéressés par le théâtre, mais par la danse. Yvonne Rainer, Robert Morris, ... à l'époque j'étais proche de Morris. Ce n'est pas l'artiste le plus intéressant selon moi, mais il fait partie de ce genre d'artiste-critique. Je ne suis peut-être pas un penseur très original mais je peux prendre le travail de ces artistes et en faire ma propre version. Je l'admets. Certains appellent ça voler. Je ne pense pas que c'est voler, c'est plus lui faire faire un virage, ou rendre plus claire la version originale.

Qu'avez-vous aimé du Nouveau Roman ?

Duras n'était pas très importante pour moi. C'est très injuste mais le premier roman qu'elle a écrit était très traditionnel. Je ne m'en souviens pas. C'était avant que le Nouveau Roman n'arrive. Je n'ai jamais cru en ce qu'elle faisait. C'est comme si elle avait un roman conventionnel en tête, mais qu'elle se disait « maintenant j'ai appris une nouvelle forme, donc je vais écrire sous cette forme ». J'ai toujours été persuadé que Robbe-Grillet n'avait pas de roman conventionnel en tête. Robbe-Grillet a été

beaucoup plus important pour moi, de loin. Je savais que Claude Simon appartenait au Nouveau Roman, mais je n'ai jamais voulu le lire, il me semblait être un romancier beaucoup plus traditionnel. J'ai aimé Mobile de Butor. Je n'ai jamais lu ses précédents livres, j'ai essayé, mais je n'ai jamais été intéressé. Je ne lui ai peut-être pas laissé assez de chance.

Pourquoi *Mobile* vous intéressait-il ?

*J'ai volé beaucoup de choses aux français ! J'aimais ce livre parce que ma conception de l'écriture concordait avec la déclaration de Raymond Roussel selon laquelle un livre devait commencer à la première page et se terminer à la dernière. Selon moi un livre était un voyage, ma conception de l'écriture s'intéressait à la façon dont on se déplace, de la marge de gauche à la marge de droite, dont on se déplace vers la page suivante, et la suivante, et la suivante. Aujourd'hui je ne me rappelle pas si je pensais cela parce que j'avais lu ces écrivains, je ne suis pas sûr. Parce que ça aurait pu être à la lecture de Laurence Sterne. Ce qui était important, c'était de savoir s'il y avait une manière de produire des écrits de sorte que... quand on voit des mots, on est habitué à regarder à travers, leur contenu, mais peut-être y avait-il une autre façon, pour que les mots soient plus proches de la matière, du matériel. C'est la raison pour laquelle, quand j'ai lu Robbe-Grillet pour la première fois – j'ai d'abord lu *Le Voyeur* –, j'ai pensé « c'est un livre entièrement sur des détails matériels », je ne me suis rendu compte qu'après que « non, non, non, ça parle de l'esprit d'une personne très jalouse. » L'histoire découle de la forme, et ce n'est pas que je pense que la forme et la chose la plus importante, mais que c'est à travers la forme qu'on obtient réellement du contenu, sinon le contenu n'est qu'une description de quelque chose. Sauf si c'est dit d'une certaine manière.*

Vous avez donc découvert Robbe-Grillet avec le film *L'Année dernière à Marienbad* ?

*Ce film a été la chose la plus influente dans ma vie. Je l'ai vu à 21 ans. Il prédisait tout ce que j'allais produire. Je ne m'en étais évidemment pas rendu compte la première fois que je l'ai vu, mais le début du film correspond à la façon dont je fais de l'architecture. Le début de *Marienbad* fut une révélation, j'ai compris que l'architecture n'avait rien à voir avec l'image, et probablement pas grand chose non plus avec l'espace, mais avec le temps, avec la traversée. Elle avait à voir avec l'image mais instant par instant, et je l'ai appris grâce à ce film plus qu'en voyant de réelles architectures. L'architecture est gâchée par les magazines d'architecture. Tout y est en images, c'est tout ce que les magazines peuvent faire. L'autre chose importante était la voix, que j'ai beaucoup utilisée. On peut fermer ses yeux mais pas ses oreilles. Il est difficile de placer le son, le son est un environnement, une*

atmosphère, une ambiance, au contraire d'une image devant laquelle on se place. Je suis probablement arrivé à l'architecture à cause du son.

Le son est lié au temps également.

Oui, tout à fait. Je ne sais pas si j'ai des raisons convaincantes à cela mais le son et le temps me semblent plus important que l'image. Ce que je déteste dans l'architecture c'est quand on conçoit un espace pour ordonner aux gens quoi faire. Je pense que ça doit changer, l'architecture devrait être subordonnée aux gens. Elle devait pouvoir être bougée, changée par les gens. Parce qu'aujourd'hui on n'est jamais libre dans une architecture, et chaque espace dans lequel on se trouve est un espace architectural, c'est totalitaire, c'est une des raisons pour lesquelles que suis arrivé à l'architecture, parce qu'il y a des façons de changer ça. La notion de changement était très importante pour moi. Quoi que je fasse, le pire qui pouvait arriver c'est que quelqu'un dise « ça me rappelle ce qu'on a fait... ». J'espère qu'on peut réinventer ce que l'on fait à chaque fois. Ce n'est peut-être pas le cas, mais nous pouvons au moins essayer.

Aimez-vous le travail de Nathalie Sarraute ?

Robbe-Grillet était de loin le plus important pour moi, Sarraute l'a été aussi, mais je ne l'ai pas autant lue. Elle semblait être à l'opposé de Robbe-Grillet. Je me suis rendu compte qu'il était aussi intéressé, quoi qu'il en dise, par la psychologie que Sarraute mais avec son narrateur obsédé, son esprit obsédé. Je ne m'en suis pas rendu compte tout de suite. Sarraute écrit sur l'esprit – ce que je dis est très simplifié – et Robbe-Grillet écrit peut-être sur le même genre de choses, mais il veut les voir avec des faits très clairs et spécifiques, tandis que Sarraute passe par le corps. Ce que j'aime chez Robbe-Grillet, c'est qu'il n'écrit pas un journal, ce n'est pas de l'expression personnelle, ce n'est pas sur rien, mais il arrive à quelque chose en se concentrant autant que possible sur les choses concrètes. Et c'est à travers elles qu'on arrive à d'autres choses. Il n'est pas le seul à avoir fait cela mais il l'a fait d'une manière si extrême... À cette époque, je détestais l'abstraction dans l'écriture, ce n'est pas que je détestais l'abstraction, mais je n'aimais pas les mots abstraits, parce que je trouvais qu'un mot abstrait dicte au lecteur quoi penser, tandis que si on utilise des mots concrets, spécifiques, le lecteur a la possibilité de penser par lui-même. Ça me semblait libérateur. Ce n'est pas que je n'aime pas la théorie, mais elle nous guide trop, un roman nous guide aussi mais il est beaucoup plus ouvert. Chaque personne qui lit un mot concret aura de très différentes images de ce mot en tête, en fonction de quand et où elle est née, où elle a grandi. Il serait très difficile de trouver dans les romans de Robbe-Grillet un passage qui parlerait de vérité, d'honnêteté, etc. J'étais tellement soulagé de pouvoir penser par moi-même !

Avez-vous ressenti la même chose à la lecture de Sarraute ?

Sarraute est différente, je trouvais excellente la manière dont elle parlait de l'esprit, mais elle a surtout, en étant son opposé, rendu Robbe-Grillet plus clair pour moi, et en retour Robbe-Grillet a certainement rendu le travail de Sarraute plus clair. Mais je l'ai beaucoup moins lue, alors que j'ai presque tout lu de Robbe-Grillet.

Quel est le premier roman de Robbe-Grillet que vous avez lu ?

Le Voyeur. Je l'ai acheté en français parce que je pensais que je devais le lire en français. J'ai pris des cours de français mais je ne pouvais pas vraiment lire en français, et je me suis dit que je perdais mon temps. J'ai toujours l'édition française. Mais j'ai d'abord vu Marienbad. J'avais vu d'autres films de Resnais, Hiroshima mon amour et Nuit et brouillard. A cette époque à New York il y avait une vraie explosion de films non-américains. C'était une époque où les choses qui paraissaient semblaient incroyablement importantes. On attendait la nouvelle chanson des Beatles autant qu'on attendait le nouveau film de Godard. Marienbad était mon film préféré, mais Resnais n'était pas mon réalisateur préféré, c'était Godard. Pas ses derniers films, il est devenu ce que je n'aurais jamais pensé qu'il deviendrait, une sorte de vieil homme grincheux. Il est trop dans le réexamen. Le premier de ses films que j'ai vu était A bout de souffle, puis Vivre sa vie, puis Une femme est une femme et Une femme mariée. Celui que j'aimais le plus était Le Mépris, le début est phénoménal, et la dernière scène est incroyable, Fritz Lang parlant d'absolue absence, extraordinaire. Je l'ai vu tant de fois. J'ai vu Marienbad presque quarante fois. Je pense que ce film parle de la parole, mais aussi sur l'écriture, sur une sorte d'hypnose. Quand on écrit on veut que le lecteur soit de son côté, on veut le garder, au moins jusqu'à la fin du livre. Tout écrit, même s'il ne le dit pas, tient de la persuasion, il dit : « ne fermez pas ce livre. »

Pouvez-vous me parler de la période où vous vous étiez écrivain ?

C'était à partir de 1961-1962. Je suis allé à une graduate school, qui était une école d'écriture, l'atelier d'écriture à l'Université de l'Iowa en 1964-1965. Je me souviens que la première année, un professeur m'a demandé qui était mon écrivain favori. J'ai répondu « Alain Robbe-Grillet », il m'a regardé et il m'a dit « Robbe-Grillet ne vaut pas mieux que du papier toilette ». Je me suis dit que ça allait être une année très difficile. Je pense que ça avait un rapport avec le fait que Robbe-Grillet était lié à New York et que dans cette école, New York était l'ennemi. Ce même professeur disait : « vous vous rendez compte qu'à ce moment-même, il y a des gens qui payent pour voir des gens dans des poubelles sur une scène ? » J'étais à New York la

semaine d'après !

Je me considère probablement encore comme un écrivain. Je n'écris pas tant que ça aujourd'hui, mais c'est ma manière de commencer un projet architectural. La seule chose que je sais vraiment utiliser sont les mots. Je ne connais pas vraiment les images, oui, j'ai fait quelques films, quelques vidéos mais la base de ma façon de penser est, je ne dirais pas d'utiliser les mots, mais de jouer avec les mots. De voir où les mots peuvent m'emmener. Quand on apprend les mots à l'école, on les apprend comme s'il y avait une loi. Presque quelque chose de légal, quelque chose qui peut être prouvé. Mon père est arrivé d'Italie aux États-Unis à l'âge de 11 ans et il est devenu obsédé par le langage, pas tant par l'anglais, mais par l'américain. Ma vision du langage a été formée par mon père, ça n'avait rien de codifié, c'était une explosion. Il s'agit de prendre quelque chose qui est censé faire sens et de l'ouvrir. Je ne sais pas si ça a un rapport avec Robbe-Grillet.

Vous êtes-vous intéressé à la critique des romans de Robbe-Grillet ?

Je crois que la première version du Voyeur comprenait un essai de Roland Barthes qui m'a beaucoup affecté. Je ne sais pas si j'aurais aussi bien saisi Robbe-Grillet sans cet essai. J'ai aussi lu les Mythologies.

Étiez-vous un lecteur d' *Evergreen Review* ?

Oui, entre 22 et 25 ans. C'était très important pour moi. Pas seulement Grove Press, mais aussi New Directions, qui publiait un auteur américain que j'ai lu avant de lire Robbe-Grillet et qui n'a jamais reçu l'attention qu'il méritait, John Hawkes. Son travail était très différent de celui de Robbe-Grillet mais il parlait lui aussi de choses très spécifiques.

Comment a évolué votre pratique de l'écriture, de la fiction à la poésie ?

À la fin des années 1960, je me suis dit que je pouvais faire autre chose que de la fiction. Comme j'étais intéressé par le mouvement (de la lecture, de gauche à droite etc.) et je voulais sortir du livre. J'avais quelques connaissances en art mais je ne connaissais pas du tout l'art contemporain. A New York j'ai vu ma première toile de Jasper Johns dix ans après sa réalisation, et je me suis dit qu'il fallait que je me rattrape. Je pense que Johns, comme beaucoup de peintres, voulait faire de la peinture abstraite mais qu'il s'est rendu compte que cent peintres en faisaient déjà, et il voulait attirer l'attention. Avec ses toiles comprenant des lettres et des chiffres, il a changé ma vision de l'écriture, il m'a aidé à comprendre que le langage et les mots étaient à manipuler et qu'il y avait quelque chose à créer, même si le langage est plein de conventions. J'ai ainsi commencé à faire autre chose, et j'ai créé un

magazine, 0 To 9, avec la poétesse Bernadette Mayer, auquel ont contribué notamment Dan Graham et Dennis Oppenheim. Dan avait aussi des antécédents d'écrivain.

Comme d'autres artistes de l'époque, tels que Donald Judd...

Ses écrits étaient intéressants. Il a probablement, qu'il l'admette ou non, appris de Robbe-Grillet parce que ses articles étaient toujours des descriptions très neutres des œuvres, avec une dernière ligne qui disait que l'œuvre n'était pas très bonne. J'exagère. Je ne le connaissais pas.

Connaissez-vous Barbara Rose, Michael Fried ?

Je ne les ai jamais rencontrés. J'ai lu Fried, pour m'instruire. Il était l'un des critiques les plus intéressants mais j'étais en désaccord avec tout ce qu'il écrivait. Il a écrit ce beau texte contre l'Art Minimal [« Art and Objecthood »], dans lequel il rendait manifeste les raisons pour lesquelles l'Art Minimal était bon ! Il parlait de l'Art Minimal comme d'un théâtre avec le spectateur sur la scène : c'est ce que je voulais qu'il soit ! Je ne le voyais pas de cette façon avant de lire cet article.

Brooklyn, novembre 2011

Correspondance entre Jean-Max Colard et Mel Bochner

Jean-Max Colard : J'étais intéressé par le fait qu'en exergue de votre célèbre article « Primary Structures » dans *Arts Magazine* (1966) vous citiez Pour un nouveau roman d'Alain Robbe-Grillet. En même temps, vous reconnaissez dans le travail de Dan Flavin, Donald Judd, Robert Smithson et d'autres une « nouvelle attitude » et un « nouvel art ». Quel lien existait, selon vous, à cette période, entre ce « nouvel art » et le Nouveau Roman ?

Mel Bochner : *J'ai commencé l'article « Primary Structures » avec la citation de Robbe-Grillet parce que je pensais qu'elle était pertinente par rapport aux œuvres dont je parlais. J'ai découvert l'œuvre de Robbe-Grillet dans un magazine littéraire américain appelé Evergreen Review, qui était publié à la fin des années 1950 et dans les années 1960 par Grove Press à New York, l'éditeur de Beckett entre autres. C'est dans des articles écrits par Roland Barthes que j'ai entendu parler de Robbe-Grillet pour la première fois. Mais l'impact réel de son œuvre arriva avec le film L'Année dernière à Marienbad. La relation du texte (et de la voix) à l'image, l'usage de la répétition, l'attention à la surface des choses, la mise en miroir et le jumelage de l'espace et du temps, l'usage de jeux et de la théorie du jeu (pour l'utilisation d'allumettes, voir mes sculptures de 1972), toutes ces idées étaient importantes pour moi lors du développement de mon œuvre au cours des années. Je pense que le premier livre de Robbe-Grillet que j'ai lu était Les Gommages, suivi de La Jalousie et de Dans le labyrinthe, puis Notes pour un nouveau roman [sic]. Ce qui m'intriguait dans son œuvre était parfaitement exprimé par Barthes dans son essai « Littérature objective » : « Pour lui l'objet n'est plus un lieu commun de correspondances... » Cette « attitude » d'objectivité, son anti-romantisme, anti-métaphore, anti-sentimentalité correspondait de très près à ce que je pensais et ressentais à cette époque. Ça me semblait un modèle pour penser les œuvres de Judd, Flavin, etc. plus pertinent que quelque chose comme le formalisme. Je ne sais pas si Judd avait lu Robbe-Grillet à l'époque, je doute qu'il l'ait fait étant donné son anti-européanisme. Aucun des artistes dont je parlais dans cet article n'a apprécié ce que j'ai écrit sur eux à part LeWitt et Smithson. Lewitt était un homme qui lisait beaucoup et avait lu Robbe-Grillet, et bien sûr Smithson connaissait ces écrits grâce à sa formation littéraire. Cet article fut un tournant pour moi. Il mettait l'emphase sur le langage d'une manière inédite dans l'écriture sur l'art, en impliquant notre façon d'interroger l'art dans la fabrique même de sa signification, et en ouvrant la porte au questionnement de l'objet même de l'art*

J.-M. C : Comme vous, Dan Graham a aussi découvert Robbe-Grillet dans *Evergreen Review*, et il affirme que son écrivain préféré ainsi que celui de Sol LeWitt était Michel Butor. Sol LeWitt détestait Robbe-Grillet, il le trouvait « trop romantique » ! Mais Donald Judd aimait Robbe-Grillet, selon Dan Graham. Sachant cela, je voulais absolument vous parler de ce climat.

M.B. : *La question est, absolument, ce que vous appelez « ce climat ». Comment ce climat a-t-il pu exister ? Et qui se situait sous cette pluie « française » ? On m'a appris à regarder la France comme le centre de la pensée avancée et de l'art. Les USA étaient juste derrière, jusqu'à ce que, bien sûr, nous paraissions prendre la tête, au moins en peinture. Mais même en tant qu'étudiant dans les années 1950, je savais que Pollock, De Kooning, etc devaient plus à Picasso et Matisse que ce que tout le monde (à part Greenberg) disait. Intellectuellement, j'ai regardé vers Sartre et Merleau-Ponty même si les politiques de la vie intellectuelle en France étaient plus ou moins inconnues pour nous ici. Le « climat » de cette période, aux USA, était réprimé à la fois intellectuellement et émotionnellement, et je me suis tourné vers les pages d'Evergreen Review et d'un journal suisse intitulé Art & Literature pour avoir quelques nouvelles de ce qui se passait dans le monde plus large de la pensée. La grosse percée vint avec l'arrivée, morcelée, du cinéma de la Nouvelle Vague. Resnais, Godard, Truffaut, Bresson, etc. « brisèrent la glace » (pour étendre votre métaphore climatique). Soudain il était clair qu'une nouvelle manière de penser le récit, la structure, et de manière plus importante, comment les idées pouvaient être rendues manifestes dans une œuvre d'art, était devenue accessible. Robbe-Grillet, Butor (pas mon favori mais je comprends pourquoi les autres le préfèrent), Pinget, etc., et Barthes, amenaient une avalanche d'idées. Bien sûr, il y avait d'autres contributeurs importants à ce moment, comme Borgès et Beckett. Mais tout ceci mène à la question la plus importante, comment et pourquoi ce climat littéraire a eut un effet si profond sur les arts visuels ? Et comment a-t-il finalement mené à la théorie ?*

D'autres pensées sur le Nouveau Roman... D'abord je dois dire que je ne suis ni un expert et je n'ai pas étudié ce sujet. Il était, parmi d'autres choses, une part de la formation de mes idées et attitudes au début de ma vie d'artiste. Tout ce que j'ai à en dire est probablement une mécompréhension ou un mésusage des idées elles-mêmes, mais bien sûr, peu m'importe parce que je n'ai aucune obligation de justesse. Ce qui m'intriguait était que Robbe-Grillet est apparu ici presque simultanément comme un artiste et un théoricien. Les seuls précédents que je connaissais était Sartre et Camus (souvenez-vous que nous n'avions les traductions d'œuvres françaises souvent dix ou quinze ans après leur publication). Donc arrivant ainsi, Robbe-Grillet présente une œuvre d'art et son « apologie » théorique comme une seule construction. Et dans ces Notes pour un nouveau roman [sic], il

prend à la fois Sartre et Camus à partie comme n'ayant pas véritablement tenu leurs promesses théoriques. Ainsi il fait table rase du passé pour lui-même, et pour moi aussi, car en tant qu'étudiant j'étais captivé par l'œuvre de la génération de la philosophie de l'existence française de la Seconde guerre mondiale (dont Malraux, dont Les voix du silence eurent un impact terrible sur moi, et ont curieusement été écrites hors de cette histoire).

Maintenant ce qui devient intéressant est qu'au même moment Judd fait plus ou moins quelque chose de similaire à ce que fait Robbe-Grillet, il présente son œuvre avec une polémique théorique – à la fois sa critique d'art et son « manifeste », « Specific Objects », dans lesquels il essaie aussi de faire table rase du même anthropomorphisme que Robbe-Grillet attaquait. C'est sur ce point que la théorie entre en jeu pour moi, la théorie comme opposée à la philosophie. Parce que chez Robbe-Grillet et Judd, l'art à un « travail » prescrit qu'il tente de mettre en œuvre, et dans les deux cas il accomplit un travail « critique ». À partir de ce moment, l'art devait être critique pour fonctionner dans ce que je voyais comme l'abysse qui avait été ouverte entre la théorie et la pratique.

Une autre revendication... Je ne suis pas un grand lecteur de fiction, donc lire le Nouveau Roman « pour le plaisir » ne m'intéressait pas beaucoup. C'étaient les concepts jumeaux de distance et de difficulté qui m'ont attirés dès le début vers l'œuvre d'autres (et qui a été le but de ma propre œuvre). Et c'est probablement la raison pour laquelle je m'intéresse moins à Butor. Il me semble être quelqu'un d'intéressant à lire. Son œuvre est une idée plus qu'il n'a d'idées, le point crucial sur lequel je me différencie de LeWitt et Graham, et le reste de l'orthodoxie de l'art conceptuel... mais c'est un autre sujet.

J.-M. C : Pourriez-vous préciser où vous avez étudié à cette période ? Dans une école d'art ou à l'université ? Je sais que le contexte universitaire aux USA est très différent du contexte français, et qu'il fut le premier lieu de réception de la théorie française aux USA. Que vouliez-vous dire précisément quand vous évoquiez un contexte répressif aux USA, intellectuellement et émotionnellement, à cette période ?

M.B. : *Je suis allé au Canergie Institute of Technology, qui était une très bonne école d'art, ma major était la peinture, et je prenais des cours de philosophie avec un néo-kantien très rigoureux, le professeur Eugene Schwartz. Après une phase « beat generation tardive » à San Francisco et à faire du stop à travers le Mexique, j'ai suivi des cours de philosophie « graduate » à la Northwestern University, le centre des études phénoménologiques en Amérique, où furent réalisées les premières traductions de Merleau-Ponty. C'est là-bas que j'ai découvert Heidegger. Après quelques mois je me suis rendu compte que je voulais vraiment être un artiste, et*

non un philosophe académique, et j'ai quitté l'université.

J.-M. C. : J'aimerais savoir si le Nouveau Roman fut reçu par vous-même et vos amis comme un mouvement littéraire organisé, bien défini, comme la Nouvelle Vague, ou livre après livre. Par exemple, vous n'avez rien dit de Nathalie Sarraute, qui a aussi écrit un livre théorique (*L'Ère du soupçon*) parmi ses romans.

M.B. : *Avant d'arriver à New York, à part un ami à Northwestern University, je n'avais pas vraiment d' « amis ». Ce que j'ai découvert je l'ai fait seul, petit à petit, selon mes besoins. Je n'avais pas l'image d'un mouvement organisé, et comme je l'ai dit précédemment, les choses croisaient mon chemin par hasard, sans ordre chronologique, et sans interprétation. Avant que je ne rencontre Bob Smithson (après deux ans à New York), je ne savais pas que d'autres artistes étaient intéressés par tout cela. J'ai lu Tropismes de Sarraute, que j'ai beaucoup aimé. Mais je n'ai pas beaucoup plus à en dire.*

J.-M. C. : Pourriez-vous évoquer précisément l'une de vos œuvres, selon vous, qui s'approche le plus de cette recherche anti-métaphorique et objective activée par le Nouveau Roman ?

M.B. : *Je n'interprète pas mon propre travail*

juin-juillet 2004

Entretien avec Dan Graham

J'ai travaillé il y a deux ans sur les rapprochements entre votre travail et celui de Michel Butor, qui se basait sur une de vos déclarations selon laquelle Butor était votre écrivain préféré. Est-ce toujours vrai ?

J'ai un certain nombre d'écrivains favoris. Quand j'avais quatorze ans, c'était Jean-Paul Sartre, je lisais La Nausée, je pensais que tout donnait la nausée, c'est une sorte de crise d'adolescence. J'aime aussi beaucoup la science-fiction, Philip K. Dick par exemple.

Vos lectures sont-elles une inspiration pour votre travail ?

Oui. Beaucoup de mes oeuvres impliquent des paradoxes de temps, comme certains livres de science-fiction des années 1960. Je pense aussi que les premières oeuvres de Jorge Luis Borgès sont intéressantes, ainsi que de Walter Benjamin. Godard est aussi une source d'inspiration, ses premiers films sont comme des essais de magazine. J'ai lu très tôt Pierre Bourdieu, quand il était anthropologue avant sa sociologie ennuyeuse, et Tristes Tropiques de Lévi-Strauss. J'ai enfin lu Roland Barthes, qui a été traduit très tôt ici.

J'ai lu que vous avez lu *L'Emploi du temps* et *La Modification*...

J'ai lu L'Emploi du temps, qui se passe dans une ville industrielle anglaise. J'étais très jeune quand je l'ai lu, et je n'ai pas bien saisi son écriture. J'ai vu une édition française des Répertoires – je ne lis pas le français. J'ai pris l'idée de la ville pour Homes for America et ces colonnes. Je pense qu'il était proche de Pierre Boulez, la version française de la musique sérielle, j'ai lu des choses sur lui dans des magazines de musique. Il y a beaucoup de livres de Butor que je n'ai pas lus parce qu'ils étaient en français mais j'observais le design de ses livres.

Dans la ville de Bleston inventée par Butor, il y a des habitations sérielles. Ont-elles inspirées celles de *Homes for America* ?

Oui. L'idée du plan de la ville était plus important que le white cube de la galerie. Quand j'avais une galerie, j'ai présenté une exposition de Sol LeWitt, dont l'écrivain préféré était Butor. Il n'aimait pas Robbe-Grillet. Donald Judd aimait Robbe-Grillet, ce satané romantique.

Robbe-Grillet était romantique selon vous ?

Oui. L'un de ses romans s'intitule La Jalousie. Tout le livre se passe dans les colonies françaises au XIXe siècle, c'est pourquoi j'ai dit qu'il était romantique, et un peu nostalgique d'une certaine façon. Sa femme est une dominatrice.

J'ai vu ses derniers films, c'est comme de la fantasy romantique du XIXe siècle, c'est sur le colonialisme n'est-ce pas ? Le dernier film que j'ai vu parlait d'un type qui allait en Algérie pour trouver un tableau de Delacroix. Les femmes étaient très choquées parce qu'il est très sexiste. Je pense que Delacroix était un meilleur peintre que Robbe-Grillet n'est un bon écrivain. L'idée de retourner au XIXe siècle et au colonialisme n'est pas une excuse pour ce qui s'est passé dans les colonies.

Avez-vous lu Robert Pinget, Nathalie Sarraute ou Marguerite Duras ?

J'aime Pinget, qui, je pense, est un suiveur de Robbe-Grillet. Je n'ai jamais lu Flaubert mais beaucoup de tout ceci est basé sur Flaubert. C'est le sentiment que j'avais avec Pinget, parce que je m'intéressait à la banlieue et Flaubert parlait de la banalité de la banlieue, non ? Homes parle de cela également, même si ça ne vient pas directement de Flaubert.

J'ai lu un peu de Nathalie Sarraute. Je l'ai trouvée très intéressante. Dans le dernier film de Catherine Breillat, l'actrice qui joue la vieille femme est la fille de Sarraute, c'est ce qu'on m'a dit. Je n'ai jamais lu Marguerite Duras peut-être parce que je n'étais pas intéressé par le point de vue féminin, et aussi, elle n'a été publicisée que plus tard. Mon appétit pour le Nouveau Roman s'est assez vite épuisé, j'étais beaucoup plus concerné par la science-fiction.

Pendant une conférence consacré à Robbe-Grillet en sa présence, vous avez délibérément exclusivement parlé de Michel Butor, était-ce une provocation ?

Non, j'étais seulement honnête. La première chose que j'ai faite était de le complimenter sur son humour. J'ai juste dit que j'étais influencé par le travail de Butor. Je ne savais pas qu'ils ne s'aimaient pas. Il s'est énervé. Je pense qu'il était en colère que Butor ait reçu le premier prix littéraire du Nouveau Roman. C'est seulement une compétition pour savoir qui est le plus grand et le plus connu. Ce qui m'intéressait chez Butor, c'est qu'il était très intéressé par les États-Unis. Je n'ai pas lu Mobile mais je pense que le titre se réfère aux mobiles d'Alexander Calder, qui est un artiste incroyable.

Je voulais vous signaler que le grand architecture Aldo Rossi a été très influencé par Butor. Je pense que les architectes aiment vraiment Michel Butor. Sol LeWitt a étudié l'architecture. Je pense que l'idée de ville comme labyrinthe a inspiré

également mon pavillon Two-way Mirror Edge Labyrinth. Le labyrinthe lui-même est la ville et les limites sont celles de la banlieue, la démarcation de propriété entre l'intérieur et l'extérieur de la maison de quelqu'un. Le labyrinthe vient de Borgès pour moi, l'idée de métaphore de la ville comme labyrinthe, et aussi l'idée de s'orienter est très importante.

Comment expliqueriez-vous la diffusion du Nouveau Roman parmi les artistes de votre génération ?

Je pense qu'il nous intéressait parce que beaucoup d'entre nous écrivions. Flavin voulait être Joyce, Smithson voulait être Borgès, Andre voulait être Ezra Pound, Lawrence Weiner était un poète beat et Judd était un très bon écrivain. Je pense qu'il s'intéressait plutôt à la philosophie anglaise mais il avait un très bon style. Tous les artistes étaient des artistes écrivains. C'était une période intéressante, l'idée de la littérature en art était très forte dans les années 1960. Quand je suis arrivé à New York, je ne connaissais rien à l'art, je voulais être écrivain. J'ai beaucoup écrit sur le rock. La tradition de la critique littéraire a été remplacé par les critiques de rock en Amérique. J'étais ami avec Kim Gordon et Glenn Branca, j'ai toujours gravité autour de musiciens.

New York, mars 2009

Entretien avec Louise Lawler

Que connaissez-vous du Nouveau Roman ?

J'ai lu des livres de Robbe-Grillet et Nathalie Sarraute au début des années 1980. J'ai croisé Robbe-Grillet chez Rauschenberg, je crois que c'était en 1967. Il ne me connaissait pas. Je me souviens également de Mobile de Butor, je pense qu'on me l'a prêté. On m'a donné aussi un petit livre de Jean-François Lyotard à la même période, mais il était en français donc je n'ai pas pu le lire. J'ai découvert Sarraute et Nathalie Ginzburg au même moment, qui sont des écrivains totalement différents. À la même époque, j'ai découvert Moravia, Le Clézio et Auster qui ne font pas du tout la même chose. Marguerite Duras est arrivée plus tard. Je suis allée aussi à la projection d'un de ses films, avec Yvonne Rainer.

Vous souvenez-vous de la manière dont vous les avez découverts ? Lisiez-vous *Evergreen Review* par exemple ?

Non, je ne lisais pas cette revue. J'ai découvert ces livres par hasard. Il y a un écrivain que je considère du même groupe mais je ne connais plus son nom, je me souviens très bien que dans la bibliothèque il avait une couverture argentée. J'en avais parlé à Jim Welling et Sherrie Levine, qui le connaissaient parfaitement. Et à côté, je pense qu'il y avait un livre de Butor. Je vais souvent dans des bibliothèques publiques, et je choisis des livres par hasard.

Vous souvenez-vous avoir entendu parler de ces livres par des amis artistes ?

Les gens parlaient effectivement de ce qu'ils écrivaient, c'était dans l'air. Il y avait certainement beaucoup d'influence française dans les années 1960 et 1970. A chaque fois que je rencontrais Dan Graham, il me recommandait des lectures. J'ai travaillé à la galerie Castelli mais je ne parlais pas vraiment aux artistes, à part Lawrence Weiner qui est un bon ami et à qui j'empruntais des livres. C'était très gentil, il vivait dans un petit appartement, alors quand je lui rendais un livre, il devait m'en prêter un autre !

Qu'est-ce qui vous intéressait dans ces romans ?

Je ne les ai pas eu dans les mains depuis très longtemps, mais il me semble que j'ai pris conscience en les lisant de l'ici et le maintenant, de l'écrit et de l'écrivain. Je pensais que l'art devait en quelque sorte être plus conscient de lui-même. Il me semblait qu'il ne s'agissait pas seulement de s'occuper de langage ou de parole mais de l'ensemble de la structure de l'écriture. Je me souviens avoir pris une histoire

d'Alberto Moravia et de l'avoir entièrement réécrite en négatif. Je l'ai tapée à la machine, et je ne savais pas taper donc ça m'a pris du temps. Il s'agissait de porter attention à ce que ce que je produisais, une attention très forte.

Ont-ils eu un écho quelconque sur votre travail ?

Pas directement, mais j'ai édité deux livres en 1978 [Untitled Blue et Untitled Red]. Ils contiennent des photos de dos cartes à jouer avec leur couleur et leur valeur écrite dessous. Quand je les ai apportés au cinéma de Bleeker Street. Le caissier les a regardé et à dit (d'une manière non-enthousiaste) : « Oh, c'est du genre de Robbe-Grillet et Donald Judd ». Je pense effectivement qu'il il y avait une sorte de sensibilité proche qui fait sens.

Brooklyn, novembre 2011

QUARANTE D'ETUDES UNIVERSITAIRES AMERICAINES
SUR LE NOUVEAU ROMAN
(ouvrages et thèses)

Nouveau Roman

CHAPITRE D'OUVRAGE UNIVERSITAIRE

SIEGFRIED, Mandel, Siegfried et FOWLIE, Wallace, « The French Novel : Quests and Questions », in : *Contemporary European Novelists*, Southern Illinois University Press, Carbondale, 1969, pp. 39-68

OUVRAGES UNIVERSITAIRES

LESAGE, Laurent, *The French New Novel. An Introduction and a sampler*, éd. The Pennsylvania State University Press, University Park, Pennsylvania, 1962

PEYRE, Henri (éd.), *French Novelists of Today*, New York, Oxford University Press, 1967

HEATH, Stephen, *The Nouveau Roman : A Study in the Practice of Writing*, éd. Temple University Press, Philadelphie, 1972

OPPENHEIM, Lois (éd.) *Three Decades of the French New Novel*, Chicago, University of Illinois Press, 1986

PORTER, Charles A., *After the Age of Suspicion : The French Novel Today*, Yale University Press, 1989

BRITTON, Celia, *The Nouveau Roman: Fiction, Theory and Politics*, éd. Plagrave MacMillan, 1992

HIGGINS, Lynn A., *New Novel, New Waven New Politics : Fiction and the Representation of History in Postwar France*, University of Nebraska Press, 1996

Michel Butor

THESES

- PAUL LEVITT, Morton, *From a New Point of View : Studies in the Contemporary Novel (A. Robbe-Grillet, C. Simon, M. Butor)*, Pennsylvania State University, 1966
- MC WILLIAMS, David Dean, *The Influence of William Faulkner on Michel Butor*, University of Oregon, 1970
- BOUSQUET, Robert Edward, *Michel Butor, le Roman en tant qu'instrument de transformation du réel*, Georgetown University, 1970
- ROVER, Martha T., *L'Influence de James Joyce sur Michel Butor*, University of Wisconsin, 1970
- BOUSQUET, Robert Edward, *Georgetown Michel Butor, le Roman en tant qu'instrument de transformation du réel*, Université de Georgetown, 1971
- KUMM, Karl Ward Graham, *Michel Butor: A Spatial Imagination (F. Jones)*, Washington Case Western Reserve University, 1971
- O'DONNELL, Thomas Daniel, *Joycean Themes and Techniques in the Works of Michel Butor*, fac ?, 1971
- NAHNYBIDA, Oksanna, *From Mythology to Mythopoesis: Mythological Figures and Patterns in the Novels of Michel Butor*, University of Tulane, 1972
- LOUGRINI, Anne, *Michel Butor: Structural Analysis*, Northwestern University, 1976
- WAGNER, Mary, *Structure and Imagery in Butor's Réseau aérien and 6 810 000 litres d'eau par seconde*, Columbia University, 1976 (dir. Roudiez)
- STRAND, Dana S., *The Evolution of the Art of the Narrative in the Fictional Works of Michel Butor*, University of Vanderbilt, 1976
- SMITH, Esther Y., *Crisis in the Novel: Max Frisch and Michel Butor*, University of Indiana, 1976
- HEGDES, Inez K., *Temporal and Spatial Structures in Film and the Novel: A Comparison Between Ozu Yasujiro's Kohayagawa-Ke No Aki and Michel Butor's L'emploi Du Temps*, University of Wisconsin, 1976
- FITZMAURICE, Arline, *Une Étude de temps dans L'Emploi du Temps de Michel Butor*, University of Middlebury, 1977
- KARAGEORGE, Yuri Vidov, *Fictional and Cinematic Treatment of Time in Five French Authors 1955-1976 (Michel Butor, Alain Robbe-Grillet, Marguerite Duras, Alain Resnais, Chris Marker)*, University of Wisconsin-Madison, 1978

STRAND, Dana J., *The Evolution of the Art of the Narrative in the Fictional Works of Michel Butor*, University of Vanderbilt, 1978

JOHNSON, Kathy, *From History to Painting in the New Novel: Claude Simon, Michel Butor, Alain Robbe-Grillet*, University of California-Irvine, 1981

MARCH, E. H., *Michel Butor's Texts as Self-Deflective*. University of Californie-Berkeley, 1981

CHAVDARIAN, Seda A., *The Theme of Sacrifice in Michel Butor*, New York University, 1981 (dir. Denis Hollier)

CATTANI, Mary S., *Quoted Direct Discourse in Michel Butor's La Modification*, University of Massachusetts, 1982

AREY, Marie-Jo M., *Miroirs œdipiens et quête de récit dans L'Emploi du temps de Michel Butor*, University of Florida, 1982

TIBBITS-KORNOVICH, Alice, *Rewriting the Detective Novel: A Study of Michel Butor's L'Emploi du temps, Robbe-Grillet's Les Gommages, and Claude Ollier's La Mise en scène*. University of Tulane, 1989

Alice Tibbits Kornovich, *Rewriting the Detective Novel: A Study of Michel Butor's L'Emploi du temps, Robbe-Grillet's Les Gommages, and Claude Ollier's La Mise en scène*. Université de Tulane, 1989

SUESS-KAUSHIK, Anita, *Une Lecture postmoderne de 'ut pictura poesis': étude de la relation entre les arts verbaux et picturaux avec une analyse du dialogue interartistique chez Francis Ponge et chez Michel Butor*, Université de Cincinnati, 1994

RANGARAJAN, Sudarsan, *Discours autoritaires: Les romans de Michel Butor et de Gérard Bessette*, State University of Florida, 1994

OUVRAGES UNIVERSITAIRES

ROUDIEZ S., Leon, *Michel Butor*, Columbia University Press, 1965

KOLBERT, Jack, *L'Art de Michel Butor*, éd. Oxford University Press, New York, 1970

WAELTI-WALTERS, Jennifer, *Michel Butor: A Study of His View of the World and a Panorama of His Work 1954-1974*, éd. Sono Nis Press, 1977

MCWILLIAMS Dean, *The Narratives of Michel Butor: The Writer as Janus*, Ohio University Press, 1978

LYDON, Mary, *Perpetuum Mobile: a study of the novels and aesthetics of Michel Butor*, University of Alberta Press, 1980

HIRSCH, Marianne, *Beyond the Single Vision : Henry James, Michel Butor, Uwe Johnson*, French Literature Pubns, 1981

Marguerite Duras

THESES

PODSELYER GOLLUB, Judith, *Nouveau Roman et Nouveau Cinéma*, University of California in Los Angeles, 1966

BRATTON, John Scott, *The novels of Marguerite Duras*, Columbia University, 1968

FITZ, Brewster Edmunds, *Marguerite Duras: Her Life, Her Work, and a Thematic Analysis of Dix Heures et Demie du Soir en été*, University of North Carolina, 1969

COHEN, Alain, *La dialectique du solipsisme et de l'altérité dans l'oeuvre de Duras*, University of California in Los Angeles, 1969

KNEELAND, Marilyn, *Five Women Novelists at the End of the Ancien Regime: A Literary Study of Mmes. Cottin and Krtidener, Mmes. de Duras, de Genlis, and de Sousa*, Berkeley University, 1970

JONES, Suzanne Elizabeth, *Marguerite Duras' Moderato Cantabile: A Thematic Analysis*, fac ?, 1970

REDHEAD, G.B., *Duras. A Thematic and Technical Study*, Université of Kent, 1971

CRICHFIELD, Grant, *Three Novels of Madame de Duras: Ourika, Edouard. and Olivier*, University of Wisconsin, 1972

LIPTON, Virginia Anne, *Women in Today's World. A Study of Five French Woman Novelists [Célia Bertin, Marguerite Duras, Violette Leduc, Françoise Mallet-Joris, Christiane Rochefort]*, University of Wisconsin, 1972

SWITZER, R., *Three Novels of Madame de Duras: Ourika, Edouard and Oliver*, Université du Wisconsin, 1972

WRIGHT, Madeline, *Nathalie Sarraute: A Linguistic Analysis of Entre la vie et la mort*, University of Wisconsin-Madison, 1972

ST AMOUR, David, *Point of View in the Novels of Nathalie Sarraute, 1948-1968*, University of Michigan, 1972

OBERST, Bethany, *Nathalie Sarraute: The Images of Tropism*, University of Case Western Reserve, 1972

CALIN, Françoise, *La Vie retrouvée: étude de l'œuvre romanesque de Nathalie Sarraute*, Stanford University, 1972

MEGNA, Robert, *The Concept of Opinion in the Novels of Nathalie Sarraute*, Rice University, 1972

- COTHRAN, Ann, *Narrative Structures in Sarraute's Novels*. Université de Pennsylvanie, 1972
- HUSSERL-KAPIT, Susan, *Le monde psychologique des romans de Marguerite Duras*, Harvard University, 1973
- MURPHY, Carol Jean, *Trois états de l'écriture romanesque de Marguerite Duras. Une étude l'aliénation et de l'absence*, University of Pennsylvania, 1975
- PLANCK-TERRY, Louise Planck, *Le thème de l'ennui dans les romans de Marguerite Duras*, Middlebury College, 1975
- WATKINS, Virginia Doris, *The Rebellious Heroine in the Novel of Marguerite Duras*, University of Case Western Reserve, 1975
- BLADES, Margaret, *The Novels of Marguerite Duras*, Université of California-Irvine, 1976
- KARRH, Phyllis Eve, *The World of Marguerite Duras*, Université of Wisconsin, 1976
- KEMPO, O., *Politique et poétique chez Marguerite Duras*, British Columbia University, 1976
- HULES, Virginia T., *La dynamique du devenir dans le théâtre de Marguerite Duras*, Harvard University, 1976
- FARMSWORTH-RICHE, Martha, *Formes et significations dans les romans de Marguerite Duras*, Georgetown University, 1977
- TAMMSY CHEVREAU BRIGGS, Catherine, *Marguerite Duras. Twentieth-Century Novelist*, University of Oklahoma, 1977
- LOFFREDO, Susan, *A Portrait of the Sexes: The Masculine and the Feminine in the Novels of Simone de Beauvoir, Marguerite Duras, and Christiane Rochefort*, Princeton University, 1978
- KARAGEORGE, Yuri Vidov, *Fictional and Cinematic Treatment of Time in Five French Authors 1955-1976 (Michel Butor, Alain Robbe-Grillet, Marguerite Duras, Alain Resnais, Chris Marker)*, University of Wisconsin-Madison, 1978
- MCKINNIS, Joanne, *The Novels of Marguerite Duras: Cinematic Applications and Thematic Implications*, University of Texas-Austin, 1981
- COHEN, Susan, *Les Romans de Marguerite Duras : Analyse phénoménologique*, New York University, 1981
- OLSON, L., *The Expanding Significance of the Shrinking Hero in the Novels of Marguerite Duras*, University of l'Oklahoma, 1981
- DRUON, Michèle V., *La scène triangulaire dans l'œuvre romanesque de Marguerite Duras*, University of California in Los Angeles, 1981

- MORGAN, Janice M., *Marguerite Duras: The Novelist as Filmmaker*, University of Indiana, 1982
- GLASSMAN, Deborah N., *Marguerite Duras' Indian Cycle: A Fantasy Text*, University of Yale, 1982
- FICHERA, Virginia Fichera, *La femme en jeu. Irony, Double Bind, and the Dialectic in Beauvoir and Duras*, University of Yale, 1982
- DUKULE, Abdoul, *Structures et idéologies dans le nouveau cinéma français : Jean-Luc Godard/Marguerite Duras*, University of Illinois, 1986
- GREENWOOD JOHNSON, Mary, *Verbal and Non-Verbal Communication in the Theater of Marguerite Duras: A Thematic and Semiotic Study*, University of Wisconsin, 1986
- SHRYOCK, Richard, *Embedded Stories from Balzac to Duras*, University of Michigan, 1986
- RICOUART, Janine, *La violence dans l'œuvre de Marguerite Duras*, University of California in Davis, 1986
- SHOOS, Diane, *Speaking the Subject: The Films of Alain Resnais and Marguerite Duras*, State University of Ohio, 1986
- HOFMANN, Carol Ann, *Forgetting in Film and Fiction by Marguerite Duras*, University of California, 1986
- WILLIS, Sharon, *Marguerite Duras. Writing on the body*, University of Illinois, 1986
- MARTIN, Mary Kathryn, *Form and Narrative. The Theatrical Media of Marguerite Duras*, University of California in Berkeley, 1987
- MCPHERSON, Karen, *The Police and Guilty Women in Four Twentieth Century Novels (Beauvoir, Duras, Hébert, Woolf)*, University of Yale, 1987
- SHYROCK, Richard L., *Embedded Narrative from Balzac to Duras*, University of Michigan, 1987
- HONIG-SKOLLER, Eleanor, *The In-Between of Writing. Experience and Experience in the Work of Margaret Drabble, Marguerite Duras, and Hannah Arendt*, University of Wisconsin in Milwaukee, 1988
- MULVIHILL, Antonia, *Problems of Space in Marguerite Duras*, University of Yale, 1989 (dir. Denis Hollier)
- BURCHELL, Yolande, *Re-beginnings: The Tragic Theater of Marguerite Duras*, British Columbia Université, 1989

- KAIVOLA, Karen L., *Writing the Discourse of Desire. The Subversive Lyricism of Virginia Woolf, Djuna Barnes, and Marguerite Duras*, University of Washington, 1989
- TOMICHE, Anne, *The Body. Figure/Text. A Reading of Marguerite Duras and Gertude Stein*, University of California in Irvine, 1989
- BEAUCLAIR, Michelle, *In Death's Wake: Discourse and Representation of Mourning in the Works of Albert Camus and Marguerite Duras*, University of Wisconsin-Madison, 1991
- CHIROL, Marie-Magdeleine, *Ruins and Imagery Ruins in Twentieth-Century Novels. Alejo Carpentier, Camilo José Cela, Marguerite Duras, Hubert Nyssen, Raymond Jean*, University of Maryland, 1991
- HUBERT-DISPAS, Christine, *The Suspension of Breath. Amfortas, Beatrice and Katharina Wait for Godot (Julien Gracq, Samuel Beckett, Wim Wenders, Bertrand Tavernier, Volker Schlöndorff, Marguerite Duras*, University of Maryland, 1991
- LAUER-CHEENE, Julia Ann, *Écriture courante. Theme and Image in Marguerite Duras*, University of Nebraska-Lincoln, 1991
- MILLER, Marlowe Allyson, *Family, War, and Writing. H.D. Virginia Woolf and Marguerite Duras*, University of California in San Diego, 1991
- MISKELL, Barbara Ann, *Beckett and Duras. A Study of Subjectivity*, Brown University, 1991
- PAGES, Marie-Christine, *Cinéma et énonciation. La voix durassienne*, University of California-Berkeley, 1991
- VICKROY, Laurie K., *Affective Knowledge. Transference and Social Values in the Novels of Marguerite Duras and Toni Morrison*, State University of New York in Binghamton, 1991
- BLAIS, Joline Jeannine, *Plotting Against Oedipus. Narrative Alternatives to Hysteria in the Novels of Jean Rhys and Marguerite Duras*, University of Pennsylvania, 1992
- CARRUGGI, Noelle, *Poétique de la Méditation dans l'œuvre romanesque de Marguerite Duras*, New York University, 1992
- JACQUOT, Martine, *Le Regard durassien*, University of Dalhousie, 1992
- FUGLSANG-DAMGAARD, Naja, *Representation of Pain in the Works of Marguerite Duras*, University of Connecticut, 1992
- CROFTS, Marylee S., *Duras's Ourika: Race and Gender in Text and Context*, University of Wisconsin-Madison, 1992

- BECCEL, Pascale, *The Politics of Discourse in the Word of Marguerite Duras. A Reappraisal in Colonial Contexts*, University of California-Davis, 1992
- OI YEE HA, Marie-Paul, *Cet autre qui n'en est pas un. Figuring the East in the Works of Victor Segalen, André Malraux, Marguerite Duras and Roland Barthes*, University of Illinois-Urbana-Champaign, 1992
- LINDENLAUB, Claire-Antoinette, *Sovereignty and Memory from Sade to Duras*, Northwestern University, 1992
- FLEMING-MILLER, Mary-Katherine, *(Re)production of Self-Colonialism, Infanticide, and Autobiography in the Works of Mariama Bâ, Aminata Sow Fall, and Marguerite Duras*, University of Yale, 1992
- SCHNEIDER, Ursula Wilfriede, *Ars amandi. A Thematic Inquiry into Sexual and Erotic Exceptions in the Early Tales of Thomas Mann and the Works of Marguerite Duras*, City University of New York, 1992
- CONE, Annabelle, *(W)rite at home. Representation of Dometic Space in Sand, Colette and Duras*, Brown University, 1993
- CORBIN, Laurie Lynette, *The Daughter's Authorizatio. Colette, Simone de Beauvoir, Marguerite Duras*, University of Wisconsin-Madison, 1993
- DVORAK, Robert, *(Chaos of) Reading (Chaos), The Fuzzy Logic of Postmodernism (Joyce, Woolf, William, Fuentes, Lispector, Duras)*, State University of Ohio, 1993
- LIN, Wenchi, *The Performance of Identity in Sister Carrie, A Passage to India, The Lover, and A City of Sadness*, State University of New York in Stony Brook, 1993
- BRADLEY-WINSTON, Jane, *Buried in Applause. Politics, Cultures, and the Arts of Marguerite Duras*, Duke University, 1993
- ANGELINI, Eileen Marie, *L'écriture de soi. Stratégies of Writing of the Self in the Works of Nathalie Sarraute, Marguerite Duras and Alain Robbe-Grillet*, Brown of University, 1993
- CRAWFORD, Ayn, *Fugue and Lyric Voice: Variations on a Theme by Duras*, New York University, 1994 (dir. Tom Bishop)
- JACQUOT, Martine, *Le Regard chez Marguerite Duras*, University of Dalhousie, 1994
- GARANE, Jeanne, *Imagined Geographies, Subjective Cartographies: Marguerite Duras, Jeanne Hyvrard, Simone Schwartz-Bart*, University of Michigan, 1994
- GOMEZ, Constanza, *Feminine Writing as Jazz in the Works of Marguerite Duras and Clarice Lispector*, University of North Carolina in Chapel Hill, 1994

- SCOTT-DESHONG, Paul, *The Aesthetics of pathos. Reading Beyond Character in Modern Literature and Literary Criticism. Emily Brönte, Joseph Conrad, William Faulkner, Sylvia Plath, Marguerite Duras*, University of l'Iowa, 1994
- EVAN, Raima, *Subversive Acts. Gender, Representation, and Race in Contemporary Feminist Theatre (Caryl Churchill, Maria Irene Fornes, Adrienne Kennedy, Marguerite Duras)*, University of Pennsylvanie, 1994
- APARNA, Puri, *Against the Grain. A Feminist Criticism of Construct of Madness in Contemporary French Women's Theatre (Marguerite Duras, Claire Hirschberger, Ariette Namland, Emma Santos)*, Purdue University, 1994
- VENTURINO, Fabienne Mireille, *Aliénation et violence dans l'oeuvre d'Elizabeth Bowen et de Marguerite Duras*, State University of New York in Binghampton, 1994
- WELLS, Gwendolyn Marie Wells, *Zones of Excess (Womanly Desire, Eroticism, Sexuality. Duras, Marguerite, Wittig, Monique)*, Université de Pennsylvanie, 1994
- GROBBEL, Michaela Maria, *Performances of a Feminist Art of Memory in Texts by Ingerborg Bachman, Djuna Barnes and Marguerite Duras*, University of California in Los Angeles, 1995
- PETERSEN, Gail J., « *Sine Materia* ». *The Imprint of the Human Voice on Narrative (Austen, Jane, Dinesen, Isak, Duras, Marguerite, Morrisson, Toni)*, University of Wisconsin-Madison, 1995
- SHIELDS, Andrew Jonatan, *Observing Women. Doris Lessing, Christa Wolf, Marguerite Duras*, University of Pennsylvania, 1995
- LIN, Ying-Chiao, *The Mother/Daughter Text. Female Identities and Narrative Strategies in the Fictions of Four Contemporary Women Novelists (Marguerite Duras, Maxime Hong Kingston, Toni Morrisson, Li Ang)*, State University of Pennsylvanie, 1997
- RAMADANOVIC, Petar, *Memory, Nation, Stranger. Forgetting in the Writing of the Disaster (Milan Kundera, Vladimir Nabokov, Joseph Conrad, Marguerite Duras)*, State University of New York in Binghampton, 1997
- RANDALL, Beverly Marilyn, *Gender, Body, and Age in the Writings of Simone de Beauvoir, Marguerite Duras and Simone Schwartz-Bart*, University of Texas in Austin, 1997
- SUGG, Katherine Elaine, *Daughters and Their Countries. Nostalgia and Ambivalence in Transnational Feminist Practice (Marguerite Duras, Silvia Molina, Maxine Hong Kigston, Gloria Anzaldua)*, University of Illinois, 1997

ANTHONY, Elizabeth M., *Storytelling in the Theater of Marguerite Duras and Marie Redonnet. A Poetics of Relating*, University of North Carolina in Chapel Hill, 1998

BATTISTONI, Vania, *Coming to Terms with a Traumatic Past. Elsa Morante, Marguerite Duras, and Feminine (Hi)-Stories*, University of Iowa, 1998

BORGSTROM, Henrik Carl, *Performing Madness. The Representation of Insanity in XIXth and XXth Century Theatre. From Jean-Martin Charcot to Marguerite Duras*, Université du Wisconsin-Madison, 1998

HORN, Heather A., *Origins, Identity, Home. Sites Of Subjectivity and Displaced Narratives in Marguerite Duras And Wim Wenders*, Université du Wisconsin-Madison, 1998

RIDSON, Michelle Elaine, *The Scene of the Crime. The True-Crime Docudrama in Contemporary Theatre (Jean Genet, Wendy Kesselman, Sharon Pollock, Marguerite Duras, Rhodessa Jones)*, University of Michigan, 1998

SIGNORI, Lisa Frances, *The Feminization of Surrealism. The Road to Surreal Silence in Selected Works of Marguerite Duras*, Université du Missouri-Columbia, 1998

OUVRAGES UNIVERSITAIRES

BREE, Germaine, *Women Writers in France*, Rutgers University Press, 1973

BLADES, Margaret W., *The Interior Desert of Marguerite Duras*, Université of California-Irvine, 1977

KARRH Phyllis Karrh, *The Politics of Desire: A Study of Desire in the Works of Marguerite Duras*, Université du Wisconsin, 1978

EIRICH, Susan H., *Lire au féminin. Une étude du discours féminin dans les romans de Duras, Woolf, et Sarraute*, Université de l'Etat de New York à Buffalo, 1978

MURPHY, Carol J., *Alienation and Absence in the Novels of Marguerite Duras*, French Forum Publishers, 1982

WILLIS, Sharon, *Marguerite Duras : Writing on the Body*, éd. University of Illinois Press, 1987

PAPIN, Liliane, *L'Avant-scène. Le théâtre de Marguerite Duras*, éd. University of California Press, 1988

SELOUS, Trista, *The Other Woman : Feminism and Femininity in the Work of Marguerite Duras*, Yale University Press, 1988

RICOUART, Janine, *Écriture féminine et violence. Une étude de Marguerite Duras*, éd Summa Publications, Birmingham, Alabama, 1991

- HOFMANN, Carol, *Forgetting and Marguerite Duras*, éd. University Press of Colorado, Niwot, 1991
- HILL, Leslie, *Marguerite Duras. Apocalyptic Desires*, éd. Routledge, Londres et New York, 1993
- SCHUSTER, Marilyn R., *Marguerite Duras Revisited*, éd. Twayne Publishers, 1993
- COHEN, Susan D. Cohen, *Women and discourse in the Fiction of Marguerite Duras. Love, Legends, Language*, éd. University of Massachusetts Press, Amherst, 1993
- CARRUGI, Noëlle, *Marguerite Duras. Une expérience intérieure. « Le gommage de l'être en faveur du tout »*, éd. Peter Lang, 1995
- ARS AMANDI SCHNEIDER, Ursula W., *The Erotic of Extremes in Thomas Mann and Marguerite Duras*, éd. Peter Lang, New York, 1995
- CRANSTON, Mechthild, *Beyond the Book. Marguerite Duras – infans*, éd. Scripta Humanistica, Potomac (Maryland), 1996
- VOLAT, Hélène et HARVEY, Robert, *Marguerite Duras. A Bio-Bibliography*, éd. Greenwood Press, Westport, Connecticut, 1997
- WILLIAMS, James S., *The Erotics of Passage. Pleasure, Politics and Form in the Later Work of Marguerite Duras*, éd. St Martin's Press, New York, 1997
- KNAPP, Bettina L., *Critical essays on Marguerite Duras*, éd. Simon & Schuster, New York, 1998

Robert Pinget

THESES

LIVINGSTON, Beverly, *Les Romans de Robert Pinget*, University of Chicago, 1972

DE GREGORIO, Sarafina Filomeana, *The Theater of Pinget*, University of Fordham, 1979

GRUNBERG, Michèle, *Une écriture des possibles: les romans de Pinget*, City University of New York, 1981

CHARNEY, Hannah, *Les romans de Robert Pinget*, City University of New York, 1982

TAMINIAUX, Pierre, *Robert Pinget ou l'écriture du quotidien*, University of California in Berkeley, 1989

OUVRAGE UNIVERSITAIRE

HENKELS, Robert, *Robert Pinget: The Novel as a Quest*, The University of Alabama Press, 1977

Alain Robbe-Grillet

CHAPITRES D'OUVRAGES UNIVERSITAIRES

ELLMAN, Richard, Charles Feidelson Jr (éd.), chapitre « A New Realism. Alain Robbe-Grillet : Deshumanizing Nature », *The Modern Tradition. Backgrounds of Modern Literature*, éd. Oxford University Press, New York, 1965

ROUDIEZ, Leon S., *French Fiction Today. A New Direction*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1972 : « Alain Robbe-Grillet », pp 206-32.

KURRIK, Maire Jaanus, *Literature and Negation*, New York, Columbia University Press, 1979 : « Bartheleme, Robbe-Grillet »

BOGUE, Ronald L., « The Twilight of Relativism : Robbe-Grillet and the Erasure of Man », in Betty-Jean Craige (éd.), *Relativism in the Arts*, Athens, University of Georgia Press, 1983, pp. 171-201

WEINSTEIN, Arnold L., *The Fiction of Relationship*, Princeton University Press, 1988 : « Memory and Multiplicity. The "Inner-self" in Defoe, Proust and Robbe-Grillet », pp. 69-118.

THESES

BERNAL, Olga, *Alain Robbe-Grillet. Le roman de l'absence*, Columbia University, 1965

PODSELVER GOLLUB, Judith, *Nouveau Roman et Nouveau Cinéma*, University of Californie in Los Angeles, 1966

PAUL LEVITT, Morton, *From a New Point of View : Studies in the Contemporary Novel (A. Robbe-Grillet, C. Simon, M. Butor)*, Pennsylvania State University, 1966

SZANTO, George H., *Harvard Steps Towards the Phenomenological Novel: Narrative Consciousness in the Works of Franz Kafka, Samuel Beckett and Alain Robbe-Grillet*, University of North Carolina, 1967

GRUNDY, D.E., *Sceptical Consistency : Scepticism in Literary Texts of Montaigne, Sir Thomas Browne, and Robbe-Grillet*, University of Michigan, 1967

MURCH, Anne Clementine, *Robbe-Grillet ou l'Air du temps*, University of Auckland, 1968

FOX, Stephen Douglas, *The Novels of Virginia Woolf and Nathalie Sarraute*, University of Emory, 1969

ARMAND, Claud, *Les Romans de Claude Simon*, University of Chicago, 1969

CASH Glenda Ferrell, *Narrative Technique in Robbe-Grillet's La Jalousie*, University of Virginia, 1970

- COURCHESNE, P.C.-M., *Character Perception and Possibility in the Novels of Robbe-Grillet*, University of Kansas, 1970
- SLOTNOCK, L., *The Minotaur Within. Varieties of Narrative Distorsion and Reader Implication in the Works of Franz Kafka, John Hawkes, Vladimir Nabokov, and Alain Robbe-Grillet*, Stanford University, 1970
- GARZILLI, Rev Enrico Francis, *Paths to the Discovery and the Creation of self in Contemporary Literature (Valéry, Beckett, Proust and Robbe-Grillet)*, Brown University, 1971
- INTRATER, Roseline, *The Attrition of the Self on Some Contemporary Novels (Camus, Sartre, Robbe-Grillet)*, Case Western Reserve University, 1971
- CARRABINO, Victor, *Alain Robbe-Grillet and the Phenomenological Novel*, University of Massachusetts, 1972
- HARRIS, Eugénie, *The Novel as Critique of the Novel (Proust, Gide, Robbe-Grillet)*, New York University, 1972
- SELTZER, Alvin Jay, *Chaos in the Novel. The Novel in Chaos (Beckett, Genet, Robbe-Grillet, William S. Burroughs)*, Pennsylvania State University, 1972
- DEBOIS-KING, J.A., *Deshumanization in the Works of Robbe-Grillet*, Louisiana State University, 1972
- COLVILLE-HESSON, Elizabeth, *Peter Weiss and Robbe-Grillet: Some Aspects of Comparison*, Memorial University of Newfoundland, 1972
- RUSSEL, C.R., *Versions of the Contemporary International Novel. Günter Grass, William Burroughs, Max Frisch, Alain Robbe-Grillet*, Cornell University, 1972.
- KEANEVEY, M.M., *Narrative Viewpoint in Two Novels by Robbe-Grillet*, University of Illinois, 1972
- OLSEN, K.Y., *Anglo-American Critical Reception of Robbe-Grillet*, University of Cincinnati, 1976
- CROWDER, Diane, *Narrative Structures and Sexual Semiotics in the Novels of Alain Robbe-Grillet*, University of Wisconsin, 1976
- DUBOIS, Jacques, *The Works of Robbe-Grillet*, University of Maryland, 1976
- LEIGH, James, *Reading the Text: Selected Writings of Leiris, Beckett, Simon, Robbe-Grillet, and Roche in the Context of Contemporary Critical Theory*. University of SUNY-Buffalo, 1976
- FASSIE, Pierre, *Codes de l'écriture et l'écriture des codes dans Le Voyeur de Robbe-Grillet*, University of d'Illinois-Urbana-Champaign, 1977
- CROWDER, Diane G., *Narrative Structures and the Semiotics of Sex in the Novels of Alain Robbe-Grillet*, University of Wisconsin, 1977

- DEDUCK, Patricia A., *Realism and Reality in the Fictional Theory of Alain Robbe-Grillet and Anaïs Nin*, University of Indiana, 1978
- JORDAN, Michael C., *Schematized Aspects in Robbe-Grillet's La Jalousie*, University of North Carolina in Chapel Hill, 1978
- KARAGEORGE, Yuri Vidov, *Fictional and Cinematic Treatment of Time in Five French Authors 1955-1976 (Michel Butor, Alain Robbe-Grillet, Marguerite Duras, Alain Resnais, Chris Marker)*, University of Wisconsin-Madison, 1978
- JOHNSON, Kathy, *From History to Painting in the New Novel: Claude Simon, Michel Butor, Alain Robbe-Grillet*, University of California-Irvine, 1981
- JONE, Patricia, Hemphill, *Robbe-Grillet and the New Realism: Objectives Compared*, California State University - Long Beach, 1981
- ARMES Roy, *The Films of Alain Robbe-Grillet*, Purdue University Monographs in Romance Language, 1981
- NELSON, Roy J., *Causality and Narrative in French Fiction, from Zola to Robbe-Grillet*, Columbus, Ohio University Press, 1990
- Alice Tibbits Kornovich, *Rewriting the Detective Novel: A Study of Michel Butor's L'Emploi du temps, Robbe-Grillet's Les Gommages, and Claude Ollier's La Mise en scène*. Université de Tulane, 1989
- ANGELINI, Eileen Marie, *L'écriture de soi. Stratégies of Writing of the Self in the Works of Nathalie Sarraute, Marguerite Duras and Alain Robbe-Grillet*, Brown of University, 1993
- ROGERS, Suzanne, *L'Espace jaloux*, University of Arizona, 1994 (dir. Monique Wittig)
- LOUBET, Susan Elizabeth, *Vision Problems. Sight, Knowledge and Rhetoric in the Works of Alain Robbe-Grillet and Marguerite Duras*, University of Indiana, 1997

OUVRAGES UNIVERSITAIRES

- STOLTZFUS, Ben F. Stoltzfus, *Alain Robbe-Grillet and the New French Novel*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1964.
- MORRISSETTE, Bruce, *Alain Robbe-Grillet*, New York, Columbia University Press, coll. « Essays on Modern Writers », 1965
- BAUCOM, Joyce Renee, *A Study of Two « New Novelists »: Alain Robbe-Grillet and Nathalie Sarraute*, éd. B. F. Hudson, 1967
- GROSSVOGEL, David I., *Limits of the Novel. Evolutions of a Form, from Chaucer to Robbe-Grillet*, Ithaca, Cornell University Press, 1968, pp. 256-99

- PUCCIANI, Oreste (éd.), *Le Voyeur by Alain Robbe-Grillet*, éd. Waltham, Massachusetts: Ginn-Blaisdell, 1970
- SZANTO, George H., *Narrative Consciousness. Structures and Perception in the Fiction of Kafka, Beckett and Robbe-Grillet*, Austin, University of Texas Press, 1972
- MORRISSETTE, Bruce, *The Novels of Robbe-Grillet*, Cornell University Press, 1975
- VAN WERT, William F., *The film career of Alain Robbe-Grillet*, éd. Redgrave, 1977
- DEDUCK, Patricia A., *Realism, Reality and the Fictional Theory of Alain Robbe-Grillet and Anaïs Nin*, Washington, University Press of America, 1982
- DEDUCK, Patricia Anne, *Realism, Reality and the Fictional Theory of Alain Robbe-Grillet and Anaïs Nin*, Washington, University Press of America, 1982
- MORRISSETTE, Bruce Morrissette, *Novel and Film. Essays in Two Genres*, Chicago, University of Chicago Press, 1985
- STOLLZFUS, Ben F., *Alain Robbe-Grillet: the body of the text*, Rutherford, Fairleigh Dickinson University Press, 1985
- STOLTZFUS, Ben, *Alain Robbe-Grillet: life, work and criticism*, York Press, 1987
- RAMSAY, Raylene L., *Robbe-Grillet and Modernity. Science, Sexuality and Subversion*, Gainesville, University Press of Florida, 1992
- HARGER-GRINLING, Virginia et CHADWICK, Tony Chadwick (éd.), *Robbe-Grillet and the Fantastic*, Westport, Greenwood Press, 1994
- HELLESTEIN, Marjorie H., *Inventing the Real World: The Art of Alain Robbe-Grillet*, Associated University Presses, 1998

Nathalie Sarraute

CHAPITRE D'OUVRAGE UNIVERSITAIRE

FLEMING, John A., « The Imagery of Tropisms in the Novel of Nathalie Sarraute », in W.M.W Frohock (dir.), *Image and Theme. Studies in Modern French Fiction*, Cambridge, Harvard University Press, 1969

THESES

FOX, Stephen Douglas, *The Novels of Virginia Woolf and Nathalie Sarraute*, University of Emory, 1969

IRVING, Halina, *Nathalie Sarraute et le monde du nouveau roman français*, University of California in Los Angeles, 1970

HIEBEL, Anne-Marie G., *The Problem of Art and Literary Creativity in the Works of Nathalie Sarraute as Compared to Rainer Maria Rilke's Notebooks of Malte Laurids Brigge and Thomas Mann's Tonio Krdger*, Georgetown University, 1970

GEFFROY, Françoise, *Les Romans de Nathalie Sarraute*, Stanford University, 1970

VINEBERG, Elsa, *Au-delà des tropismes: Étude des romans de Nathalie Sarraute*, University of California-Irvine, 1972

WRIGHT, Madeline, *Nathalie Sarraute: A Linguistic Analysis of Entre la vie et la mort*, University of Wisconsin-Madison, 1972

ST AMOUR, David, *Point of View in the Novels of Nathalie Sarraute, 1948-1968*, University of Michigan, 1972

OBERST, Bethany, *Nathalie Sarraute: The Images of Tropism*, University of Case Western Reserve, 1972

CALIN, Françoise, *La Vie retrouvée: étude de l'œuvre romanesque de Nathalie Sarraute*, Stanford University, 1972

MEGNA, Robert, *The Concept of Opinion in the Novels of Nathalie Sarraute*, Rice University, 1972

COTHRAN, Ann, *Narrative Structures in Sarraute's Novels*. Université de Pennsylvanie, 1972

COUGHLIN, Josette, *Étude de la structure de l'œuvre de Nathalie Sarraute*, University of Emory, 1973

CASEY, Anne-Marie, *Une étude des images de Nathalie Sarraute dans Portrait d'un Inconnu*, Georgetown University, 1973

NELSON, Jeanne-Andree, *Autorité et révolte dans les romans de Nathalie Sarraute*, State University of Michigan, 1976

- MCMEANS, Ruth, *Language and Structure in the Novels of Nathalie Sarraute*, University of Case Western Reserve, 1976
- EIRICH, Susan H., *Roman contemporain: N. Sarraute, V. Woolf*, University of SUNY-Buffalo, 1976¹²⁷²
- SAPORTA, Marcelle, *Marivaux et Sarraute: Étude comparée de la « Sous-Conversation »*, Northwestern University, 1977
- NELSON, Jeanne, *L'autorité et le chaos dans les romans de Nathalie Sarraute*, State University of Michigan, 1977
- HYATT, Betty Hyatt, *The Functions of Spatial Metaphor in the Narrative Fiction of Nathalie Sarraute*, Université d'État de l'Ohio, 1981
- RAFFY, Sabine, *Les Romans de Nathalie Sarraute: La Distance intérieure*, New York University, 1981
- HANSON Susan A., *The Strategies of Suspicion in the Novels of Nathalie Sarraute*, University John Hopkins, 1981
- WINCHESTER, Teresa J., *Mythic Structures in the Novels of Nathalie Sarraute*, University of Colorado, 1982
- FLAMBARD, Véronique, *Le Je mis en question: Sarraute*, UCLA, 1989 (dir. Michel Leiris)
- VALENTA, Eva D. Valenta, *Doubled Selves and Fractured Childhoods: The Récit d'enfance in Sarraute, Kristof, and Esteban*, Université de Cornell, 1992
- SCHECHNER, Stéphanie, *The Literary Subject: A Study of the Personification of Language in Sarraute, Beckett, and Lacan*, Université du Wisconsin-Madison (dir. Mary Lydon), 1993
- ANGELINI, Eileen Marie, *L'écriture de soi. Stratégies of Writing of the Self in the Works of Nathalie Sarraute, Marguerite Duras and Alain Robbe-Grillet*, Brown of University, 1993
- AYKANIAN, Nancy, « *Le Souvenir d'enfance* »: *A Study of Childhood and Poetic Language in the Work of Nathalie Sarraute, Pascal Quignard and Louis-René des Forêts*, University of California in Berkeley, 1994
- GRIEP, Ann Marie, *Beyond the Mirror: The Fragmentation of the Subject in Nathalie Sarraute's Prose Narratives*, University of Chicago, 1994
- LEE, Mark D., *The Catastrophe of Beauty: From Writer to Critic in the Works of Nathalie Sarraute*, University of Emory, 1994

¹²⁷² « L'Université de New York à Buffalo est une des universités les plus actives dans la modernité : c'est là qu'ont séjourné Foucault et Barthes et bien d'autres. » Alain Robbe-Grillet, *Alain et Catherine Robbe-Grillet. Correspondance 1951-1990*, op. cit. p.474

OUVRAGES UNIVERSITAIRES

BAUCOM, Joyce Renee, *A Study of Two « New Novelists »: Alain Robbe-Grillet and Nathalie Sarraute*, B. F. Hudson, 1967

TEMPLE Ruth, *Nathalie Sarraute*, Columbia University Press, 1968

BREE, Germaine, *Women Writers in France*, Rutgers University Press, 1973

RAFFY, Sabine, *Sarraute romancière. Espaces intimes*, American University Studies, New York, Peter Lang, 1988

PORTER, Charles A., *After the Age of Suspicion : The French Novel Today*, Yale University Press, 1989

PHILLIPS, John, *Nathalie Sarraute. Metaphor, Fairy-Tale and the Feminine of the Text*, New York, Peter Lang, 1994

Claude Simon

THESES

PAUL LEVITT, Morton, *From a New Point of View : Studies in the Contemporary Novel (A. Robbe-Grillet, C. Simon, M. Butor)*, Pennsylvania State University, 1966

ARMAND, Claud, *Les Romans de Claude Simon*, University of Chicago, 1969

KADISH, Doris Y., *Past Contested: The Novels of Claude Simon* (dir. Jean Alter), fac ?, 1971

DYBIKOWSKI, Ann, *A Study of the Novels of Claude Simon*, University of British Columbia, 1972

CASEY, Karen, *Archetypal Patterns in the Novels of Claude Simon*, University of Oregon, 1972

LEONARD-HINCKLE, Diane, *The Mystery of Significance and the Enigma of Time: An Analysis of the Thematic Structures of Faulkner's The Sound and the Fury and Claude Simon's L'Herbe*, University of North Carolina, 1972

LEIGH, James, *Reading the Text: Selected Writings of Leiris, Beckett, Simon, Robbe-Grillet, and Roche in the Context of Contemporary Critical Theory*. University of SUNY-Buffalo, 1976

GOSSELIN, Claudia, *A Study of the Novels of Claude Simon*, University de California-Irvine, 1976

MALANCHUK, M., *Problems of Intra- and Inter-textuality in the Novels of Claude Simon*, University of Yale, 1976

HOLLENBECK, Josette C., *Éléments baroques dans les romans de Claude Simon*, University of Washington in Seattle, 1976

ANDERSON, Ruth B., *Claude Simon: A Study of His Esthetic Evolution from Gulliver through Le Palace*, Boston College, 1976

JOHNSON, Kathy, *From History to Painting in the New Novel: Claude Simon, Michel Butor, Alain Robbe-Grillet*, University of California-Irvine, 1981

GOULD, Karen L., *Orion Blinded: Essays on Claude Simon*, Bucknell University Press, 1981

ANDREWS, Mark W., *Discourse and the Novel Form: Authorial Interlocution in the Later Works of Claude Simon*, State University of Michigan, 1982

STORRS, Neal, *Liquid: A Source of Meaning and Structure in Claude Simon's La Bataille de Pharsale*. State University of Florida, 1982

BUDIG, Valerie, *The Self-Reflexive Historic Novels of Claude Simon and Alejo Carpentier*, University of Oregon, 1986

SCANLON, Michael, *Mythic Structure in the Novels of Claude Simon*, University of Connecticut, 1992

OUVRAGES UNIVERSITAIRES

GOULD, Karen L., *Claude Simon's Mythic Muse*, éd. French Literature Pubns, 1979

KADISH, Doris Y., *Practices of the New Novel in Claude Simon's L'Herbe and La Route des Flandres*, éd. York Press, Fredericton, 1979

GOULD, Karen L., *Orion Blinded: Essays on Claude Simon*, Bucknell University Press, 1981

EVANS, Michael, *Claude Simon and the transgressions of modern art*, éd. Macmillan, 1988

BRITTON, Celia, *Claude Simon* (ed), éd. Longman, 1993

DUFFY, Jean H., *Reading between the Lines : Claude Simon and the Visual Arts*, Liverpool University Press – Modern French Writers, 1998

BIBLIOGRAPHIE

CORPUS DU NOUVEAU ROMAN

BUTOR, Michel, *Passage de Milan*, Paris, Minuit, 1954 – *Passage de Milan*, Lanham, Maryland, Rowman & Littlefield, 1954

BUTOR, Michel, *L'Emploi du temps*, Paris, Minuit, 1956 - *Passing Time*, New York, Simon & Schuster, 1960

BUTOR, Michel, *La Modification*, Paris, Minuit, 1957 – *A Change of Heart*, New York, Simon & Schuster, 1959

BUTOR, Michel, *Le Génie du lieu*, Paris, Grasset, 1958

BUTOR, Michel, *Degrés*, Paris, Gallimard, 1960 – *Degrees*, New York, Simon & Schuster, 1961

BUTOR, Michel, *Répertoire I à V*, Paris, Minuit, 1960, 1964, 1968, 1974, 1982 – *Inventories*, New York, Simon & Schuster, 1968

BUTOR, Michel, *Mobile. Étude pour une représentation des États-Unis*, Paris, Gallimard, 1962 – *Mobile. Study for a representation of the United States*, New York, Simon & Schuster, 1963

BUTOR, Michel, POUSSEUR, Henri, *Votre Faust*, Paris, NRF, n°109, 110 et 111, janvier, février et mars 1962

BUTOR, Michel, Cycle sur neuf gouaches d'Alexander Calder, Paris, La Hune, 1962

BUTOR, Michel, *Réseau Aérien*, Paris, Gallimard, 1962

BUTOR, Michel, *6 810 000 litres par seconde*, Paris, Gallimard, 1965

BUTOR, Michel, *Portrait de l'artiste en jeune singe*, Paris, Gallimard, 1967 – *Portrait of the Artiste as a Young Ape : A Caprice*, Champaign, Illinois, 1995

BUTOR, Michel, *Essais sur « les Essais »*, Paris, Gallimard, 1968

Calder / Préface James James Johnson Sweeney / Textes de Michel Butor, Jean-Paul Sartre, Fernand Léger, Gabrielle Buffet-Picabia, 1969

BUTOR, Michel, *La Rose des vents*, Paris, Gallimard, 1970

BUTOR, Michel, *Ou*, Paris, Gallimard, 1971

BUTOR, Michel, *Intervalle*, Paris, Gallimard, 1973

BUTOR, Michel, *Matière de rêves*, Paris, Gallimard, 1975-1985

BUTOR, Michel, *Boomerang*, Paris, Gallimard, 1978 – *Letters from the Antipodes*, Athens, Ohio University Press, 1981

BUTOR, Michel, « Mobilis in Mobile A », *Jackson Pollock* : Musée nationale d'art moderne, Centre Georges Pompidou, 21 janvier-19 avril 1982 / [Exposition et catalogue : Daniel Abadie]

BUTOR, Michel, *Essai sur les modernes*, Paris, Gallimard, 1992

« Jasper Johns : Gravures et dessins de la collection Castelli 1960-1991 » : Portraits de l'artiste par Hans Namuth 1962-1989 : Fondation Vincent Van Gogh, Arles, Palais de Luppé, 4 juillet-30 septembre 1992

BUTOR, Michel, *Avant-Goût*, Paris, Ubacs, 1984-2009

BUTOR, Michel, *Transit*, Paris, Gallimard, 1992

BUTOR, Michel, *Essai sur les modernes*, Paris, Gallimard, 1992

BUTOR, Michel, *Improvisations sur Michel Butor*, Paris, La Différence, 1993 – *Improvisations on Butor : Transformation of Writing*, Gainesville, University Press of Florida, 1996

BUTOR, Michel, *Gyroscope*, Paris, Gallimard, 1996

BUTOR, Michel, *Les Mots dans la peinture*, Paris, Albert Skira, 1996

BUTOR, Michel, *Œuvres complètes*, Paris, La Différence, 2006-2010

DURAS, Marguerite, *Un barrage contre le Pacifique*, Paris, Gallimard, 1950 – *The Sea Wall*, New York, Farrar, Straus & Giroux, 1952

DURAS, Marguerite, *Le Marin de Gibraltar*, Paris, Gallimard, 1952 – *The Sailor from Gibraltar*, New York, Grove Press, 1966

DURAS, Marguerite, *Les Petits Chevaux de Tarquinia*, Paris, Gallimard, 1953 – *The Little Horses of Tarquinia*, New York, River Run Press, 1985

DURAS, Marguerite, *Des journées entières dans les arbres*, Paris, Gallimard, 1954 – *Whole Days in the Trees*, New York, River Run Press, 1984

DURAS, Marguerite, *Le Square*, Paris, Gallimard, 1955 – *Square*, New York, Grove Press, 1959

DURAS, Marguerite, *Moderato Cantabile*, Paris, Minuit, 1958 – *Moderato Cantabile*, New York, Grove Press, 1960

DURAS, Marguerite, *Les Viaducs de la Seine-et-Oise*, Paris, Gallimard, 1959

DURAS, Marguerite, *Dix heures et demie du soir en été*, Paris, Gallimard, 1960 – *Ten-Thirty on a Summer Night*, New York, Grove Press, 1962

DURAS, Marguerite, *L'après-midi de Monsieur Andesmas*, Paris, Gallimard, 1962

DURAS, Marguerite, *Le Ravissement de Lol V. Stein*, Paris, Gallimard, 1964 – *The Ravishing of Lol V. Stein*, New York, Grove Press, 1966

DURAS, Marguerite, *Four novels : Afternoon of Mr. Andesmas ; Ten-Thirty on a Summer Night ; Moderato Cantabile ; Square*, New York, Grove Press, 1965

DURAS, Marguerite, *Le Vice-Consul*, Paris, Gallimard, 1966 – *The Vice-Consul*, New York, Pantheon Books, 1987

DURAS, Marguerite, *L'Amante anglaise*, Paris, Gallimard, 1967 – *The English Lover*, New York, Grove Press, 1968

DURAS, Marguerite, *Détruire, dit-elle*, Paris, Minuit, 1969 – *Destroy, she said*, New York, Grove Press, 1970

DURAS, Marguerite, *L'Amour*, Paris, Gallimard, 1972

DURAS, Marguerite, *India Song*, Paris, Gallimard, 1973 – *India Song*, New York, Grove Press, 1976

DURAS, Marguerite, *Vera Baxter ou les Plages de l'Atlantique*, Paris, Albatros, 1969

DURAS, Marguerite, *L'Eden Cinéma*, Paris, Gallimard, 1977

DURAS, Marguerite, *L'homme assis dans le couloir*, Paris, Minuit, 1980 – *The Man Sitting in the Corridor*, Medina, Ohio, North Star Publishing, 1991

DURAS, Marguerite, *L'Homme atlantique*, Paris, Minuit, 1982

DURAS, Marguerite, *La Maladie de la mort*, Paris, Minuit, 1982 – *The Malady of Death*, New York, Grove Press, 1986

DURAS, Marguerite, *Savannah Bay*, Paris, Minuit, 1982

DURAS, Marguerite, *L'Amant*, Paris, Minuit, 1984 – *The Lover*, New York, Pantheon Books, 1985

DURAS, Marguerite, *La Douleur*, Paris, POL, 1985

DURAS, Marguerite, *Les Yeux bleus, cheveux noirs*, Paris, Minuit, 1986, - *Blue Eyes, Black Hair*, New York, Pantheon Books, 1989

DURAS, Marguerite, *La Pute de la côte normande*, Paris, Minuit, 1986

DURAS, Marguerite, *Emily L.*, Paris, Minuit, 1987 – *Emily L.*, New York, Pantheon Books, 1990

DURAS, Marguerite, *La Vie Matérielle*, Paris, POL, 1987

DURAS, Marguerite, *La Pluie d'été*, Paris, POL, 1990 – *Summer Rain*, New York, Scribner, 1992

DURAS, Marguerite, *L'Amant de la Chine du Nord*, Paris, Gallimard, 1991 – *The North China Lover*, New York, New Press, 2008

- DURAS, Marguerite, *Yann Andréa Steiner*, Paris, POL, 1992 – *Yann Andrea Steiner : A Memoir*, New York, Scribner, 1993
- DURAS, Marguerite, *Écrire*, Paris, Minuit, 1993 – *Writing*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2011
- PINGET, Robert, *Entre Fantoine et Agapa*, Paris, Minuit, 1951 – *Between Fantoine and Agapa*, Red Dust Books, 1982
- PINGET, Robert, *Mahu ou le matériau*, Paris, Minuit, 1952
- PINGET, Robert, *Le Renard et la Boussole*, Paris, Minuit, 1953
- PINGET, Robert, *Graal Flibuste*, Paris, Minuit, 1956
- PINGET, Robert, *Baga*, Paris, Minuit, 1958 – *Baga*, New York, River Run Press, 1984
- PINGET, Robert, *Le Fiston*, Paris, Minuit, 1959 – *Le Fiston*, New York, Grove Press, 1961
- PINGET, Robert, *Clope au dossier*, Paris, Minuit, 1961
- PINGET, Robert, *Abel et Bela*, Paris, Minuit, 1961 – *Abel and Bela*, Red Dust Book, 1987
- PINGET, Robert, *L'Inquisiteur*, Paris, Minuit, 1962 – *Inquisitory*, New York, Grove Press, 1966
- PINGET, Robert, *Quelqu'un*, Paris, Minuit, 1965 – *Someone*, Red Dust Book, 1984
- PINGET, Robert, *Le Libéra*, Paris, Minuit, 1968 – *Libera*, Red Dust Book, 1978
- PINGET, Robert, *Passacaille*, Paris, Minuit, 1969 – *Passacaille*, Red Dust Books, 1978
- PINGET, Robert, *Identité*, Paris, Minuit, 1958
- PINGET, Robert, *Cette voix*, Paris, Minuit, 1975 – *That Voice*, Red Dust Books, 1982
- PINGET, Robert, *L'Apocryphe*, Paris, Minuit, 1980 – *Apocrypha*, Red Dust Books, 1986
- PINGET, Robert, *Monsieur Songe*, Paris, Minuit, 1982 – *Monsieur Songe*, Red Dust Books, 1987
- PINGET, Robert, « Jackson Pollock », *Jackson Pollock* : Musée nationale d'art moderne, Centre Georges Pompidou, 21 janvier-19 avril 1982 / [Exposition et catalogue : Daniel Abadie]
- PINGET, Robert, *L'ennemi*, Paris, Minuit, 1982 – *The Enemy*, Red Dust Book, 1991

PINGET, Robert, *Un testament bizarre*, Paris, Minuit, 1986 - *A Bizarre Will*, Red Dust Book, 1989

ROBBE-GRILLET, Alain, *Les Gommages*, Paris, Minuit, 1953 – *The Erasers*, New York, Grove Press, 1964

ROBBE-GRILLET, Alain, *Le Voyeur*, Paris, Minuit, 1955 – *The Voyeur*, New York, Grove Press, 1958

ROBBE-GRILLET, Alain, *La Jalousie*, Paris, Minuit, 1957 – *Jealousy*, New York, Grove Press, 1965

ROBBE-GRILLET, Alain, *Dans le labyrinthe*, Paris, Minuit, 1959 – *In the Labyrinth*, New York, Grove Press, 1960

ROBBE-GRILLET, Alain, *L'année dernière à Marienbad*, Paris, Minuit, 1961 – *Last Year at Marienbad*, New York, Grove Press, 1962

ROBBE-GRILLET, Alain, *Les Instantanés*, Paris, Minuit, 1962 – *Snapshots*, New York, Grove Press, 1968

ROBBE-GRILLET, Alain, *Pour un Nouveau Roman*, Paris, Minuit, 1963 – *For a New Novel*, New York, Grove Press, 1966

ROBBE-GRILLET, Alain, *La Maison de rendez-vous*, Paris, Minuit, 1965 – *La Maison de rendez-vous*, New York, Grove Press, 1966

ROBBE-GRILLET, Alain, *Projet pour une révolution à New York*, Paris, Minuit, 1970 – *Project for a revolution in New York*, New York, Grove Press, 1972

ROBBE-GRILLET, Alain, *Topologie d'une cité fantôme*, Paris, Minuit, 1976 – *Topology of a Phantom City*, New York, Grove Press, 1977

ROBBE-GRILLET, Alain, *Souvenirs du triangle d'or*, Paris, Minuit, 1978 – *Recollection of the Golden Triangle*, New York, Random House, 1986

ROBBE-GRILLET, Alain, *Un régicide*, Paris, Minuit, 1978

ROBBE-GRILLET, Alain, *Djinn*, Paris, Minuit, 1981 – *Djinn*, New York, Grove Press, 1982

ROBBE-GRILLET, Alain, *Le Miroir qui revient*, Paris, Minuit, 1985 – *Ghosts in the Mirror*, New York, Grove Wiedefeld, 1991

ROBBE-GRILLET, Alain, *Angélique ou l'enchantement*, Paris, Minuit, 1988

ROBBE-GRILLET, Alain, « A Graveyard of Identities and Uniforms », in FREEMAN, Judi, *Mark Tansey*, San Francisco, Chronicle Books, 1993, p.7-11

- ROBBE-GRILLET, Alain, *Les Derniers jours de Corinthe*, Paris, Minuit, 1994
- ROBBE-GRILLET, Alain, *La Reprise*, Paris, Minuit, 2001 – *La Reprise*, New York, Grove Press, 2003
- ROBBE-GRILLET, Alain, *Le Voyageur*, Paris, Seuil, 2001
- ROBBE-GRILLET, Alain, *Préface à une vie d'écrivain*, Paris, Seuil, 2005
- ROBBE-GRILLET, Alain et Catherine, *Correspondance 1951-1990*, Paris, Fayard, 2010
- RAUSCHENBERG, Robert, ROBBE-GRILLET, Alain, *Traces suspectes en surface*, New York, Universal Limited Art Editions, 1978
- ROBBE-GRILLET, Alain, *George Segal : Invasion Blanche*, Paris, Galerie Beaubourg, La Différence, 1990
- ROBBE-GRILLET, Alain, « Araignée fantôme », *Jackson Pollock* : Musée nationale d'art moderne, Centre Georges Pompidou, 21 janvier-19 avril 1982 / [Exposition et catalogue : Daniel Abadie]
- SARRAUTE, Nathalie, *Tropismes*, Paris, Denoël, 1935 – *Tropisms*, New York, Braziller Inc., 1967
- SARRAUTE, Nathalie, *Portrait d'un inconnu*, Paris, Robert Marin, 1948 – *Portrait of a Man Unknown*, New York, Braziller Inc., 1958
- SARRAUTE, Nathalie, *Martereau*, Paris, Gallimard, 1953 – *Martereau*, New York, Braziller Inc., 1959
- SARRAUTE, Nathalie, *L'Ère du soupçon*, Paris, Gallimard, 1956 – *The Age of Suspicion*, New York, Braziller Inc., 1963
- SARRAUTE, Nathalie, *Le Planétarium*, Paris, Gallimard, 1959 – *The Planetarium*, New York, Braziller Inc., 1960
- SARRAUTE, Nathalie, *Les Fruits d'or*, Paris, Gallimard, 1963 – *The Golden Fruits*, New York, Braziller Inc., 1964
- SARRAUTE, Nathalie, *Entre la vie et la mort*, Paris, Gallimard, 1968 – *Between Life and Death*, New York, Braziller Inc., 1969
- SARRAUTE, Nathalie, *Vous les entendez ?*, Paris, Gallimard, 1972 – *Do you Hear Them ?*, New York, Braziller Inc., 1973
- SARRAUTE, Nathalie, « *Disent les imbéciles* », Paris, Gallimard, 1976 – *Fools Say*, New York, Braziller Inc., 1976
- SARRAUTE, Nathalie, *L'Usage de la parole*, Paris, Gallimard, 1980 – *The Use of Speech*, New York, Braziller Inc., 1983

SARRAUTE, Nathalie, *Enfance*, Paris, Gallimard, 1983 – *Childhood*, New York, Braziller Inc., 1985

SARRAUTE, Nathalie, *Paul Valéry et l'enfant d'éléphant*, suivi de *Flaubert le précurseur*, Paris, Gallimard, 1986

SARRAUTE, Nathalie, *Tu ne t'aimes pas*, Paris, Gallimard, 1989 – *You don't love yourself*, New York, Braziller Inc., 1990

SARRAUTE, Nathalie, *Ici*, Paris, Gallimard, 1995 – *Here : a novel*, New York, Braziller Inc., 1997

SARRAUTE, Nathalie, *Ouvrez*, Paris, Gallimard, 1997

SARRAUTE, Nathalie, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1996

SIMON, Claude, *Le Vent – Tentative de restitution d'un retable baroque*, Paris, Minuit, 1957 – *The Wind*, New York, Braziller Inc., 1959

SIMON, Claude, *L'Herbe*, Paris, Minuit, 1958 – *The Grass*, New York, Braziller Inc., 1960

SIMON, Claude, *La Route des Flandres*, Paris, Minuit, 1960 – *The Flanders Road*, New York, Braziller Inc., 1961

SIMON, Claude, *Le Palace*, Paris, Minuit, 1962 – *The Palace*, New York, Braziller Inc., 1963

SIMON, Claude, *Histoire*, Paris, Minuit, 1967 – *Histoire*, New York, Braziller Inc., 1968

SIMON, Claude, *La Bataille de Pharsale*, Paris, Minuit, 1969 – *The Battle of Pharsalus*, New York, Braziller Inc., 1971

SIMON, Claude, *Orion aveugle*, Genève, Skira, 1970

SIMON, Claude, *Les Corps conducteurs*, Paris, Minuit, 1971 – *Conducting Bodies*, New York, Braziller Inc., 1974

SIMON, Claude, *Triptyque*, Paris, Minuit, 1973 – *Triptych*, New York, Braziller Inc., 1976

SIMON, Claude, *Leçon de choses*, Paris, Minuit, 1975

SIMON, Claude, *Les Géorgiques*, Paris, Minuit, 1984 – *The Georgics*, New York, Braziller Inc., 1989

SIMON, Claude, *La Chevelure de Bérénice*, Paris, Minuit, 1984

SIMON, Claude, *Discours de Stockholm*, Paris, Minuit, 1986

- SIMON, Claude, *L'Invitation*, Paris, Minuit, 1987 – *The Invitation*, New York, Braziller Inc., 1991
- SIMON, Claude, *Album d'un amateur*, Rommerskirchen, 1988
- SIMON, Claude, *L'Acacia*, Paris, Minuit, 1989 – *The Acacia*, New York, Braziller Inc., 1991
- SIMON, Claude, *Photographies, 1937-1970*, Paris, Maeght, 1992
- SIMON, Claude, *Correspondance avec Jean Dubuffet*, Paris, L'Echoppe, 1994
- SIMON, Claude, *Le Jardin des Plantes*, Paris, Minuit, 1997 – *Jardin des Plantes. A novel*, Evanston, Illinois, Northwestern University Press, 2004

ARTICLES ET ÉTUDES CONSULTÉS SUR LE NOUVEAU ROMAN

Français

- Nouveau Roman : hier, aujourd'hui, volume 1 et 2, Union générale d'édition, Paris, 1972
- COLARD, Jean-Max, « Années 90, Nouveau Roman », Catalogue de l'exposition *Entre-temps*, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris / Mis & Paço das Artes
- COLARD, Jean-Max, « Ut pictura Nouveau Roman », *Dits* n°2, « Le récit », 2003
- GALEY, Matthieu, « Le procès du Nouveau Roman », *Les Nouvelles littéraires*, 9 juin 1966
- GARCIN, Jérôme, « Quoi de neuf ? Le Nouveau Roman ! », *Le Nouvel Observateur*, 18-24 septembre 1997
- GIRARD, René, « Où va le roman ? » *The French Review*, Vol. 30, n°3, janvier 1957, pp. 201-206
- JEAN, Raymond, « Le Nouveau Roman aux États-Unis », *Le Monde*, 10 décembre 1966
- LICARI, C., « Qu'est-ce qu'il y a ? Qu'est-ce qui s'est passé ? Mais rien », *Francofonia*, 9, 5, automne 1985
- MAURIAC, Claude, « Une nouvelle école est née : l'alittérature », *Le Figaro*, 14 novembre 1956
- PINGAUD, Bernard, « L'École du Refus », *Esprit*, n°263-264, juillet-août 1958
- RICARDOU Jean, *Problèmes du nouveau roman*, Paris, Seuil, 1967

- RICARDOU, Jean, *Pour une théorie du Nouveau Roman*, Paris, Seuil, 1971
- RICARDOU, Jean, *Le Nouveau Roman*, Paris, Seuil, 1973
- RICARDOU, Jean, « Le Nouveau Roman est-il mort ? », *Les Nouvelles littéraires*, 4-10 mars 1974
- RICHARD, Jean-Pierre, *L'état des choses : études sur huit écrivains d'aujourd'hui*, Paris, Gallimard, 1990
- WOLF, Nelly, *Une littérature sans histoire*, Genève, Droz, 1995
- YANOCHEVSKY, Galia, *Les discours du nouveau roman : essais, entretiens, débats*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2006

Américains

- « Anti-Novel Presentation at N.U. », *Chicago Tribune*, 28 novembre 1965
- BARNES, Julian, « Novels Lack Plots », *Washington Post*, 12 décembre 1965
- BARNES, Julian, « A Vintage Year in France », *Washington Post*, 12 octobre 1958
- BARNES, Hazel E., « Modes of Aesthetic Consciousness in Fiction », *Bucknell Review*, no 12, mars 1964, pp. 82-93
- BREE, Germaine, « The Post-Existentialist Novel », *The South Central Bulletin*, Vol. 24, n°1, février 1964, pp. 422-26
- BRITTON, Celia, *The Nouveau Roman: Fiction, Theory and Politics*, Plagrave MacMillan, 1992
- CALIN, Françoise et William « Medieval Fiction and the New French Novel : Some Polemical Remarks on the Subjects of Narrative », *Yale French Studies* n° 51, 1974, pp.235
- CARDUNER, Jean, « L'Année littéraire 1955-1956 en France », *The French Review*, Vol. 30, n°3, janvier 1957, pp. 185-194
- CARDUNER, Jean, « L'Année littéraire 1957-58 en France », *The French Review*, Vol. 32, n°3, janvier 1959, pp. 211
- CARRABINO, Victor, « Phenomenology and the « Nouveau Roman » : A Moment of Epiphany », *South Atlantic Bulletin*, Vol. 38, n°4, novembre 1973, pp. 95-100
- CHARNEY, Hanna, « Pourquoi le 'Nouveau Roman' Policier ? », *The French Review*, Vol. 46, No. 1, octobre 1972, pp. 17-23
- CHEUSE, Alan, « 20-20 Vision in the Mind's Eye », *Los Angeles Times*, 14 juillet 1974
- CLIFFORD, Paula M., « The American Novel and the French Nouveau Roman :

- Some Linguistic Comparisons », *Comparative Literature Studies*, Vol. 13, n°4, décembre 1976, pp. 348-358 »
- DUKE, Shearleen, « 'Cindirella' of art gets a new form », *Los Angeles Times*, 1er mai 1975
- FASS, Martin, « Convention of Novel Reworked », *Los Angeles Times*, 1er janvier 1967
- FRIEDMAN, Melvin J., « Samuel Beckett and the « Nouveau Roman » », *Wisconsin Studies in Contemporary Literature*, Vol. 1, n°2, printemps-été 1960, pp. 22-36
- HEATH, Stephen, *The Nouveau Roman : A Study in the Practice of Writing*, Philadelphie, Temple University Press, 1972
- HIGGINS, Lynn A., *New Novel, New Waven New Politics : Fiction and the Representation of History in Postwar France*, University of Nebraska Press, 1996
- HOOG, Armand, « Today's Woman – Has She a Heart ? », *Yale French Studies*, n°27, 1961, pp. 47-65
- KIRSCH, Robert, « Critique of the New Novelists », *Los Angeles Times*, 23 février 1971
- KRIEGSMAN, Alan M., « Pursuing Forbidden of Frightening Objects to Inescapable Ends », *Washington Post*, 10 octobre 1976
- LESAGE, Laurent, *The French New Novel. An Introduction and a sampler*, University Park, Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press, 1962
- LESAGE, Laurent, « The New French Novel : Philosophy and Poetry », *Saturday Review*, 13 mai 1961
- MARTIN, James E., « Style Becomes content in Novel », *Los Angeles Times*, 29 juin 1969
- MATTHEWS, J. H (éd.) *Un nouveau roman? la critique étrangère : recherches et tradition*, *Revue des lettres Modernes*, 1964
- MCMURTY, Larry, « For People Who Love Theory for Theory's Sake », *Washington Post*, 2 avril 1974
- MERCIER, Vivian, « James Joyce and the New French Novel », *Tri-Quarterly*, n°8, hiver 1967, pp. 205-17
- MOROT-SIR, Édouard, « The « New Novel » », *Yale French Studies*, n°31, 1964, pp. 166-174
- MORRISSETTE, Bruce, « The New Novel in France », *Chicago Review*, Vol. 15, n°3, hiver-printemps 1962, pp. 1-19
- MORRISSETTE, Bruce, « International Aspects of the « Nouveau Roman » »,

- Contemporary Literature*, Vol. 11, n° 2, printemps 1970, pp. 155-168
- MORRISSETTE, Bruce, « Topology and the French Nouveau Roman », *Boundary 2*, vol. 1, n° 1, automne 1972, pp. 45-57.
- MURRAY, Michele, « A Clear Road for Daring New Novelists », *Washington Post*, 10 mars 1963
- O'BRIEN, Justin, « Inventions and Conventions in the New Wave Novel », *Washington Post*, 15 août 1982
- OPPENHEIM, Lois (éd.) *Three Decades of the French New Novel*, Chicago, University of Illinois Press, 1986
- PEER, Elizabeth, « French Culture is Mired in The Past », *Washington Post*, 4 août 1968
- PEER, Elizabeth, « All successful authors are alike », *Washington Post*, 6 juillet 1969
- PEYRE, Henri (éd.), *French Novelists of Today*, New York, Oxford University Press, 1967
- PORTER, Charles A., *After the Age of Suspicion : The French Novel Today*, Yale University Press, 1989
- REED, Walter L., « The Problem with the Poetics of the Novel », *Novel*, n° 9, hiver, 1976, pp. 101-13
- ROBERT LOY, J., « *Things* in Recent French Literature », *PMLA*, Vol. 71, No. 1, mars 1956, p. 38
- SHERZER, Dina, « Serial Constructs in the Nouveau Roman », *Poetics Today*, Vol. 1, n°3, printemps 1980, pp. 87-106
- SIEGFRIED, Mandel, Siegfried et FOWLIE, Wallace, « The French Novel : Quests and Questions », in : *Contemporary European Novelists*, Southern Illinois University Press, Carbondale, 1969, pp. 39-68
- TOULON BECK, Theodore, « The Rising Generation in France », *The French Review*, Vol. 31, n°1, octobre 1957, p.9
- TOYNBEE, Philip, « Art in Age of Anxiety », *Los Angeles Times*, 16 juin 1963
- VIDAL, Gore, « French Letters : theories of the new novel », *Encounter*, décembre 1967
- VIRGILIO, Lilli, « France : la Belle No More ? », *Los Angeles Times*, 11 septembre 1966
- YANOCHEVSKY, Galia, *Les discours du nouveau roman : essais, entretiens, débats*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2006
- ZANTS, Emily, « The Relation of Epiphany to Description in the Modern French

Novel », *Comparative Literature Studies*, n°5, 1968, pp. 317-28

ZANTS, Emily, « Proust and the New Novel in France », *PMLA*, Vol. 88, n°1, janvier, 1973, pp. 25-33

Michel Butor

Français

ALLEMAND, Roger-Michel, *Michel Butor. Rencontre avec Roger-Michel Allemand*, Paris, Argol, 2009

CALLE-GRUBER, Mireille (éd), *Butor et l'Amérique*, colloque de Queen's University, Paris, L'Harmattan, 1998

CALLE-GRUBER, Mireille (éd), *Michel Butor – Déménagements de la littérature*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2008

CALLE-GRUBER Mireille, *La création selon Michel Butor. Réseaux, frontières, écarts*, Paris, Nizet, 1991

GIRAUDO, Lucien, *Pour tourner la page : magazine à deux voix*, Arles, Actes Sud, 1997

GIRAUDO, Lucien, *Michel Butor. Le dialogue avec les arts*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2006

HECQUET, Stephen, « L'esprit de l'escalier », *Bulletin de Paris*, n°171, 17 janvier 1957

MAUROIS, André, « La Modification », *Carrefour*, n°687, 13 novembre 1957

PINGAUD, Bernard, « L'Emploi du temps par Michel Butor », *Les Lettres nouvelles*, n°43, novembre 1956

RAILLARD, Georges (dir.), *Butor – Colloque de Cerisy*, éd. U.G.E., Paris 1974

RIGAL, Florence, *Butor. La pensée-musique*, Paris, L'Harmattan, 2004

Américains

ALTER, Jean, « *Portrait de l'artiste en jeune singe* by Michel Butor ; *Histoire* by Claude Simon », *The French Review*, Vol. 41, n°5, avril 1968, pp. 757-760

ASHBERY, John , « *La Modification* by Michel Butor », *The French Review*, Vol. 32, n°1, octobre 1958, pp. 89-91

CARDUNER, Jean, « *Mobile* by Michel Butor », *The French Review*, Vol. 36, n°5, avril 1963, pp. 551-552

- CHURCH RONALD CUMMINGS, Margaret, FEASTER, John, « A Selected Checklist of Principal Fiction and Criticism by Michel Butor, Albert Camus, Louis-Ferdinand Céline, Alain Robbe-Grillet and Jean-Paul Sartre », *Modern Fiction Studies*, vol. 16, n° 1, printemps 1970, pp. 85-100
- COTTRELL, Robert D., « *Essais sur les essais* by Michel Butor », *The Modern Language Journal*, Vol. 54, n°4, avril 1970, p. 304
- DESGUISE, Pierre, « Michel Butor et le « nouveau roman » », *The French Review*, Vol. 35, n°2, décembre 1961, pp. 155-162
- FIELD, Trevor, « Imagery and Tubes in Butor's *Passage de Milan* », *The Modern Language Review*, Vol. 70, n°4, octobre 1975, pp. 760-763
- FOOTE, Audrey C., « The Puratism of a French New Novelist », *Chicago Tribune*, 9 février 1969
- GUEST, Barbara, « Skill in High Degrees », *Washington Post*, 14 janvier 1962
- HECQUET, Stephen, "L'esprit de l'escalier", *Bulletin de Paris*, n°171, 17 janvier 1957
- HIRSCH, Marianne, « Michel Butor : The Decentralized Vision », *Contemporary Literature*, Vol. 22, n°3, été 1981, pp. 326-348
- JULIEN, Dominique, « Intertextuality as Labyrinth : The Presence of Racine in Michel Butor's *L'Emploi du temps* », *Yale French Studies*, n°76, 1989, pp. 108-124
- KEATING, L. Clark, « What the French Think of Us », *The Modern Language Journal*, Vol. 47, n°5, mai 1963, pp. 191-194
- KOLBERT, Jack, « *U.S.A. '76* by Michel Butor », *The French Review*, Vol. 49, n°6, mai 1976, pp. 1124
- KOLBERT, Jack, « *Avant-Goût II* by Michel Butor », *The French Review*, Vol. 63, n°1, octobre 1989, pp. 201-202
- KOLBERT, Jack, « *Le Retour du boomerang* by Michel Butor », *The French Review*, Vol. 64, n°2, décembre 1990, pp. 360-361
- KOLBERT, Jack, « *Répertoire III* by Michel Butor », *The French Review*, Vol. 42, n°2, décembre 1968, pp. 329-330
- KOLBERT, Jack, « *Essais sur les Essais* by Michel Butor », *The French Review*, Vol. 42, n°4, mars 1969, pp. 627-628
- KOLBERT, Jack, « *Les Mots dans la peinture* by Michel Butor » *The French Review*, Vol. 44, n°1, octobre 1970, pp. 205-207
- KOLBERT, Jack, « *La Rose des vents* by Michel Butor », *The French Review*, Vol. 45, n°1, octobre 1971, pp. 190-192
- KOLBERT, Jack, « *Ouï-Le Génie du lieu 2* by Michel Butor », *The French Review*,

- Vol. 45, No. 5, avril 1972, pp. 1038-1039
- KOLBERT, Jack, « *Travaux d'approche* by Michel Butor », *The French Review*, Vol. 47, n°2, décembre 1973, pp. 487-488
- KOLBERT, Jack, « *Matières de rêves* by Michel Butor », *The French Review*, Vol. 49, n°5, avril 1976, pp. 822-823
- KUBINYI, Laura R., « Defense of a dialogue : Michel Butor's *Passing Time* », *Boundary 2*, Vol. 4, n°3, printemps 1976, pp. 885-904
- LYDON, Mary, « Michel Butor – Monstre de lecture », *The French Review*, Vol. 52, n°3, février 1979, pp. 423-431
- MARTENS, Lorna, « Empty Center and Open End : The Themes of Language in Michel Butor's *L'Emploi du temps* », *PMLA*, Vol. 96, n°1, janvier 1981, pp. 49-63
- MORRISSETTE, Bruce, « Narrative 'You' in « Contemporary Literature », *Comparative Literature Studies*, Vol. 2, n°1, 1965, pp. 1-24
- NAUDIN, Marie, « *Portrait de l'artiste en jeune singe* by Michel Butor », *The French Review*, Vol. 41, n°4, février 1968, pp. 584-585
- PIERSON, Dominique, « *Improvisations sur Rimbaud* by Michel Butor », *French Forum*, Vol. 15, n°2, mai 1990, pp. 252-253
- RICE, Donald B., « In the Interval: Butor and Decor », *Yale French Studies*, Cambridge, MIT Press, n°57, 1979, pp. 208-27
- ROUDIEZ, Leon S., « *Boomerang : Le Génie du Lieu 3* by Michel Butor, *The French Review*, Vol. 52, n°5, avril 1979, pp. 788-789
- ROUDIEZ, Leon S., « *6 810 000 litres d'eau par seconde* by Michel Butor », *The French Review*, Vol. 39, n°4, février 1966, pp. 667-668
- ROUDIEZ, Leon S., « Gloses sur les premières pages de *Mobile* de Michel Butor », *Moderne Language Notes*, Vol. 87, n°6, novembre 1972, pp. 83-95
- ROUDIEZ, Leon S., « *Votre Faust : fantaisie variable du genre opéra* by Michel Butor, Henri Pousseur, *The French Review*, Vol. 48, n°4, mars 1975, pp. 793-794
- RYAN, Marie-Laure, « Le Narrateur et son Texte dans *L'Emploi du temps* de Michel Butor », *Rocky Mountain Review of Language and Literature*, Vol. 30, n°1, hiver 1976, pp. 27-40
- SPENCER, Michael, « Architecture and Poetry in *Réseau Aérien* », *The Modern Language Review*, Vol. 63, n°1, janvier 1968, pp. 57-65
- ST AUBYN, F.C., « Butor aux États-Unis », *Oeuvres et Critiques*, vol. X, n°2, 1985
- ST AUBYN, F.C., « *Intervalle : anecdote en expansion* by Michel Butor », *The French Review*, Vol. 48, n°6, mai 1975, pp. 1060-1061

WAEELTI-WALTERS, Jennifer « Transnational Thought : Michel Butor and Jeanne Hyvrard, *Dalhousie French Studies*, Vol. 17 ; de Duras et Robbe-Grillet à Cixous et Deguy, automne-hiver 1989, pp. 85-92

WALTERS, Jennifer R. , « Butor's use of Literary Texts in *Degrés* », *PMLA*, Vol. 88, n°2, mars 1973, pp. 311-320

WALTERS, Jennifer, « Literary Alchemy. *Portrait de l'artiste en jeune singe: Capriccio* by Michel Butor », *Diacritics*, Vol. 1, n°2, hiver 1971, pp. 7-14

WALTERS, Jennifer R., « Symbolism in *Passage de Milan* », *The French Review*, Vol. 42, n°2, décembre 1968, pp. 223-232

Marguerite Duras

Français

ADLER, Laure, *Marguerite Duras*, Paris, Gallimard, 1998

BRAY, Barbara, « Voix de l'étranger », *L'Herne Duras*, Paris, L'Herne, 2005

LOIGNON, Sylvie (dir.), *Les archives Marguerite Duras*, Grenoble, Ellug, 2012

MANCEAUX, Michèle, *L'amie*, Paris, Albin Michel, 1997, p.50

NOGUEZ, Dominique, *Duras, toujours*, Arles, Actes Sud, 2009

VALLIER, Jean, *C'était Marguerite Duras*, Tome II 1946-1996, Paris, Fayard, 2010

VAN LAERE, François, « Nous pourrions, vous aussi, vous aimer », *Twentieth Century Studies*, décembre 1971, p.74-87

VAN WERT, William F., « The Cinema of Marguerite Duras : Sound and Voice in a Closed Room », *Film Quarterly*, Vol. 33, n°1, automne 1979, pp. 22-29

VOLAT, Hélène et HARVEY, Robert, *Marguerite Duras. A Bio-Bibliography*, Westport, Connecticut, Greenwood Press, 1997

WILLIAMS, James S., *The Erotics of Passage. Pleasure, Politics and Form in the Later Work of Marguerite Duras*, New York, St Martin's Press, 1997

WILLIS, Sharon, *Marguerite Duras : Writing on the Body*, University of Illinois Press, 1987

WOLFF, Geoffrey A., « She Knows How to Make Movies without a Camera », *Washington Post*, 9 décembre 1965

WOODHULL, Winfried, « Marguerite Duras and the Question of Community », *Modern Language Studies*, Vol. 17, n°1, hiver 1987, pp. 3-16

Américains

ALTER, Jean, « *L'après-midi de Monsieur Andesmas* by Marguerite Duras », *The French Review*, Vol. 36, n°5, avril, 1963, pp. 553-554

ALTER, Jean, « Le Ravissement de Lol V. Stein by Marguerite Duras », *The French Review*, Vol. 38, n°2 décembre 1964, pp. 281-282

ALTER, Jean, « *Un Plat de porc aux bananes vertes* by Simne Scharz-Bart, André Schwartz-Bart ; *L'Amante anglaise* by Marguerite Duras », *The French Review*, Vol. 41, n°5, avril 1968, pp. 760-762

AMES, Stanford S., « Cinderella's Slipper. Mallarmé's Letters in Duras », *Visible Language*, Vol. 12, n°3, été 1978, p.245-254

AMES, Stanford S., « Mint Madness. Surfeit and Purge in the Novels of Duras », *SubStance*, n°20, automne 1978, p.37-42

ANDERMATT, Verena, « Rodomontages of *Le Ravissement de Lol V. Stein* », *Yale French Studies*, n°57, 1979, pp. 23-35

ANTLE, Martine, « *La Pute de la côte normande* by Marguerite Duras », *The French Review*, Vol. 61, n°6, mai 1988, p. 990

ARS AMANDI SCHNEIDER, Ursula W., *The Erotic of Extremes in Thomas Mann and Marguerite Duras*, New York, Peter Lang, 1995

BARNES, Julian, « Duras Mines Her Memories », *Washington Post*, 18 mai 1986

BASSOFF, Bruce, « Death and Desire in Marguerite Duras' *Moderato Cantabile* », *MLN*, Vol. 94, n°4, mai, 1979, pp. 720-730

BESNARD-COURSODON, Micheline, « Significations du méta-récit dans *Le Vice-Consul* de Marguerite Duras », *French Forum*, Vol. 3, n°1, janvier 1978, pp. 72-83

BIRKETS, Sven, « Duras' 'The War' », *Chicago Tribune*, 13 avril 1986

BISHOP, Lloyd, « Classical Structure in *Moderato Cantabile* », *The French Review. Special Issue*, n°6, Studies on the French Novel, printemps 1974, pp. 219-234

BLOCK, Joel C., « Narrative and Point of View in *Le Vice-Consul* of Marguerite Duras », *The Hebrew University Studies in Literature*, Vol.4, n°1, 1976, p.114-123

BLUME, Mary, « From France, the last word on Mme Duras », *Los Angeles Times*, 21 avril 1985

BREE, Germaine, *Women Writers in France*, Rutgers University Press, 1973

COE, Richard L, « Novelist Duras AS Film Writer », *Washington Post*, 25 novembre 1966

CAGNON, Maurice, « *Le Vice-Consul* by Marguerite Duras », *The French Review*, Vol. 40, n°5, avril 1967, pp. 620-626

- CAGNON, Maurice, MICHALSKI, Elaine Michalski, « Marguerite Duras : vers un roman de l'ambivalence », *The French Review*, Vol. 51, n°3, février 1978, pp. 368-376
- CARRUGI, Noëlle, *Marguerite Duras. Une expérience intérieure. « Le gommage de l'être en faveur du tout »*, Peter Lang, 1995
- CHAMPAGNE, Roland A., « An Incantation of the Sirens : The Structure of *Moderato Cantabile* », *The French Review*, Vol. 48, n°6, mai 1975, pp. 981-989
- CISMARU, Alfred, « Duras and the New Novel », *The Dalhousie Review*, Vol. 47, n°2, été 1967, p.203-212
- CISMARU, Alfred, « The theatre of Marguerite Duras », *The Cresset*, Vol. 33, n°6, 1970, p.10-15
- CISMARU, Alfred, « *Les Viaducs de la Seine-et-Oise*. Duras's Dramatic Debut », *Renascence*, Vol. 23, 1970-1971, pp. 23-35
- CISMARU, Alfred, « Salvation Through Drinking in Marguerite Duras' Short Stories », *Prairie Schooner* n°19, hiver 1973-1974, p.487-495
- COHEN, Alain, « *Détruire, dit-elle* by Marguerite Duras », *The French Review*, Vol. 44, n°5, avril 1971, pp. 956-958
- COHEN, Susan D., *Women and discourse in the Fiction of Marguerite Duras. Love, Legends, Language*, Amherst, University of Massachusetts Press, 1993
- COOKE CARPENTER, Nan, « *Destroy, she said* by Marguerite Duras », *The Georgia Review*, Vol. 25, n°2, été 1971, pp. 252-253
- CRANSTON, Mechthild, *Beyond the Book. Marguerite Duras – infans*, Potomac, Maryland, Scripta Humanistica, 1996
- CRANSTON, Mechthild, « *Les petits chevaux de Tarquinia* : Marguerite Duras Infans », *Dalhousie French Studies*, Vol. 18, printemps-été 1990, pp. 31-60
- EISINGER, Erisa M., « Crime and Detection in the Novels of Marguerite Duras », *Contemporary Literature*, Vol. 15, n°4 automne 1974, pp. 503-520
- ENRIGHT-CLARK SHOUKRI, Doris, « The Nature of Being in Woolf and Duras », *Contemporary Literature*, Vol. 12, n°3, été 1971, pp. 317-328
- FISHER, Dominique D., « *La Vie Matérielle* by Marguerite Duras », *The French Review*, Vol. 62, n°2, décembre 1988, pp. 361-362
- FRAKES, James R., « Lovely Shapes of Anguish Review », *The Kenyon Review*, Vol. 29, n°1, janvier 1967, pp. 137-140
- GAENBAUER, Deborah B., « Revolutionary Writing in Marguerite Duras' *L'Amour* », *The French Review*, Vol. 55, n°5, avril 1982, pp. 633-639

- GILLAIN, Anne, « *Les Yeux bleus cheveux noirs* by Marguerite Duras », *The French Review*, Vol. 61, n°1, octobre 1987, pp. 147-148
- GLASSMAN, Deborah, « Fascinating Vision and Narrative Cure : Marguerite Duras's *The Ravishing of Lol V. Stein* », *Tulsa Studies in Women's Literature*, Vol. 8, No. 1, Toward a Gendered Modernity (Spring, 1989), pp. 77-94
- GOLLUB, Judith, « *Abahn Sabana David* by Marguerite Duras », *The French Review*, Vol. 44, n°5, avril 1971, pp. 954-956
- GUERS-VILLATE, Yvonne, « *India Song* by Marguerite Duras », *The French Review*, Vol. 52, n°4, mars 1979, pp. 655-656
- GUICHARNAUD, Jacques Guicharnaud, « Woman's Fate: Marguerite Duras », *Yale French Studies*, MIT Press, Cambridge, n°27, printemps-été 1961, pp. 106-113
- GUICHARNAUD, Jacques, « The Terrorist Marivaudage of Marguerite Duras », *Yale French Studies*, MIT Press, Cambridge, n°46, 1971, pp. 113-24
- HARVEY, Robert, *Les écrits de Marguerite Duras : bibliographie des œuvres et de la critique, 1940-2006*, Saint-Germain-la-Blanche-Herbe, 2009
- HILL, Leslie, « Marguerite Duras : Sexual Difference and Tales of Apocalypse », *The Modern Language Review*, Vol. 84, n°3, juillet 1989, pp. 601-614
- HILL, Leslie, *Marguerite Duras. Apocalyptic Desires*, New York, Routledge, 1993
- HIRSCH, Marianne, « Gender, Reading and Desire in *Moderato Cantabile* », *Twentieth Century Literature*, Vol. 28, n°1, printemps 1982, p.69-85
- HOFMANN, Carol, *Forgetting and Marguerite Duras*, Niwot, University Press of Colorado, 1991
- HOOG, Armand Hoog, « The Itinerary of Marguerite Duras », *Yale French Studies*, Cambridge, MIT Press, n°24, été 1959, pp. 68-73
- KARRH Phyllis, *The Politics of Desire: A Study of Desire in the Works of Marguerite Duras*, Madison, Université du Wisconsin, 1978
- KNAPP, Bettina L., *Critical essays on Marguerite Duras*, New York, Simon & Schuster, 1998
- KNAPP, Bettina L., « *Agatha* by Marguerite Duras », *The French Review*, Vol. 55, n°5, avril 1982, pp. 702-703
- KNAPP, Bettina L., « *La Douleur* by Marguerite Duras », *The French Review*, Vol. 60, n°3, février 1987, pp. 428-429
- KNAPP, Bettina L., « *Les Viaducs de la Seine-et-Oise* by Marguerite Duras », *The French Review*, Vol. 37, n°2, décembre 1963, pp. 256-257
- KNELLER, John W., « Elective Empathis and Musical Affinities », *Yale French*

Studies, n°27, 1961, pp. 114-120

KRISTEVA, Julia, JENSEN, Katharine A., « The Pain of Sorrow in the Modern World : The Work of Marguerite Duras », *PMLA*, Vol. 102, n°2, mars 1987, pp. 138-152

LYDON, Mary, « The Forgetfulness of Memory : Jacques Lacan, Marguerite Duras, and the Text », *Contemporary Literature*, Vol. 29, n°3, automne 1988, pp. 351-368

MICHALCZYK, John J., « *Les Lieux de Marguerite Duras* by Marguerite Duras, Michelle Porte », *The French Review*, Vol. 52, n°3, février 1979, p. 501

MINOR, Anne, « *Moderato Cantabile* by Marguerite Duras », *The French Review*, Vol. 33, n°1, octobre 1959, pp. 97-98

MURPHY, Carol J. , « *L'Eden Cinéma* by Marguerite Duras », *The French Review*, Vol. 52, n°2 décembre 1978, pp. 380-381

MURPHY, Carol J., « *India Song* by Marguerite Duras », *The French Review*, Vol. 49, n°2, décembre 1975, pp. 296-297

MURPHY, Carol J., *Alienation and Absence in the Novels of Marguerite Duras*, French Forum Publishers, 1982

MURPHY, Carol J., « Marguerite Duras : le texte comme écho », *The French Review*, Vol. 50, n°6, mai 1977, pp. 850-857

OORE, Irène, « *La Vie Matérielle* de Marguerite Duras, « aller-et-retour entre moi et moi, entre vous et moi ». Réflexions sur le mouvement du texte », *Dalhousie French Studies*, Vol. 17 ! de Duras et Robbe-Grillet à Cixous et Deguy, automne-hiver 1989, pp. 47-53

PAPIN, Liliane, *L'Avant-scène. Le théâtre de Marguerite Duras*, Los Angeles, University of California Press, 1988

PATRICE, Stéphane, SAEMMER, Alexandra (éd), *Les lectures de Marguerite Duras*, Presses Universitaires de Lyon, 2003

PEYRE, Henri, « Contemporary Feminine Literature in France », *Yale French Studies*, n°27, 1961, pp. 47-65

PODSEVER GOLLUB, Judith, « *L'Amour* by Marguerite Duras », *The French Review*, Vol. 46, n°5, avril 1973, pp. 1047-1049

PORTER BEAUDRY, Agnes, « *Détruire, dit-elle* : Destruction or Deconstruction ? », *International Fiction Review*, Vol. 8, n°1, 1981, p.41-46

RICOUART, Janine, *Écriture féminine et violence. Une étude de Marguerite Duras*, Birmingham, Alabama, Summa Publications, 1991

ROPARS-WUILLEUMIER, Marie-Claire, SMITH, Kimberly, « The Disembodied Voice : *India Song* », *Yale French Studies*, n°60, 1980, pp. 241-268

- RYBALKA, Michel, « Four Novels, *The Square, Moderato Cantabile, Ten-Thirty on a Summer Night, the Afternoon of Mr Andemas* by Marguerite Duras », *The Modern Language Journal*, Vol. 50, n°7, novembre 1966, pp. 506-507
- SCHUSTER, Marilyn R., *Marguerite Duras Revisited*, Twayne Publishers, 1993
- SELOUS, Trista, *The Other Woman : Feminism and Femininity in the Work of Marguerite Duras*, Yale University Press, 1988
- SHERZER, Dina, « Violence gastronomique dans *Moderato Cantabile* », *The French Review*, Vol. 50, n°4 mars 1977, pp. 596-601
- STEINER, Robert, « All you need is loss », *Los Angeles Times*, 24 avril 1988
- THODY, Philip, « A Note on Camus and the American Novel », *Comparative Literature*, Vol. 9, No. 3, Duke University Press, été 1957, pp. 248
- TOWNE, Frank, « The Metamorphosis of Marguerite Duras », *Research Studies*, Vol. 34, n°4, 1966, p.1975-184
- VALLIER, Jean, *C'était Marguerite Duras*, Tome II 1946-1996, éd. Fayard, 2010
- VAN LAERE, François, « Nous pourrions, vous aussi, vous aimer », *Twentieth Century Studies*, décembre 1971, p.74-87
- VAN WERT, William F., « The Cinema of Marguerite Duras : Sound and Voice in a Closed Room », *Film Quarterly*, Vol. 33, n°1, automne 1979, pp. 22-29
- VOLAT, Hélène et HARVEY, Robert, *Marguerite Duras. A Bio-Bibliography*, Westport, Connecticut, Greenwood Press, 1997
- WILLIAMS, James S., *The Erotics of Passage. Pleasure, Politics and Form in the Later Work of Marguerite Duras*, New York, St Martin's Press, 1997
- WILLIS, Sharon, *Marguerite Duras : Writing on the Body*, University of Illinois Press, 1987
- WOLFF, Geoffrey A., « She Knows How to Make Movies without a Camera », *Washington Post*, 9 décembre 1965
- WOODHULL, Winfried, « Marguerite Duras and the Question of Community », *Modern Language Studies*, Vol. 17, n°1, hiver 1987, pp. 3-16

Robert Pinget

Français

LIEBER, Jean-Claude, RENOUARD, Madeleine, *Le chantier Robert Pinget*, Paris, JM Place, 2000

MEGEVAUD, Martin, PIEGAY-GROS (éd.), Nathalie, *Robert Pinget : matériau, marges, écriture*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2011

RENOUARD, Madeleine, *Robert Pinget à la lettre*, Paris, Belfond, p.197

VIART, Dominique, *Robert Pinget*, revue *Roman 20-50* n°30, 2000

Américains

ALTER, Jean, « *Le Renard et la boussole* by Robert Pinget », *The French Review*, Vol. 46, n°5, avril 1973, pp. 1064-1065

CISMARU, Alfred, « *Passacaille* by Robert Pinget », *The French Review*, Vol. 44, n°1, octobre 1970, p. 183

COHN, Ruby, « Samuel Beckett Self-Translator », *PMLA*, Vol. 76, n°5, décembre 1961, pp. 613-621

DECOCK, Jean, « *Identité* suivi de *Abel et Bela* by Robert Pinget », *The French Review*, *South Atlantic Bulletin*, Vol. 46, n°4, mars 1973, pp. 863-865

GADDIS ROSE, Marilyn, « *Le Libéra* by Robert Pinget », *The French Review*, Vol. 44, n°1, octobre 1970, pp. 182-183

HENKELS, Robert, *Robert Pinget : The Novel as a Quest*, The University of Alabama Press, 1977

HENKELS, Robert, « *L'Apocryphe* by Robert Pinget », *The French Review*, Vol. 55, n°6, mai 1982, pp. 926-927

HENKELS, Robert, « *Un testament bizarre* by Robert Pinget », *The French Review*, Vol. 60, n°6 mai 1987, pp. 913-914

HENKELS, Robert, « *L'ennemi* by Robert Pinget », *The French Review*, Vol. 61, n°6, mai 1988, pp. 994-995

HENKELS, Robert M., « *Cette Voix* by Robert Pinget », *The French Review*, Vol. 49, n°4, mars 1976, pp. 641-642

HENKELS, Robert, « *Le Libéra* by Robert Pinget », *Novel : A Forum on Fiction*, Vol. 3, n°1, automne 1969, pp. 89-90

KUHN, Reinhard , « *Quelqu'un* by Robert Pinget », *Novel : A Forum on Fiction*, Vol. 1, n°1, automne 1967, pp. 93-95

LIVINGSTON, Beverly, « From A to F and Back : Pinget's Fictive Arena », *Yale French Studies*, n°57, 1979, pp. 72-85

LOWRIE, Joyce O., « The Function of Repetition in Pinget's *Lettre Morte* », *The French Review*, Vol. 49, n°5, avril 1976, pp. 676-688

MARANTZ, Enid G., « Pinget's *Fable*, récit : An allegory of the New, New Novel »,

Twentieth Century Literature, Vol. 23, n°3, octobre 1977, pp. 327-344

MORRISSETTE, Bruce, « *L'Inquisiteur* by Robert Pinget », *The French Review*, Vol. 37, n°1, octobre 1963, pp. 121-122

SIMON, Roland H., « Le Rôle de l'écriture dans *La Chute* de Camus et *Quelqu'un* de Pinget », *The French Review*, Vol. 47, n°3, février 1974, pp. 543-556

Alain Robbe-Grillet

Français

Dossier de Presse Les Gommages et Le Voyeur, éditions 10/18, 2005

Robbe-Grillet. Colloque de Cerisy, Paris, U.G.E, 1976

ALLEMAND, Roger-Michel, MILAT, Christian (éd.), *Alain Robbe-Grillet. Balises pour le XXI^e siècle*, Sorbonne Nouvelle, 2008

CORPET, Olivier, *Alain Robbe-Grillet. Le voyageur du nouveau roman*, IMEC, 2005

MORRISSETTE, Bruce, *Les Romans d'Alain Robbe-Grillet*, Paris, Minuit, 1963

ROBBE-GRILLET, Catherine, *Alain*, Paris, Fayard, 2012

Américains

ALTER, Jean, « Alain Robbe-Grillet and the « Cinematographic Style », *The Modern Language Journal*, Vol. 48, n°6 octobre 1964, pp. 363-366

BAEHLER, Aline, « Les autobiographies d'Alain Robbe-Grillet et de Nathalie Sarraute : des fictions motivées », *Dalhousie French Studies*, Vol. 18, printemps-été 1990, pp. 19-30

BARNES, Hazel E., « The Ins and Outs of Robbe-Grillet », *Chicago Review*, vol. 15, n° 3, hiver-printemps 1962, pp. 21-43

BASSOFF, Bruce, « Freedom and Fatality in Robbe-Grillet's *Les Gommages* », *Contemporary Literature*, Vol. 20, n°52, automne 1979, pp. 434-451

BAUCOM, Joyce Renee, *A Study of Two « New Novelists »: Alain Robbe-Grillet and Nathalie Sarraute*, éd. B. F. Hudson, 1967

BAUM, A. L., « The Metanovel. Robbe-Grillet's Phenomenal "Nouveau Roman" », *Boundary 2*, vol. 6, n° 2, 1978, pp. 557-75

BILLOTTE, Louise, « Last Night at Alain Robbe-Grillet's », *Villager*, 30 octobre 1975

BLACKBURN, « Project for ... », *Chicago Tribune*, 11 juin 1972

- BOGUE, Ronald L., « The Twilight of Relativism : Robbe-Grillet and the Erasure of Man », in Betty-Jean Craige (éd.), *Relativism in the Arts*, Athens, University of Georgia Press, 1983, pp. 171-201
- BOYER, Alain-Michel, « L'énigme, l'enquête et la quête du récit : la fiction policière dans *Les Gommages* d'Alain Robbe-Grillet », *French Forum*, Vol. 6, n°1, janvier 1981, pp. 74-83
- BROCK, Robert R., *Lire enfin Robbe-Grillet*, New York, Peter Lang, 1991
- BURDICK, Dolores M., « Lisa, Lola, and I: The Woman Unknown as the Woman Immortal ; in Ophuls and Robbe-Grillet », *Michigan Academician*, no 12, hiver 1980, pp. 251-9
- BREE, Germaine, « Jalousie: New Blinds of Old », in *Yale French Studies*, MIT Press, Cambridge n°24, été 1959, pp. 87-90
- BROCCARDO, Louise, « What Is New in "Le Nouveau Roman" ? A Study of Some of the Novels of Nathalie Sarraute and Alain Robbe-Grillet », *UNISA English Studies*, n°3, 1967, pp. 6-26
- BROOKE-ROSE, Christine, « The Baroque Imagination of Alain Robbe-Grillet », *Modern Fiction Studies*, n°11, hiver 1965-1966, pp. 405-23
- CHURCH RONALD CUMMINGS, Margaret, FEASTER, John, « A Selected Checklist of Principal Fiction and Criticism by Michel Butor, Albert Camus, Louis-Ferdinand Céline, Alain Robbe-Grillet and Jean-Paul Sartre », *Modern Fiction Studies*, vol. 16, n° 1, printemps 1970, pp. 85-100
- CLAYTON, John J., « Alain Robbe-Grillet : The Aesthetics of Sado-Masochism », *The Massachusetts Review*, vol. 18, n° 1, printemps 1977, pp. 106-19
- COHN, Dorrit Claire, « Castles and Anti-Castles, or Kafka and Robbe-Grillet », *Novel*, vol. 5, n° 1, automne 1971, pp. 19-31
- CREESE, Richard, « Objects in Novels and the Fringe of Culture. Graham Greene and Alain Robbe-Grillet », *Comparative Literature*, n° 39, 1987, pp. 58-73
- DANNER, Richard, « *Le Rendez-vous* by Alain Robbe-Grillet, Yvonne Renard », *The French Review*, Vol. 55, n°2, décembre 1981, pp. 285-286
- DEDUCK, Patricia Anne, *Realism, Reality and the Fictional Theory of Alain Robbe-Grillet and Anaïs Nin*, Washington, University Press of America, 1982
- DE LA QUERIERE, Yves de la Quérière, « Robbe-Grillet dans le sens du texte : *Le Mannequin* », *The French Review*, Vol. 46, n°5, avril 1973, pp. 960-971
- DENEAU, Daniel P., « Bits and Pieces concerning One of Robbe-Grillet's Latest Verban Happening : The Sado-Erotic Project », *Twentieth Century Literature*, Vol. 25, n°1, printemps 1979, pp. 37-53

- DENEAU, Daniel P., « Robbe-Grillet's "Microtexts" », *International Fiction Review*, n° 1, juillet 1974, pp. 164-6
- DITTMAR, Linda, « Structures of Metaphor in Robbe-Grillet's *Last Yeat in Marienbad* », *boundary 2*, Vol. 8, n°3, printemps 1980, pp. 215-240
- DURHAM, Carolyn A., « In search of a New Novel : Alain Robbe-Grillet's *Un régicide* », *French Forum*, Vol. 7, n°2 mai 1982, pp. 146-156
- DURHAM, Carol A., « *Le Miroir qui revient* by Alain Robbe-Grillet, *The French Review*, Vol. 60, n°3 février 1987, pp. 435-436
- ELLIS, Keith, « Ambiguity and Point of View in Some Novelistic Representations of Jealousy », *MLN*, Vol. 86, n°6, *Comparative Literature*, décembre 1971, pp. 891-909
- ELLMAN, Richard, FEIDELSON, Charles (éd.), chapitre « A New Realism. Alain Robbe-Grillet : Deshumanizing Nature », *The Modern Tradition. Backgrounds of Modern Literature*, Oxford University Press, New York, 1965
- GALAND, René M., « La Dimension sociale dans *La Jalousie* de Robbe-Grillet », *The French Review*, Vol. 39, n°5 avril 1966, pp. 703-708
- GAW, « Plumb a Shadow And Find a Voyeur », *Washington Post*, 5 janvier 1967
- GERHART, Mary Jane, « The Purpose of Meaninglessness in Robbe-Grillet », *Renascence*, vol. 23, 1970-1971, pp. 79-97
- GROSSVOGEL, David I., *Limits of the Novel. Evolutions of a Form, from Chaucer to Robbe-Grillet*, Ithaca, Cornell University Press, 1968, pp. 256-99
- GRAY, Stanley E., « *Djinn. Un trou rouge entre les pavés disjoints* by Alain Robbe-Grillet », *The French Review*, Vol. 55, n°4, mars 1982, pp. 573-574
- HARFORD, Margaret, « *Last Yeat at Marienbad* Film Puzzler of the Year », *Los Angeles Times*, 14 juillet 1962
- HARGER-GRINLING, Virginia, « Robbe-Grillet and Balthus. Art and the Adolescent », *The International Fiction Review*, vol.15, 1988, pp. 148-50
- HARGER-GRINLING, Virginia et CHADWICK, Tony Chadwick (éd.), *Robbe-Grillet and the Fantastic*, Westport, Greenwood Press, 1994
- HAYMAN, David, « Double-Distancing : An Attribute of the "Post-Modern" Avant-Garde », *Novel*, vol. 12, n° 1, 1978, pp. 33-47
- HELLESTEIN, Marjorie H., *Inventing the Real World : The Art of Alain Robbe-Grillet*, Associated University Presses, 1998
- HOLZBERG, Ruth, « Décryptage du *Voyeur* : le contrepoint et les répliques du "voyant" », *The French Review*, Vol. 52, n°6, mai 1979, pp. 848-855
- HOUPPERMANS, Sjeff, « Un miroir enchanté », *Dalhousie French Studies*, Vol. 17,

- de Duras et Robbe-Grillet à Cixous et Deguy, automne-hiver 1989, pp. 37-45
- KAISER, Grant E., « L'amour et l'Esthétique : *L'Année dernière à Marienbad* », *South Atlantic Bulletin*, Vol. 39, n°4 novembre 1974, pp. 113-120
- KNAPP, Bettina L., « *Topologie d'une cité fantôme* by Alain Robbe-Grillet », *The French Review*, Vol. 50, n°4, mars 1977, pp. 672-673
- KURRIK, Maire Jaanus, *Literature and Negation*, New York, Columbia University Press, 1979 : « Bartheleme, Robbe-Grillet », pp. 231-6
- LAW, Graham, « Il s'agissait peut-être d'un roman policier : Leblanc, Macdonald, and Robbe-Grillet », *Comparative Literature*, Vol. 40, n°4, automne 1988, pp. 335-357
- LETHCOE, James, « The Structure of Robbe-Grillet's Labyrinth », *The French Review*, Vol. 38, n°4, février 1965, pp. 497-507
- MCGINTY DAVIS, Doris, « *Le Voyeur* et *L'Année dernière à Marienbad* », *The French Review*, Vol. 38, n°4, février 1965, pp. 477-484
- MICHALCZYK, John J., « Neo-surrealist elements in Robbe-Grillet's *Glissements progressifs du plaisir* », *The French Review*, Vol. 56, n°1, octobre 1982, pp. 87-92
- MICHALCZYK, John J., « Robbe-Grillet, Michelet and Barthes : From *La Sorcière* to *Glissements progressifs du plaisir* », *The French Review*, Vol. 51, n°2, décembre 1977, pp. 233-244
- MINOGUE, Valérie, « The Uses of Parody: Parody in Proust and Robbe-Grillet », *Southern Review*, n° 13, mars 1980, pp. 53-65
- MINOGUE, Valerie, « The Workings of Fiction in *Les Gommages* », *The Modern Language Review*, Vol. 62, n°3, juillet 1967, pp. 430-442 407-20
- MINOGUE, Valerie, « The Creator's Game : Some Reflections on Robbe-Grillet's *Le Voyeur* », *The Modern Language Review*, Vol. 72, n°4, octobre 1977, pp. 815-828
- MINOR, Anne, « *La Jalousie* by Alain Robbe-Grillet », *The French Review*, Vol. 32, n°5, avril 1959, pp. 477-479
- MORRISSETTE, Bruce Morrissette, « Surfaces et structures dans les romans de Robbe-Grillet », *The French Review*, Vol. 31, n°5, avril 1958
- MORRISSETTE, Bruce, « *Dans le labyrinthe* by Alain Robbe-Grillet », *The French Review*, Vol. 34, n°1, octobre 1960, pp. 113-115
- MORRISSETTE, Bruce Morrissette, « Oedipus and Existentialism: *Les Gommages* of Robbe-Grillet », *Wisconsin Studies in Contemporary Literature*, Vol. 1, n°3, automne 1960, pp. 43-73
- MORRISSETTE, Bruce, « *L'Année dernière à Marienbad* by Alain Robbe-Grillet »,

- The French Review*, Vol. 35, n°5, avril 1962, pp. 520-521
- MORRISSETTE, Bruce, « Theory and Practice in the Works of Robbe-Grillet », *Modern Language Notes*, vol. 77, n° 3, mai 1962, pp. 257-67
- MORRISSETTE, Bruce, *Alain Robbe-Grillet*, New York, Columbia University Press, coll. « Essays on Modern Writers », 1965
- MORRISSETTE, Bruce, « *La Maison de rendez-vous* by Alain Robbe-Grillet », *The French Review*, Vol. 39, n°5, avril 1966, pp. 821-822
- MORRISSETTE, Bruce, « Games and Game Structures in Robbe-Grillet », *Yale French Studies*, MIT Press, Cambridge n°41, 1968, pp. 159-167
- MORRISSETTE, Bruce, « The Evolution of Narrative Viewpoint in Robbe-Grillet », *Novel. A Forum on Fiction*, vol. 1, n° 1, automne 1967, pp. 24-33
- MORRISSETTE, Bruce, *Alain Robbe-Grillet*, New York, Columbia University Press, coll. « Essays on Modern Writers », 1965
- MORRISSETTE, Bruce, *The Novels of Robbe-Grillet*, Cornell University Press, 1975
- MORRISSETTE, Bruce Morrissette, *Novel and Film. Essays in Two Genres*, Chicago, University of Chicago Press, 1985
- MORRISSETTE, Bruce, « Order and Disorder in Film and Fiction », *Critical Inquiry*, Vol. 4, n°1, automne 1977, pp. 1-20
- MORRISSETTE, Bruce, « Robbe-Grillet at the University of Chicago », *The French Review*, vol. 50, 1976-1977, pp. 655-657
- MURRAY, Jack, « Mind and Reality in Robbe-Grillet and Proust », *Wisconsin Studies in Contemporary Literature*, vol. 8, n° 3, été 1967
- MURRAY, Jack, « Three Murders in the Contemporary French Novel », *Texas Studies in Literature and Language*, vol. 6, n° 3, 1964, pp. 361-75
- NELSON, Roy Jay, « Alain Robbe-Grillet : vers une esthétique de l'absurde », *The French Review*, Vol. 37, n°4, février 1964, pp. 400-410
- O'CALLAGHAN, Raylene L., « The Uses and Abuses of Enchantment in Robbe-Grillet's *Angélique ou l'enchantement* », *Dalhousie French Studies*, Vol. 17, de Duras et Robbe-Grillet à Cixous et Deguy, automne-hiver 1989, pp. 109-116
- O'DONNELL, Thomas, « Robbe-Grillet's Ghost Town », *Yale French Studies*, MIT Press, Cambridge n°57, 1979, pp. 195-207
- OPITZ, Kurt, « The New Realities of the Continental Novel – Alain Robbe-Grillet and Uwe Johnson », *South Central Bulletin*, n°25, mars 1965, p. 6.
- OPPENHEIM, Lois, « Reflections on the Status of Subject in Robbe-Grillet », *The Antioch Review*, n° 45, été 1987, pp.283-5.

- PHILIPS, Kathy J., « The Double Trap of Robbe-Grillet : A Reading of *Le Voyeur* », *Twentieth Century Literature*, Vol. 26, n°3, automne 1980, pp. 323-331
- PRAEGER, Michèle, « Une Autobiographie qui s'invente elle-même : *Le Miroir qui revient* », *The French Review*, Vol. 62, n°3, février 1989, pp. 476-482
- PUCCIANI, Oreste (éd.), *Le Voyeur by Alain Robbe-Grillet*, éd. Waltham, Massachusetts: Ginn-Blaisdell, 1970
- RAMSAY, Raylene L., *Robbe-Grillet and Modernity. Science, Sexuality and Subversion*, Gainesville, University Press of Florida, 1992
- REYNOLDS, Régine, « Autour du Monde Visuel d'Alain Robbe-Grillet : Rétablissement des perspectives », *The South Central Bulletin*, Vol. 30, n°4, Studies by Members of SCMLA, hiver 1970, pp. 217-220
- ROUDIEZ, Leon S., *French Fiction Today. A New Direction*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1972 : « Alain Robbe-Grillet », pp 206-32.
- ROWLEY, Peter, « Alain Robbe-Grillet's Novel Views of the Venom of Violence », *Los Angeles Times*, 22 octobre 1972
- SMITH, Roch C., *Understanding Alain Robbe-Grillet*, University of South Carolina Press, 2000
- SMITH, Roch C., « Generating the Erotic Machine : Robbe-Grillet's *L'Eden et après* and *La Belle Captive* », *The French Review*, Vol. 63, n°3, février 1990, pp. 492-502
- SPEAR, Thomas, « *Angélique ou l'enchantement* by Alain Robbe-Grillet », *The French Review*, Vol. 62, n°1, octobre 1988, pp. 202-203
- STEBEL, Sidney, « Story of Obscure Murder », *Los Angeles Times*, 2 novembre 1958
- STEISEL, Marie-Georgette, « Étude des couleurs dans *La Jalousie* », *The French Review*, Vol. 38, n°4, février 1965, pp. 485-496
- STOLTZFUS, Ben F. Stoltzfus, *Alain Robbe-Grillet and the New French Novel*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1964
- STOLTZFUS, Ben F., *Alain Robbe-Grillet : the body of the text*, Rutherford, Fairleigh Dickinson University Press, 1985
- STOLTZFUS, Ben, *Alain Robbe-Grillet : life, work and criticism*, York Press, 1987
- STOLTZFUS, Ben F., *The Target : Alain Robbe-Grillet and Jasper Johns*, Farley Dickinson University Press, 2006
- STOLTZFUS, Ben F., « *Un Régicide* : a metaphorical intrigue », *French Forum*, Vol. 5, n°3, septembre 1980, pp. 269-283
- STOLTZFUS, Ben F., « Robbe-Grillet's Labyrinths: Structure and Meaning », *Contemporary Literature*, vol. 22, n° 3, été 1981, p. 292-307

- STOLZFUS, Ben F., « Dead, Desacralized, and Discontent: Robbe-Grillet's New Man », *Modern Fiction Studies*, vol. 27, n° 4, 1981, pp. 543-553
- STOLZFUS, Ben F., « *Projet pour une révolution à New York* by Alain Robbe-Grillet », *The French Review*, Vol. 45, n°1, octobre 1971, pp. 213-214
- STOLZFUS, Ben F., « A Novel of Objective Subjectivity : *Le Voyeur* by Alain Robbe-Grillet », *PMLA*, Vol. 77, n°4, septembre 1962, pp. 499-507
- STOLZFUS, Ben F., « Alain Robbe-Grillet and Surrealism », *Modern Language Notes*, vol. 78, n° 3, 1963, pp. 271-7
- STOLZFUS, Ben F., « Robbe-Grillet's Partisan, Passionate and Politic Project for a Revolution », *Comparative Literature Studies*, Vol. 19, n°3, automne 1982, pp. 365-380
- STRAUSS, Walter A., « *For a New Novel* by Alain Robbe-Grillet », *The Modern Language Journal*, Vol. 50, n°8, décembre 1966, pp. 575-576
- STURDZA, Paltin Sturdza, « The Rebirth Archetype in Robbe-Grillet's *L'Immortelle* », *The French Review*, Vol. 48, n°6, mai 1975, pp. 990-995
- SZANTO, George H., *Narrative Consciousness. Structures and Perception in the Fiction of Kafka, Beckett and Robbe-Grillet*, Austin, University of Texas Press, 1972
- VAN WERT, William, « Intertextuality and Redundant Coherence in Robbe-Grillet », *Romanic Review*, vol. 73, 1982, pp. 249-57
- VAN WERT, William F., « Structures of Mobility in the Cinema of Alain Robbe-Grillet », *SubStance*, Vol. 3, n°9, printemps 1974, pp. 79-95
- VAN WERT, William F., *The film career of Alain Robbe-Grillet*, éd. Redgrave, 1977
- VINEBERG, Elsa, « *L'Immortelle* by Alain Robbe-Grillet », *The French Review*, Vol. 50, n°3, février 1977, pp. 531-532
- WEIL-MALHERBE, Rosanne, « *Le Voyeur* de Robbe-Grillet : un cas d'épilepsie du type psychomoteur », *The French Review*, Vol. 38, n°4, février 1965, pp. 469-476
- WEINSTEIN, Arnold L., *The Fiction of Relationship*, Princeton University Press, 1988 : « Memory and Multiplicity. The "Inner-self" in Defoe, Proust and Robbe-Grillet », pp. 69-118.
- WHITESIDE, Anna, « Énonciation et je(ux) : l'exemple de *La Jalousie* de Robbe-Grillet », *French Forum*, Vol. 7, n°2, mai 1982, pp. 157-172
- WOLFF, Geoffrey A., « 'New Novel's Father Says It With Words », *Washington Post*, 7 avril 1966
- WYLIE, Harold A., « Alain Robbe-Grillet: Scientific Humanist », *Bucknell Review*, vol. 15, n° 2, mai 1967, pp. 1-9
- WYLIE, Harold A., « The Reality-game of Robbe-Grillet », *The French Review*, vol.

40, n° 6, mai 1967, pp. 774

ZLOTCHÉW, Clark M., « The Collaboration of the Reader in Borgès and Robbe-Grillet », *Michigan Academician*, n° 14, automne 1981, pp. 167-73

Nathalie Sarraute

Français

Nathalie Sarraute un écrivain dans le siècle, Université de Provence, Aix en Provence, 2000

ALLEMAND, André, *L'œuvre romanesque de Nathalie Sarraute*, Neuchâtel, La Braconnière, 1980

ASSO, Françoise, *Nathalie Sarraute, une écriture de l'effraction*, Paris, Presses Universitaires de France, 1995

BENMUSSA, Simone, *Nathalie Sarraute, qui êtes-vous ?*, Lyon, La Manufacture, 1987

BOUCHARDEAU, Huguette, *Nathalie Sarraute*, Paris, Flammarion, 2003

BOUE, Rachel, *Nathalie Sarraute. La sensation en quête de parole*, Paris, L'Harmattan, 1997

CALIN, Françoise, *La vie retrouvée – étude de l'œuvre romanesque de Nathalie Sarraute*, Paris, Minard, 1976

DAUBENTON, A., « Les faits divers de la parole », *Les Nouvelles littéraires*, 10 janvier 1980

GLEIZE, J., LEONI, A. (dir.), *Nathalie Sarraute un écrivain dans le siècle*, Aix en Provence, Université de Provence, 2000

LOTRINGER, Sylvère, « Nathalie Sarraute exploratrice du réel », *L'Étrave*, 10 novembre 1959

MINOGUE, Valérie, RAFFY (dir.), Sabine, *Autour de Nathalie Sarraute*, Actes du colloque de Cerisy-La-Salle, éd. Les Belles Lettres, Paris, 1995

VERDRAGER, Pierre, *La réception de la littérature par la critique journalistique. Le cas de Nathalie Sarraute*, Thèse de doctorat, Université Paris III, 1999

Américains

ALTER, Jean, « *Les Fruits d'or* by Nathalie Sarraute », *The French Review*, Vol. 37, n°1, octobre 1963, pp. 122-124

BAEHLER, Aline Baehler, « Les autobiographies d'Alain Robbe-Grillet et de Nathalie Sarraute : des fictions motivées », *Dalhousie French Studies*, Vol. 18,

printemps-été 1990, pp. 19-30

BAUCOM, Joyce Renee, *A Study of Two « New Novelists »: Alain Robbe-Grillet and Nathalie Sarraute*, éd. B. F. Hudson, 1967

BELL, Sheila M., « *Do you Hear Them ?* By Nathalie Sarraute, Maria Jolas ; *Martereau* by Nathalie Sarraute, Maria Jolas, *The Modern Language Review*, Vol. 82, n°1, janvier 1987, pp. 209-210

BERNAL, Olga, « Des Fiches et des Fluides dans le roman de Nathalie Sarraute », *Modern Language Notes*, Vol. 88, n°4, mai 1973, pp. 775-788

BOURAOUI, A., « Silence ou mensonge: dilemme du nouveau romancier dans le théâtre de Nathalie Sarraute », *The French Review*, n°4, printemps 1972, pp. 106-115

BREE, Germaine, *Women Writers in France*, Rutgers University Press, 1973

BRITTON, Celia, « The Self and Language in the Novels of Nathalie Sarraute », *The Modern Language Review*, Vol. 77, n°3, juillet 1982, pp. 577-584

BROCCARDO, Louise, « What Is New in "Le Nouveau Roman" ? A Study of Some of the Novels of Nathalie Sarraute and Alain Robbe-Grillet », *UNISA English Studies*, n°3, 1967, pp. 6-26

CAGNON, Maurice, « *Disent les imbéciles* by Nathalie Sarraute », *The French Review*, Vol. 51, n°1 octobre 1977, p. 139

CAGNON, Maurice, « *Vous les entendez ?* by Nathalie Sarraute », *The French Review*, Vol. 46, n°5, avril 1973, pp. 1070-1071

CHESTER, Alfred, « *The Age of Suspicion: Essays on the Novel* by Nathalie Sarraute »; *The American Scholar*, Vol.32, n°3, été 1963, pp. 488, 490, 492 MOSS, Howard, « Make It Vague. *The Age of Suspicion* by Nathalie Sarraute », *The Kenyon Review*, Vol. 25, n°3, été 1963, pp. 550-555

COHN, Ruby, « A Diminishing Difference », *Yale French Studies*, n°27, 1961, pp. 47-65, pp. 99-105

COHN, Ruby, « Nathalie Sarraute's Sub-Consciousversations » *Modern Language Notes*, Vol. 78, n°3, mai 1963, pp. 261-270

FLEMING, John A., « The Imagery of Tropisms in the Novel of Nathalie Sarraute », in W.MW Frohock (dir.), *Image and Theme. Studies in Modern French Fiction*, Cambridge, Harvard University Press, 1969

FOOTE, Audrey C., « On the Treshold of Consciousness », *Washington Post*, 18 février 1973

GIRARD, René, « *Le Planétarium* by Nathalie Sarraute », *The French Review*, Vol. 34, n°1, octobre 1960, pp. 111-113

- GOISTEIN, Denise, « Nathalie Sarraute as Dramatist », *Yale French Studies*, n°46, 1971, pp. 102-112
- GUEST, Barbara, « Nathalie Sarraute : Geometry of a Novel », *Washington Post*, 3 septembre 1972
- GUSTAITIS, Rasa, « Mme Sarraute Sees Prose Becoming More Poetic », *Washington Post*, 17 mars 1964
- HAHN, P., « Les hommes de 1963 ne sont pas assez féminins », *Paris-Théâtre*, n°198, p.35
- JEFFERSON, Ann, « Imagery versus Description : The Problematics of Representation in the Novels of Nathalie Sarraute », *The Modern Language Review*, Vol. 73, n°3, juillet 1978, pp. 513-524
- JOLAS, Maria, « It's Beautiful », *Chicago Review*, Vol. 28, n°3, hiver 1977, pp. 35-56
- KENDALL, Elaine, « Unheard Melodies of Sarraute », *Los Angeles Times*, 17 avril 1984
- KIRSCH, Robert, « The Book Report », *Los Angeles Times*, 8 août 1958
- KIRSCH, Robert, « Novel Demands 'Listening' », *Los Angeles Times*, 4 mars 1964
- KNAPP, Bettina L., « *L'homme assis dans le couloir* by Marguerite Duras », *The French Review*, Vol. 54, n°5, avril 1981, pp. 762-763
- KOCH, Stephen, « The Early Years of Nathalie Sarraute », *Washington Post*, 20 mai 1984
- LAVENDER, Timothy R., « Nathalie Sarraute and the practice of writing », *NOVEL: A Forum on Fiction*, Vol. 3, n°2, hiver 1970, pp. 101-118
- LEMON, Lee T., « The Fiction Gambler. *Do You Hear Them ?* by Nathalie Sarraute [...] », Vol. 47, n°2, été 1973, pp. 183-185
- MARKS, Elaine, « Women and Literature in France », *Signs*, Vol. 3, n°4, été 1978, pp. 832-842
- MAX, Stefan, « *Entre la vie et la mort* by Nathalie Sarraute », *The French Review*, Vol. 43, n°6, mai 1970, pp. 943-944
- MEGNA, Robert, *Nathalie Sarraute: The Novelist as Social Psychologist*, Université de Rice, 1978
- MINOGUE, Valerie, « *Paul Valéry et l'Enfant d'Éléphant : Flaubert le précurseur* by Nathalie Sarraute », *The Modern Language Review*, Vol. 83, n°2, avril 1988, pp. 467-468
- MINOGUE, Valerie, « Sarraute, Auden, and the Great Tall Tailor », *The Modern Language Review*, Vol. 84, n°2, avril 1989, pp. 331-336

- MINOR, Anne, « Nathalie Sarraute : *Le Planétarium* », in *Yale French Studies*, n°24, 1959
- MINOR, Anne, « Nathalie Sarraute : *Tropismes, Portrait d'un inconnu, Martereau* », *The French Review*, Vol. 33, n°2, décembre 1959, pp. 107-115
- NELSON, Roy Jay, « *The Age of Suspicion* by Nathalie Sarraute », *The Modern Language Journal*, Vol. 48, n°2, février 1964, p. 110
- O'FLAHERTY, K., Nathalie Sarraute: An Essay in Understanding the Experimental Novel, *University Review*, Vol. 4, n°2, été 1967, pp. 128-137
- O'NEILL, Kevin C., « Teaching Tropismes », *The French Review*, Vol. 61, n°5, avril 1988, pp. 677-683
- PATERSON, Janet M., « Pas de quoi fouetter un chat ? La génération érotique dans *Martereau* de Nathalie Sarraute », *French Forum*, Vol. 5, n°2, mai 1980, pp. 168-178
- PAULINO-NETTO, B., « Nathalie Sarraute : les mots au scalpel », *Vogue* n° 760
- PEYRE, Henri, « L'année Littéraire 1947 », *The French Review*, Vol. 21, n°3, 1927-1947, janvier 1948, pp. 233-242
- PHILLIPS, John, *Nathalie Sarraute. Metaphor, Fairy-Tale and the Feminine of the Text*, éd. Peter Lang, New York, 1994P
- ORTER, Charles A., *After the Age of Suspicion : The French Novel Today*, Yale University Press, 1989
- RAFFY, Sabine, *Sarraute romancière. Espaces intimes*, American University Studies, New York, Peter Lang, 1988
- RACEVKIS, Karlis Racevskis, « Irony as a Creative and Critical Force in Three Novels of Nathalie Sarraute », *The French Review*, Vol. 51, n°1, octobre 1977, pp. 37-44
- RIESE HUBERT, Renée, « Microtexts : an aspect of the work of Beckett, Robbe-Grillet and Nathalie Sarraute », *International Fiction Review*, vol. 1, n° 1, janvier 1974, pp. 9-16
- ROUDIEZ, Leon S., « A glance at the vocabulary of Nathalie Sarraute », in *Yale French Studies*, n°27, 1961, pp.121-128
- ROUDIEZ, Leon S., « *The Age of Suspicion* by Nathalie Sarraute », *The French Review*, Vol. 37, n°1, octobre 1963, pp. 128-129
- ROUS-BESSER, Gretchen Rous, « *Theatre* by Nathalie Sarraute », *The French Review*, Vol. 53, n°3, février 1980, pp. 497-498
- ROUS BESSER, Gretchen, « *L'Usage de la parole* by Nathalie Sarraute », *The French Review*, Vol. 54, n°4, mars 1981, pp. 625-626
- ROUS BESSER, Gretchen, « *Tu ne t'aimes pas* by Nathalie Sarraute », *The French*

- Review*, Vol. 64, n°2, décembre 1990, pp. 391-392
- ROUS BESSER, Gretchen « Colloque avec Nathalie Sarraute », *The French Review*, Vol. 50, n°2, décembre 1976, pp. 284-289
- RYKNER, Arnaud, *Nathalie Sarraute*, Paris, Seuil, 1991
- SHATTUCK, Roger, « The Voice of Nathalie Sarraute », *The French Review*, vol.68, n°6, mai 1995
- SONTAG, Susan, « Nathalie Sarraute and the novel », in *Against Interpretation and Other Essays*, Penguin, 2009
- TEMPLE Ruth, *Nathalie Sarraute*, Columbia University Press, 1968
- TISON BRAUN, Micheline, *Nathalie Sarraute ou la recherche de l'Authenticité*, éd. Gallimard, Paris, 1971
- VINEBERG, Elsa Vineberg, « Marcel Proust, Nathalie Sarraute, and the Psychological Novel », *Modern Language Notes*, Vol. 90, n°4, mai 1975, pp-575-583
- WHITING, Charles G., « Nathalie Sarraute : Moraliste », *The French Review*, n°1, hiver 1970, pp. 168-174

Claude Simon

Français

- « Fragments de Claude Simon », *Libération*, 29-30 août 1981
- « Le métier de romancier », *Le Monde*, 19 octobre 1985
- ANDRES, Bernard, *Profils du personnage chez Claude Simon*, Paris, Minuit, 1992
- BRITTON, Celia (éd.), *Claude Simon*, Longman, 1993
- CALLE-GRUBER, Mireille (éd.), *Claude Simon Chemins de la mémoire*, Paris, Le Griffon d'argile, 1993
- CALLE-GRUBER, Mireille, *Claude Simon : une vie à écrire*, Paris, Seuil, 2011
- DALLENBACH, Lucien, *Claude Simon*, Paris, Seuil, 1988
- DALLENBACH, Lucien, « Le tissu de mémoire », postface à *La Route des Flandres*, Minuit, Paris, 1960
- DALLENBACH, Lucien, *Le récit spéculaire*, Seuil, Paris, 1977
- DUNCAN, Alastair B., « Lire l'herbe » à la suite de Claude Simon, *L'Herbe*, Paris, Minuit, 1958
- DUNCAN, Alastair B., « Claude Simon : la crise de la représentation », *Critique*, n°414, novembre 1981

FERRATO-COMBE, Brigitte, *Écrire en peintre. Claude Simon et la peinture*, Paris, Ellug, 1997

GENIN, Christine, *L'expérience du lecteur dans les romans de Claude Simon : lecture studieuse et lecture poignante*, Paris, Champion, 1997

GUIZARD, Claire, *Claude Simon La répétition à l'œuvre Bis repetita*, Paris, L'Harmattan, 2005

HOWARD, Richard, « Un mot d'un traducteur américain de Claude Simon », *Entretiens Claude Simon*, 1972

LONGUET, Patrick, *Lire Claude Simon : la polyphonie du monde*, Paris, Minuit, 1997

RICARDOU, Jean, *Lire Claude Simon : colloque de Cerisy*, Paris, Impressions nouvelles, 1974

SYKES, Stuart, *Les romans de Claude Simon*, Paris, Minuit, 1979

VIART, Dominique, *Une mémoire inquiète. Essai sur l'œuvre de Claude Simon*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2010

VIART, Dominique, *Claude Simon, maintenant*, Cahiers Claude Simon, n°2, PU de Perpignan, 2006

Américains

ALTER, Jean, « *La Bataille de Pharsale* by Claude Simon », *The French Review*, Vol. 44, n°5, avril 1971, pp. 970-971

CHRISTENSEN, Thomas, « Conducting Bodies », *Los Angeles Times*, 26 juillet 1987

DALLENBACH, Lucien, « L'Archive simonienne », *MLN*, Vol. 103, n°4, septembre 1988, pp. 736-750

DUFFY, Jean H., « Artistic Biographies and aesthetics coherences in Claude Simon's *Jardin des Plantes* », *Modern Language Studies*, 1999, vol XXXV, n°2

DUFFY, Jean H., « Antitheses in Simon's *Le Vent* : Authorial Red Herrings versus Readerly Strategies », *The Modern Language Review*, Vol. 83, n°3, juillet 1988

DUVERLIE, Claude, « The Crossing of the image », *Diacritics*, VIII, 4, 1977

DUVERLIE, Claud, « *Les Corps conducteurs* by Claude Simon », *The French Review*, Vol. 46, n°5, avril 1973, pp. 1072-1074

DUVERLIE, Claud, « *Leçons de choses* by Claude Simon », *The French Review*, Vol. 50, n°5 avril 1977, pp. 815-816

ELLISON, David R., « Narrative leveling and performative pathos in Claude Simon's *Les Géorgiques* », *French Forum*, Vol. 12, n°3, septembre 1987, pp. 303-321

- EVANS, Michael, *Claude Simon and the transgressions of modern art*, Macmillan, 1988
- EVANS, Michael, « Intertextual Triptych : Reading accross *La Bataille de Pharsale* and *A la Recherche du Temps Perdu* », *The Modern Language Review*, Vol. 76, n°4, octobre 1981, pp. 839-847
- GAY-CROSIER, Raymond, « *Orion Aveugle*, ou les configurations du serpent : la palette du verbe », *French Forum*, Vol. 2, n°2, mai 1977, pp. 168-173
- GOULD, Karen L., *Orion Blinded: Essays on Claude Simon*, Bucknell University Press, 1981
- GOULD, Karen L., *Claude Simon's Mythic Muse*, French Literature Pubns, 1979
- GRAGONETTI, Roger, « *Leçons de choses et Le Son de choses* », *MLN*, Vol. 103, n°4, septembre 1988, pp. 751-768
- HARPER KELLY, Lynda, « Spatial Composition and Formal Harmonies in Claude Simon's *Histoire* », *Modern Language Studies*, Vol. 9, n°1, hiver 1978-1979, pp. 73-83
- HOLLENBECK, Josette, « Claude Simon and the Baroque », *South Atlantic Bulletin*, Vol. 44, n°4, novembre 1979, pp. 31-42
- HOWARD, Richard, « Un mot d'un traducteur américain de Claude Simon », *Entretiens Claude Simon*, 1972
- KADISH, Doris Y., *Practices of the New Novel in Claude Simon's L'Herbe and La Route des Flandres*, Fredericton, York Press, 1979
- LEWITT, Morton P., « The Burden of history : *Histoire* by Claude Simon », *The Kenyon Review*, Vol. 31, n°1, 1969, pp. 128-134
- LOUBERE, J. A. E., « Views Through the Screen: In-Site in Claude Simon », *Yale French Studies*, Cambridge, MIT Press, n°57, 1979, pp. 36-47
- MAKWARD, Christiane, « Claude Simon : Earth, Death and Eros », Vol.3, n°8, hiver 1973-1974, p.35-43
- PRINCE, Gérald, « How to Redo Things with Words : *La Route des Flandres* », *MLN*, Vol. 103, n°4, septembre 1988, pp. 769-781
- RIFFATERRE, Michael, « Orion voyeur : L'Écriture intertextuelle de Claude Simon », *MLN*, Vol. 103, n°4, septembre 1988, pp. 711-735
- ROUDIEZ, Leon S., « *La Route des Flandres* by Claude Simon », *The French Review*, Vol. 34, n°6, mai 1961, pp. 593-594
- ROUDIEZ, Leon S., « *Le Palace* by Claude Simon », *The French Review*, Vol. 36, n°1, octobre 1962, pp. 113-114

ROUDIEZ, Leon S., « *Triptyque* by Claude Simon », *The French Review*, Vol. 46, n°6, mai 1973, pp. 1251-1252

SHERZER, Dina, « *L'Acacia* by Claude Simon », *The French Review*, Vol. 64, n°1, octobre 1990, pp. 210-211

SYKES, Stuart Sykes, « Claude Simon : Visions of Life in Microcosm », *The Modern Language Review*, Vol. 71, n°1, janvier 1976, pp. 42-50

INTERVIEWS DE NOUVEAUX ROMANCIERS

« Claude Simon : « Je cherche à suivre au mieux la démarche claudicante de mon esprit. » », Tribune de Lausanne, 20 octobre 1959

« Je travaille comme un peintre » La Croix l'événement, 18 octobre 1985

« Réponses de Claude Simon à quelques questions écrites de Ludovic Janvier », Entretiens, Rodez, Suberire, 1972

BENMUSSA, Simone, Entretiens avec Nathalie Sarraute, Paris, La Renaissance du Livre, 2002

BREE, Germaine, DOHERTY, Cyril, « Interviews with Two French Novelists », *Contemporary Literature*, Vol. 14, n°2, printemps 1973, pp. 137-156

BREE, Germaine, DOHERTY, Cyril, « An Interview with Marguerite Duras », *Contemporary Literature*, Vol. 13, No. 4 automne 1972, pp. 401-422

CLAVEL, André, *Michel Butor. Curriculum Vitae. Entretiens avec André Clavel*, Paris, Plon, 1996

DESOUBEAUX, Henri (éd), *Michel Butor – Entretiens. 40 ans de vie littéraire*, éd. Joseph K, Paris, 1999

DORT, Bernard, « A la recherche du roman », *Cahiers du sud* 2^e semestre 1955

DUMONT, Lilian, SILVENBERG, Sandi, « An interview with Alain Robbe-Grillet », *Filmmakers Newsletter, The French Review*, vol. 50, 1976-1977, pp. 653-5

DUMONT, William, « An Interview with Alain Robbe-Grillet », *The French Review*, Vol. 50, n°4, mars 1977, pp. 653-655

DUVALLES, Frédérique, « Beyond the Image : an Interview with Alain Robbe-Grillet », *New Literary History*, n°2, printemps 1980, pp. 527-34

DUVERLIE, Claud, « Beyond the Image: An Interview with Alain Robbe-Grillet », *New Literary History*, Vol. 11, n°3, On Narrative and Narratives: II, printemps 1980

- DUVERLIE, Claud, I., « Interview with Claude Simon », Vol.3, n°8, hiver 1973-1974, p.3-20
- DUVERLIE, Claud, « Interview : Claude Simon : The Crossing of the Image », *Diacritics*, Vol. 7, No. 4 (Winter, 1977), pp. 47-58
- DUVERLIE, Claud, RODGERS, James, « The Novel as Textual Wandering : An Interview with Claude Simon », *Contemporary Literature*, Vol. 28, n°1, printemps 1987, pp. 1-13
- EYLE, Alexandra, « Claude Simon. The Art of Fiction », *The Paris review* n°128
- EZINE, Jean-Louis, « Un entretien avec Alain Robbe-Grillet : "Nous étions des terroristes" », *Le Nouvel Observateur*, 18-24 septembre 1997
- HAYMAN, David, « An interview with Alain Robbe-Grillet », *Contemporary Literature*, vol. 16, n° 3, été 1975, pp. 273-85
- HIRSCH, Marianne, « An Interview with Michel Butor », *Contemporary Literature*, Vol. 19, n°3, été 1978, pp. 262-279
- HUSSERL-KAPIT, Susan, « An Interview with Marguerite Duras », *Signs*, Vol. 1, n°2, hiver 1975, pp. 423-434
- KNAPP, Bettina L., « Une interview avec Robert Pinget », *The French Review*, Vol. 42, n°4 mars 1969, pp. 548-554
- KNAPP, Bettina L., « Interviews with Marguerite Duras et Gabriel Cousin », *The French Review*, Vol. 44, n°4, mars 1971, pp. 653-664
- KNAPP, Bettina L., « Interview with Marguerite Duras », *Modern Fiction Studies* n°11-12, printemps/automne 1973, p.78-86
- LIBAN, Laurence, « Entretien avec Nathalie Sarraute », *Lire*, 1er septembre 1970
- LIVINGTSON, Beverly, « An Interview with Alain Robbe-Grillet », *Yale French Studies*, n° 57, 14 septembre 1979, pp. 228-37
- MICHALCZYK, John J., « *Le Camion* suivi de « Entretien avec Michelle Porte » by Marguerite Duras, *The French Review*, Vol. 51, n°3, février 1978, pp. 450-451
- MISTACO, Vicki, « Interview : Alain Robbe-Grillet », *Diacritics*, Vol. 6, n°4, hiver 1976, pp. 35-43
- MISTACO, Vicki, « An Interview with Alain Robbe-Grillet », *The French Review*, n°50, mars 1977, pp. 653-5
- OBRIST, Hans-Ulrich, *Conversations Volume I*, Paris, Manuella, 2008
- OBRIST, Hans-Ulrich, *Interviews volume 2*, New York, Charta Art Books, 2010
- PASSIAS, Katherine K., « New Novel, New New Novel. An Interview with Alain Robbe-Grillet », *SubStance*, Vol. 5, n° 13, 1976, pp. 130-135

ROBBE-GRILLET, Alain, *Entretiens avec Benoît Peters*, DVD, Les Impressions Nouvelles, 2001

ST AUBYN, F.C., « Entretien avec Michel Butor », *The French Review*, V. XXXVI, n°1, octobre 1962, pp.12-22

ST AUBYN, F.C., « A propos de *Mobile* : deuxième entretien avec Michel Butor », *The French Review*, V. XXXVIII, n°4, février 1965, pp.427-440

ARTICLES ET ÉTUDES SUR LE ROMAN FRANÇAIS DU XXE SIECLE

« Questions du roman / Romans en question », *Europe*, supplément au n° 820-821, août-septembre 1997

« Le roman en train de réfléchir sur lui-même », *Les lettres françaises*, 12-18 mars 1959

« Révolution dans le roman ? Cinq écrivains aux prises », *Le Figaro littéraire*, 29 mars 1958

ALEBERES, René Marill, *Histoire du roman moderne*, Paris, Albin Michel, 1967

AUDRY, Colette, « Remarques sur l'article de Pingaud », *Arguments*, février 1958

BARRERE, Jean-Bertrand, *La cure d'amaigrissement du roman*, Paris, Albin Michel, 1964

BARTHES, Roland, *Critique*, 1955, Paris, Seuil, 1964

BARTHES, Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953

BRAMI, J., COTTENET-HAGE M., VERDAGUER, P., *Regards sur la France des années 1980 – Le Roman*, Stanford French and Italian Studies, Saragota, Anma Libri, 1994

BRAUDEAU Michel, PROGUIDIS Lakis, SALGAS Jean-Pierre, VIART Dominique, *Le roman français contemporain*, Paris, Ministère des Affaires étrangères, 2002

DUVIGNAUD, Jean, « Le roman n'a pas besoin de lois », *Arguments*, février 1958

GALLI-PELLEGRINI, Rosa (éd.), *Stratégies narratives 2, le Roman contemporain*, Colloque de Gênes, Fasano/Paris, Schena editore/Presses de Paris-Sorbonne, 2002

PROGUIDIS, Lakis, *De l'autre côté du brouillard – Essai sur le roman contemporain français*, Paris, Nota Bene, 2001

PREVOST, Claude et LEBRUN Jean-Claude, *Nouveaux territoires romanesques*, Paris, Messidon, 1990

MAGNY, Claude-Edmonde, *L'âge du roman américain*, Paris, Seuil, 1948

- NADEAU, Maurice, *Le roman français depuis la guerre*, Paris, Gallimard, 1970
- PINGAUD, Bernard, *L'expérience romanesque*, Paris, Gallimard, 1983
- PINGAUD, Bernard, « Le Roman et le miroir », *Arguments*, février 1958
- SCHOOTS, Fieke, *Passer en douce à la douane : l'écriture minimaliste de Minuit*, Amsterdam, Rodopi, 1997
- ZERAFFA, M., *Personne et personnage. Le romanesque des années vingt aux années cinquante*, Klincksieck, 1971

ARTICLES ET ÉTUDES SUR LA LITTÉRATURE

- « Filiations littéraires », *Écritures contemporaines 2*, Revue des Lettres Modernes, Minard, 1999
- BAERT, Franck et Viart, Dominique, *La littérature française contemporaine. Questions et perspectives*, Presses Universitaires de Louvain, 1993
- BAYARD, Pierre, *Comment parler les livres que l'on n'a pas lus ?*, Paris, Minuit, 2007
- BAYARD, Pierre, DOUMET, Christian, *Le détour par les autres arts*, Paris, L'Improviste, 2004
- BLANCHOT, Maurice, *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959
- BLANCHOT, Maurice, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955
- BESSIERE, Jean, « Notes sur la décontextualisation littéraire », *Littérature et théorie. Intentionnalité, décontextualisation, communication*, Paris, Champion, 1998
- BLANCKEMAN, Bruno, MILLOIS, Jean-Christophe (éds), *Le roman français aujourd'hui Transformations, perceptions, mythologies*, Paris, Prétexte éditeur, 2004
- BOBIN, Christian, *Éloge du rien*, Paris, Fata Morgana, 1990
- BRUNEL, Pierre, *Où va la littérature française aujourd'hui ?*, Paris, Vuibert, 2002
- CALVINO, Italo, *Leçons américaines*, Paris, Gallimard, 1988
- CALLE-Gruber, Mireille, *Histoire de la littérature française du XXe siècle ou Les Repentirs de la littérature*, Paris, Champion, 2001
- CASANOVA, Pascale, *La République Mondiale des Lettres*, Paris, Seuil, 1999
- CHAPSAL, Marianne, *Ces voix que j'entends encore*, Paris, Fayard, 2011
- CHAPSAL, Marianne ; *Les Écrivains en personne*, Paris, Julliard, 1960

- COLLIN, Françoise, *Maurice Blanchot et la question de l'écriture*, Paris, Gallimard, 1955
- COMPAGNON, Antoine, *Le démon de la théorie, littérature et sens commun*, Paris, Seuil, 1998
- DE PALACIO, Jean, *Le silence du texte : poétique de la décadence*, Leuven, Peeters, 2003
- DE STAEL, Anne-Louise-Germaine, *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*, Université d'Oxford, 1800
- FLANNER, Janet, « Paris Journal », *New Yorker*, 15 décembre 1945
- FROHLISHER, *Espace du texte : recueil d'hommages pour Jacques Geninasca*, éd. La Baconnière, Paris, 1991
- GEORGIN, René, *L'Inflation du style, éditions sociales françaises*, 1963
- HOLLIER, Denis, *De la littérature française*, Paris, Bordas, 1993
- LANSON, Gustave, *Méthodes de l'histoire littéraire*, Paris, Société d'édition « Les Belles Lettres », 1925
- LANSON, Gustave, *Histoire de la littérature française*, Paris, Hachette, 1894
- MANN, Paul, « The Translator's Voice: An Interview with Richard Howard »
http://translation.utdallas.edu/Interviews/RichardHowardTR_9.html
- MAUROIS, André, « Lettre littéraire de France », *New York Times Book Review*, 2 décembre 1956
- MEIZOZ, Jérôme, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine, 2007
- MITTERAND, Henri, *La littérature française au présent*, Paris, Nathan, 1996
- MOTTE, Warren, *Small Words Minimalism in Contemporary French Literature*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1999
- PAZ, Octavio, *Point de convergence – du romantisme à l'avant-garde*, Paris, Gallimard 1974
- PLEYNET, Marcelin, *Essais et conférences*, Beaux-Arts de Paris, 2012
- RICARDOU, Jean, *Lire Claude Simon : colloque de Cerisy*, Paris, Impressions nouvelles, 1974
- SCARPETTA, Guy, *L'impureté*, Paris, Grasset, 1985
- SCHNEIDER, Michel, *Voleurs de mots*, Paris, Gallimard, 1985
- SEEVER, Richard, « Jérôme Lindon 1926-2001 », *The New York Review of Books*, 21 juin 2001

SEZNEC, Jean « Art and literature : a plea for humility », *New Literary History*, vol. 3, printemps 1972, p.569-574

THIBAUDET, Albert, *Réflexions sur la littérature*, Paris, Gallimard, 2007

TOURET, Michèle, DUGAST, Francine, *Le temps des lettres, quelles périodisations pour l'histoire de la littérature française du XXe siècle ?*, Presses Universitaires de Rennes, 2001

VIART, Dominique, *Le roman français au XXe siècle*, Paris, Hachette supérieur, 1999

VIART, Dominique (éd.), *La littérature française au présent : héritage, modernité, mutations*, Paris, Bordas, 2005

VIART, Dominique, « Historicité de la littérature. La fin d'un siècle littéraire », *ELFe xx-xxi. Quand finit le xxe siècle ?*, n° 2, octobre 2012, 93-126.

VIART, Dominique (éd.), *Écritures contemporaines I Mémoires du récit*, Paris, Caen, Minard, 1998

VIART, Dominique (éd.), *Revue des Sciences Humaines*, n°273, « Marges du Dialogue », Presses Universitaires Charles de Gaulle – Lille 3, 2004

VIART, Dominique, RABATE, Dominique (dir.), *Écritures blanches*, Presses Universitaires de Saint-Etienne, 2009

VILLELAUR, Anne, « Premières personnes », *Les Lettres françaises*, n°654, 17 janvier 1957

THÉORIE MODERNE/POSTMODERNE

BERTENS, Hans Bertens, *The idea of the Postmodern : a history*, New York, Routledge, 1994

BUTLER, Christopher, *Postmodernism. A Very short Introduction*, New York, Oxford University Press Inc., 2002

COMPAGNON, Antoine, *Les cinq paradoxes de la modernité*, Paris, Seuil, février 1990

CONNOR, Steven, *Postmodernist Culture, An Introduction of the Theories of the Contemporary*, Backwell Publishers, 1989

EAGLETON, Terry, *The illusions of Postmodernism*, Wiley-Backwell, 1996

HUTCHEON, Linda, *A Poetics of Postmodernism*, New York, Routledge, 1988

THÉORIE CULTURELLE ET ARTISTIQUE

Artpress 2 n°14, août 2009 « Que lisent les artistes ? »

Citations. Exposition à l'église Sainte Marie-Madeleine, Ville de Lille, 1997

ALCADE, Maxence, *L'artiste opportuniste. Entre posture et transgression*, Paris, L'Harmattan, 2011

BEYLOT, Pierre, *Emprunts et citations dans le champ artistique*, L'Harmattan, Paris, 2004

BOURRIAUD, Nicolas, « L'héritage de l'indifférence », in *Art Studio* n°6, automne 1987

BUCHLOH, Benjamin, *Essais historiques II – Art contemporain*, Art édition, Villeurbanne, 1992

CHEVRIER, Jean-François (éd.), *Jeff Wall, Essais et entretiens 1984-2001*, éd. École nationale supérieure des Beaux-Arts, Paris, 2001

COHEN-LEVINAS, Danielle (dir.), *Convergences et divergences des esthétiques*, éd. L'Harmattan, 2001

CRICQUI, Jean-Pierre, *Un trou dans la vie – Essais sur l'art depuis 1960*, éd. Desclée de Brouver, Paris, 2002

DANTO, Arthur, *L'art contemporain et la clôture de l'histoire*, Seuil, Paris, 2000

DE DUVE, Thierry, *Essais datés*, éd. de la différence, Paris, 1987

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Minuit, Paris 1992

DUFRENNE, Mikel, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, 1967

FRIED, Michael, *Esthétique et origines de la peinture moderne, tome 1, La place du spectateur*, éd. Gallimard, Paris, 1990

FOSTER, Hal, *The anti-aesthetic*, The New Press, 2002

FOSTER, Hal, *Recoding : Art Spectacle, Cultural Politics*, The New Press, 1998

FOSTER, Hal, *Le retour du réel*, Bruxelles, Ante Post, 2005

GOODYEAR Jr, Frank H., *Contemporary American Realism since 1960*, Boston, 1982

HARRISSON Charles, WOOD Paul, *Art en théorie 1900-1990*,

HERMANN Gauthier, RAYMOND Fabrice, VALLOS Fabien (eds), *Art conceptuel : une entologie*, Paris, MIX, 2008

HOLSFTADER, Richard, *Anti-Intellectualism in American Life*, New York, Knopf,

1963

JOUANNAIS, Jean-Yves, *Artistes sans œuvres. I would prefer not to*, Paris, Gallimard, 2009

KRAUSS, Rosalind, *L'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Paris, Macula, 1993

KRAUSS, Rosalind, *Passages – Une histoire de la sculpture de Rodin à Smithson*, Macula, Paris, 1997

KRAUSS, Rosalind, « *A Voyage on the North Sea* » : *Art in the age of the post-mediumcondition*, éd. Thames & Hudson, 2005

KUBLER, George, *The Shape of Time. Remarks on the history of things*, Yale University Press, 1962

KUPKA, Karel, *Un art à l'état brut, Perspective cavalière*, éd. Gallimard, Paris, 1970

LESSING, Gotthold-Ephraïm, *Laocoon*, éd. Librairie Hachette et C^{ie}, Paris, 1875

LIPPARD, Lucy, *Six years : the dematerialization of the art object from 1966 to 1972 : a cross-reference book*, éd. University of California Press, 1997

MARZONA, Daniel, *Art Minimal*, Paris, Taschen, 2004

MARZONA, Daniel, *Art conceptuel*, Paris, Taschen, 2005

MCLUHAN, Marshall, *Pour comprendre les médias : les prolongements technologiques de l'homme*, Paris, Seuil, 1977

MEYER, James, *Minimalisme*, éd. Phaidon, Paris, 2005

MEYER, James, *Space, Site, Interventions*, éd. University of Minnesota Press, 2000

ORTEGA Y GASSET, Jose, *La déshumanisation de l'art*, Sulliver, Paris, 2008

OSBORNE, Peter, *Art conceptuel*, éd. Phaidon, Paris, 2006

PAWSON, John, *Minimum*, éd. Phaidon, Paris, 1999

PAYANT, René, *Vedute. Pièces détachées sur l'Art 1976-1987*, Paris, Trois, 1987

PIGEAUD, Jackie, *Les Arts. Quand ils se rencontrent*, éd. PUF Rennes, 2009

POPELARD, Marie-Dominique, WALL, Anthony (dir.), *Citer l'autre*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2005

PRENDEVILLE, Brendan, *La peinture réaliste au XXe siècle*, Thames & Hudson, 2001

SOURIAU, Étienne, *La correspondance des arts*, éd. Flammarion, Paris, 1947

VOUILLOUX, Bernard, *La peinture dans le texte : XVIIIe-XXe siècle*, Paris, CNRS, 1994

VOUILLOUX, Bernard, *L'interstice figural : discours, histoire, peinture*, Sainte-Foy,

Québec, Griffon d'Argile, 1994

VOUILLOUX, Bernard, *Langages de l'art et relations transesthétiques*, Paris, L'Éclat, 1997

VOUILLOUX, Bernard, *Le Tournant « artiste » de la littérature française. Écrire avec la peinture au XIXe siècle*, Paris, Hermann, 2011

WHIEAGER, Renate (dir.), *Minimalism and after. Tradition and Tendencies of Minimalism from 1950 to the Present*, Hatge Cantz, 2010

ZURBRUGG, Nicholas, (éd.), *Art, Performance, Media. 31 interviews*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2004

HISTOIRE CULTURELLE

Rapport d'information fait au nom de la commission des Affaires culturelles à la suite d'une mission effectuée aux États-Unis du 12 au 20 septembre 2006, Par MM. Jacques Valade, Ambroise Dupont, Ivan Renar, Yannick Bodin, Pierre Bordier, Mme Colette Mélot, M. David Assouline, Sénateurs

ARENDT, Hannah, et MCCARTHY, Mary, *Correspondance 1949-1975*, Paris, Stock, 2009

BISHOP, Tom, *Le passeur d'océan*, Paris, Payot, 1989

CUSSET, François, *French theory. Foucault, Derrida, Deleuze & Cie et les mutations de la vie intellectuelle aux États-Unis*, Paris, La Découverte, 2003, 2005

DICKSTEIN, Morris, *Gates of Eden*, Boston, Harvard University Press, 1977

DUBLOSCARD, Alain, *Le livre français aux États-Unis 1900-1970*, Paris, L'Harmattan, 2000

EPSTEIN, Jason, *Book Business. Publishing past present and future*, New York, W.W. Norton & Compagny, 2001

GUILBAUT, Serge, *Comment New York vola l'idée d'art moderne*, Paris, Jacqueline Chambon, 1983

HELLER, Nathan, « Books Clubs. Why do we love them so much ? Is it the zucchini bread ? », *Slate*, 29 juillet 2011

JORDAN, Ken, *Evergreen Review Reader 1957-1966*, Arcade Publishing, New York, 1993

LEJEUNE, Anaël, MIGNON, Olivier, PIRENNE, Raphaël, *French Theory and*

- American Art*, Paris, Les Presses du Réel, 2013
- LERHM, Adrien, *La Culture américaine*, Paris, Le Cavalier Bleu, 2002
- LOPATE, Phillip, *Notes on Sontag*, Princeton University Press, 2009
- LYON-CAEN, Judith, *La lecture et la vie. Les usages du roman au temps de Balzac*, Paris, Tallandier, 2006
- MARTEL, Frédéric, *De la culture en Amérique*, Paris, Gallimard, 2006
- MARTIN, Laurent, VENAYRE, Sylvain (dir.), *L'histoire culturelle contemporaine*, Paris, Nouveau Monde, 2005
- MELOT, Michel, *Les bibliothèques d'artistes (XXe-XXIe siècles)*, Paris, Presses universitaires de Paris Sorbonne, 2010
- MONNEYRON, Frédéric, XIBERRAS, Martine (dir.), *La France dans le regard des Américains*, Montpellier, Presses Universitaires de Perpignan, 2006
- PHILLIPS, William, *A Partisan Review*, New York, Stein and Day, 1983
- RIOUX, Jean-Pierre, SIRINELLI, Jean-François (dir.), *Pour une histoire culturelle*, Paris, Seuil, 1997
- ROSS, Kristin, *Fast Cars, Clean Bodies. Decolonization and the Re-ordering of French Culture*, Boston, MIT Press, 1995
- SEAVER, Richard, *The tender hour of twilight*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 2001
- Schaeffer, Jean-Marie, *Petite écologie des études littéraires. Pourquoi et comment étudier la littérature*, Paris, Thierry Marchaisse, 2011
- SHAPIRO, Gary, « At 90, George Braziller Takes Time to Reflect », *New York Sun*, 2 mars 2006
- SIMONIN, Anne, *Les Éditions de Minuit. 1942-1955. Le devoir d'insoumission*, Paris, IMEC, 1994
- SOMMERVILLE, Henri, *Commerce and Culture in the Career of the Permanent Innovative Press : New Directions, Grove Press, and George Braziller Inc.*, thèse de doctorat, Département d'histoire des arts, des sciences et des sciences de l'ingénieur, University of Rochester, 2009
- TOURAINÉ, Alain, *Université et société aux États-Unis*, Paris, Seuil, 1972
- VAILLANT, Alain, *L'Histoire littéraire*, Paris, Armand Colin, 2010

ÉTUDES SOCIOLOGIQUES

- BOURDIEU, Pierre, « Les conditions sociales de la circulation internationale des idées », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°145, 2002
- BOURDIEU, Pierre, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992
- DE CERTEAU, Michel, *L'Invention du quotidien*, Paris, Gallimard, 1990
- HEINICH, Nathalie, *Ce que l'art fait à la sociologie*, Paris, Minit, 1998
- HEINICH, Nathalie, *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard, 2005
- HEINICH, Nathalie, *La sociologie de l'art*, Paris, La Découverte, 2004
- HEINICH, Nathalie, Schaeffer, Jean-Marie, *Art, création, fiction. Entre sociologie et philosophie*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 2004
- LANSON, Gustave « L'histoire littéraire et la sociologie », *Revue de métaphysique et de Morale*, XII, 1904
- LE QUEAU, Pierre (dir.), *20 ans de sociologie de l'art. Bilan et perspectives*, Paris, L'Harmattan, 2007
- MAJASRE, Jean-Olivier, PESSIN, Alain, *Vers une sociologie des œuvres*, Paris, L'Harmattan, 2001
- NICOLAS-LE STRAT, Pascal, *Une sociologie du travail artistique*, Paris, L'Harmattan, 2008
- VILLAGORDO, Eric, *L'artiste en action. Vers une sociologie de la pratique artistique*, Paris, L'Harmattan, 2012

QUESTIONS DE RECEPTION

- Études de réception/Reception Studies*, Actes du XI^e Congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée (Paris, 1985), Bern, Peter Lang, 1993
- ARNOUX-FARNOUX, Lucile, HERMETET, Anne-Rachel (éd.), *Questions de réception*, Paris, Société Française de Littérature Générale et Comparée, 2009
- AUSTIN, J.L., *Quand dire, c'est faire*, Paris, Seuil, 1970
- BARTHES, Roland, *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973
- CHARLES, Michel, *Rhétorique de la lecture*, Paris, Seuil, 1977

- CHARLES, Michel, *Introduction à la lecture des textes*, Paris, Seuil, 1995
- CHARPENTIER, Isabelle (dir.), *Comment sont reçues les œuvres d'art ?*, Actes du colloque international & pluridisciplinaire, Université de Versailles-Saint-Saint-en-Yvelines, 12, 13 et 14 novembre 2003 : Actualités des recherches en sociologie de la réception et des publics, Créaphis éditions, 2006
- CHEVREL, Yves, « Méthodologie des études de réception : perspectives comparatistes », revue *Œuvres et critiques* numéro XI, 2, 1986
- ECO, Umberto, *Interprétation et surinterprétation*, Paris, PUF, 2001
- FISH, Stanley, *Quand lire c'est faire. L'autorité des communautés interprétatives*, Paris, Les Prairies Ordinaires, 2007
- FOUCRIER, Chantal, MORTIER, Daniel (dir.), *Frontières et passages : les échanges culturels et littéraires*, Actes du colloque ..., Université de Rouen, 1999
- GADAMER, Hans-Georg, *Vérité et méthode*, Paris, Seuil, 1996
- HEISTEIN, *La Réception de l'œuvre littéraire* (dir.), Actes du colloque à l'Université de Wrocław, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 1983
- HERMETET, Anne-Rachel, SALADO, R. (dir.), *Les Études de réception en France, L'esprit créateur.*, printemps 2009
- HERMETET, Anne-Rachel, « Les études comparatistes de réception » in TOMICHE, A., ZIEGER, K. (dir.), *La Recherche en littérature générale et comparée en France en 2007*, Presses Universitaires de Valenciennes, 2007
- HIRSCH, E.D., *Validity in Interpretation*, Yale University Press, 1967
- HOLUB, Robert C., *Reception Theory. A critical introduction*, New York, Methuen, 1984
- ISER, Wolfgang, *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, Paris, Mardaga, 1985
- ISER, Wolfgang, *The Implied Reader : Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1974
- JAN-RE, Mélody (dir.), *Réceptions. Le genre à l'œuvre volume 1*, Paris, L'Harmattan, 2012
- JAUSS, Hans-Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978
- JOUBE, Vincent, *La Lecture*, Paris, Hachette, 1997
- JOUBE, Vincent (dir.), *L'Expérience de lecture*, Paris, L'improviste, 2005
- JURT, J., « Por une sociologia de la recepcion » in *Journal of Interdisciplinary Literary Studies*, vol. 2, Fall 1990

KONSTANTINOVIC, Z., NAUMANN, M., JAUSS, H.-R. (dir.), *Communication littéraire et réception*, Innsbruck, Verlag des Instituts für Sprachwissenschaft der Universität Innsbruck, 1980

LISSE, Michel, *L'expérience de la lecture*, Paris, Galilée, 1998

MACHOR, J.L., GOLSTEIN, P. (dir.), *Reception Study. From Literary Theory to Cultural Studies*, New York, Routledge, 2001

MAILLOUX, Steven, *Reception histories: Rhetoric, Pragmatism, and American Cultural Politics*, Ithaca, Cornell University Press, 1998

PICARD, Michel, *La lecture comme jeu*, Paris, Minuit, 1986

PICARD, Michel, *Lire le temps*, Paris, Minuit, 1989

PIEGAY-GROS, Nathalie, *Le Lecteur*, Paris, Garnier-Flammarion, 2002

ARTICLES ET ÉTUDES SUR L'ART DU XXIÈME SIÈCLE

BAKER, Kenneth, *Minimalism. Art of Circumstance*, New York, Abbeville Press, 1988

BATTCKOCK, Gregory, *Minimal art : a critical anthology*, University of California Press, 1995

BATTCKOCK, Gregory, *Idea art : a critical anthology*, E.P. Dutton, 1973

BECKER, Howard S., *Art Worlds*, University of California Press, 1984

BERTHET, Dominique, *Pour une critique d'art engagée*, Paris, L'Harmattan, 2013

BREHIN, Yannick, *Minimal et pop art. Socio-esthétique des avant-gardes*, Paris, éditions du croquant, 2012

BURT, Ramsay, *Judson Dance Theater. Performative Traces*, New York, Routledge, 2006

COLARD, Jean-Max, « La Défiguration narrative », *Initiales* n°2, « JB », École nationale supérieure des beaux-arts de Lyon, 2013

CRAS, Sophie, *Un moment féminin de la critique d'art : les années 1960 aux États-Unis*, Collection Texte & Image [en ligne], Volume N°1 / Les femmes parlent d'Art, 5 avril 2011. Disponible sur Internet : <http://revuesshs.u-bourgogne.fr/texte&image/document.php?id=131> ISSN 2114-706X

DENNISON, Lisa, *New York, New York, 50 ans d'art*, Skira Editore, 2007

DRESDNER, Albert, *La Genèse de la critique d'art*, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 2005

- FALGUIERES, Patricia, « Playground », catalogue de l'exposition « Un théâtre sans théâtre » Lisbonne, Barcelone, MACBA, 2007
- FOSTER, Hal, « The Crux of Minimalism », in *A selected history of contemporary art*, éd. MOCA, Los Angeles, 1988
- FRANGNE, Pierre-Henry, POINSOT, Jean-Marc (dir.), *L'invention de la critique d'art*, éd. Presses Universitaires de Rennes, 2002
- FRIED, Michael, *Contre la théâtralité*, Paris, Gallimard, 2007
- GINTZ, Claude, *Regards sur l'art américain des années soixante*, Paris, Territoires, 1991
- GODFREY, Tony, *L'art conceptuel*, Paris, Phaidon, 2003
- GOLDIN, Amy, « The Antihierarchical American », *Art News*, septembre 1967
- GREENBERG, Clement, *Hofman*, Paris, Georges Fall, 1961
- GREENBERG, Clement, « La peinture moderniste », *Art and Literature*, n° 4, printemps 1965
- GREENBERG, Clement, « Art Criticism », *Partisan Review*, 1981
- GREENBERG, Clement, *The Collected essays and criticism*, vol. 1 éd. University of Chicago Press, Chicago, 1986
- GREENBERG Clement, *Art et culture : essais critiques*, Paris, Macula, 1988
- GREENBERG, Clement, « L'art américain au XXe siècle », *Les Temps modernes*, 1946
- L'Art des États-Unis*, Paris, Citadelles & Mazenod, 1992
- KASTNER, Jeffrey, WALLIS, Brian, *Land Art et art environnemental*, Paris, Phaidon, 2004
- LUCIE-SMITH, Edward, *Le réalisme américain*, Thames & Hudson, 2002
- MARZONA, *Minimal Art*, Cologne, Taschen, 2004
- MEYER, Leonard B., « The End of the Renaissance? », *The Hudson Review*, Vol. 16, n°2, été 1963
- MOLLET-VIEVILLE, Ghislain, *Art Minimal & conceptuel*, Genève, Skira, 1955
- PARSY, Paul-Hervé, *Art Minimal*, Paris, Centre Pompidou, 1992
- ROSE, Barbara, « New York Letter », *Art International* 8 n°5-6, été 1964
- ROSE, Barbara, « Pop in Perspective », *Encounter*, août 1965
- ROSE, Barbara, « Looking at American Sculpture », *Artforum*, février 1965
- ROSE, Barbara, « ABC Art », *Art in America*, octobre 1965

- ROSE, Barbara, *American Art since 1900*, Praeger Publishers, 1967
- ROSE, Barbara, « Sensibilities of the sixties », *Art in America*, 1967
- SANDLER, Irving, *Le triomphe de l'art américain. Tome 2. Les années soixante*, Paris, Carré, 1990
- SANDLER, Irving, *Art of the Postmodern Era : From the late 1960 to the early 1990s*, Westview Press, 1997
- WOLHEIM, Richard, « Minimal Art », *Arts Magazine*, janvier 1965

TEXTES ET LIVRES D'ARTISTES AMERICAINS

- ACCONCI, Vito, « Halley II Research Station : First impressions & the beginning of a conceptual approach » *Antarctique*, septembre 2004
- ANDRE, Carl, *The Complete Poems*, Liverpool, Tate Publishing, 2001
- BOCHNER, Mel, *Spéculations. Écrits, 1965-1973*, Genève, MAMCO,, 1973
- BOCHNER, « Primary Structures », *Arts Magazine*, juin 1966
- BOCHNER, Mel, « Book Review : *Six Years : The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972* », *Artforum*, juin 1973
- BOCHNER, Mel, « Conversation starter », *Artforum*, été 2005
- BROWN, Trisha, *La libre culture*, n°79, 1996
- BYARS, James Lee, *Anthology*, Vitriol Factory / FRAC Haute-Normandie, 2000
- CAGE, John, « Indeterminacy in the New Music », *Score*, 1961
- FAHLSTROM, Öyvind, *Essais choisis*, Dijon, Les Presses du Réel, 2002
- FLAM, Jack (éd.), *Robert Smithson Collected Writings*, Berkeley/Los Angeles, University of California Press,, 1996

- GRAHAM, Dan, *Rock/music Textes*, Dijon, Les Presses du Réel, 2002
- GRAHAM, Dan, *Ma position : écrits sur mes œuvres*, Dijon, Les presses du Réel, 1992
- JUDD, Donald, « Nationwide Reports » : Hartford : Back, White and Gray, *Arts Magazine*, mars 1964
- JUDD, Donald, *Écrits 1963-1990*, Paris, Daniel Lelong, 1991
- LAWLER, Louise, *Untitled blue*, New York, Louise Lawler, 1978
- LAWLER, Louise, *Untitled red*, New York, Louise Lawler, 1978
- LAWLER, Louise, *Untitled black*, New York, Louise Lawler, 1978
- LEWITT, Sol, « Serial Project n°1 », *Aspen Magazine*, n°5 + 6, 1966
- MORRIS, Robert, « Notes on sculpture », *Artforum*, 1966
- MORRIS, Robert, « The Art of Existence », *Artforum*, 1971
- MORRIS, Robert, « Three Extra-Visual Artists : work in Process », *Artforum*, 1972
- MORRIS, Robert, « Notes on Sculpture, Part 2 », *Artforum*, V, n° 2, octobre 1966
- MORRIS, Robert, « American Quartet », *Art in America*, décembre 1981
- O'DOHERTY, Brian (éd.), Aspen 5+6. The minimalist issue, automne-hiver 1967
- O'DOHERTY, Brian, « The New Nihilism : Art Versus Feeling », *New York Times*, 16 février 1964
- RAINER, Yvonne, *Feelings are facts. A life*, Boston, MIT Press, 2006
- RAINER, Yvonne, *Une femme qui...*, Dijon, Les Presses du Réel, 2008
- RAINER, Yvonne, *Poems*, Badlands Unlimited, 2011
- RAUSCHENBERG, Robert, *Subversion et subvention*, Paris, Gallimard, 1994
- REINHARDT, Ad, « Monologue », *Artforum*, octobre 1970

SMITHSON, Robert, (éd. Jack Flam), *The Collected Writings*, University of California Press, 1996

ÉTUDES ET CATALOGUES SUR LES ARTISTES AMERICAINS

Vito Hannibal Acconci Studio, catalogue de l'exposition à Barcelone et à Nantes, MACBA, Barcelone ; Musée des Beaux-Arts de Nantes, Nantes, 2004

WARD, Frazer, *Vito Acconci*, Londres, Phaidon, 2002

Carl Andre, catalogue exposition Fine Arts Center, Art Gallery, New York, 1984

BOURDON, David, *Carl Andre : sculpture 1959-1977*, New York, Rietman, 1977

RIDER, Alistair, *Carl Andre : things in their elements*, New York, Phaidon Press, 2011

WALDMAN, Diane, *Carl Andre*, éd. The Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 1970

Mel Bochner : Language 1966-2006 : [exposition, Chicago, Art Institute of Chicago, October 5, 2006 - January 7, 2007]

Mel Bochner : Measurements : works from the 1960's-1990's : [exposition, Dijon, FRAC Bourgogne, 16 septembre-4 novembre 2000]

Mel Bochner : [exposition, Bignan, Domaine de Kerguéhennec, 1er juillet-30 septembre 2007]

Trisha Brown. Danse, précis de liberté, Musées de Marseille, 1998

BRUNEL, Lise, *Trisha Brown*, Paris, Bougé, 1987

ELEEY, Peter, *Trisha Brown : so that the audience does not know whether I have stopped dancing*, Minneapolis, Walker Art Center, 2008

YEE, Lydia, URSPRUNG, Philip, *Laurie Anderson, Trisha Brown, Gordon Matta-Clark : Pioneers of the Downtown Scene, New York 1970s*, New York, Prestel, 2011

Oyvind Fahlström : The Installations, cat. Bremen-Köln, 1995, Cantz

Let's mix all feelings together : Baruchello, Erro, Falhström, Liebig, Munich, Buchholz, 1975

Oyvind Fahlström, Paris, Centre Pompidou, 1980

GIBSON, Michael, « The Strange case of the fluorescent tube » *Art International* n°1, automne 1987

GOVAN, Michael, *Dan Flavin : a retrospective*, Yale University Press, 2004

MUCHNIC, Suzanne « Flavin Exhibit. His Artistry Comes to Light” *Los Angeles Times* 23 avril 1984

Dan Graham Œuvres 1965-2000, Paris-Musées, Paris, 2001

Dan Graham : Beyond : [exposition, Los Angeles, Museum of Contemporary Art, 15 février – 25 mai 2009, New York, Whitney Museum of American Art, 25 juin – 11 octobre 2009, Minneapolis, Walker Art Center, 31 octobre 2009 – 21 janvier 2010], Los Angeles : Museum of Contemporary Art Cambridge, MIT Press, 2011

CHARRE, Alain, *Dan Graham*, Paris, Dis voir, 1995

PARCOLLET, Rémi, « Dan Graham exposition personnelle », *Art 21*, numéro 11, mars/avril 2007

Jasper Johns : painting, drawings and sculpture 1954-1964, Whitechapel Gallery, 1964

Jasper Johns, Paris, Centre Georges Pompidou, 1978

CRAFT, Catherine, *Jasper Johns*, Paris, Parkstone, 2009

GARRELS, Gary, FIELD, Richard S., PISSARO, Joachim, *Jasper Johns : new paintings and works on paper*, San Francisco Museum of Modern Art, 1999

YAU, John, *A thing among other things : the art of Jasper Johns*, New York, Distributed Art Publishers, 2008

BOIS, Yve-Alain, *Donald Judd : Galerie Lelong, Paris, Galerie Lelong, 1991*

HASKELL, Barbara, *Donald Judd*, New York, Norton, 1989

JOSEPHUS JITTA, Mariette, *Donald Judd : prints and works in editions : a catalogue raisonné*, New York, Schellman, 1993

SEROTA, Nicholas, *Donald Judd*, New York, Distributed Art Publishers, 2004

SMITH, Brydon, *Donald Judd : catalogue raisonné de peintures, objets et planches en bois 1960-1974*, Ottawa, National Gallery of Canada, 1975

DIETRICH, Nikola, VERWOERT, Jan, *Above the Fold : Ayse Erkmen, Ceal Flower, David Lamelas*, exposition au Kunstmuseum Basel, 1 juin – 12 octobre 2008

David Lamelas. A New Refutation of Time, Kunstverein München, Witte de With Rotterdam, 1997

David Lamelas. Films 1969/1972-2004, DVD, Edité par Pierre Bal-Blanc, Nicolas Trembley. Co-production bdv (bureau des vidéos), CAC Brétigny (Centre d'art contemporain, Brétigny), en collaboration avec le Centre culturel suisse, Paris, 49 Nord 6 Est Frac Lorraine, Metz, Luxembourg, Londres.

Sol Le Witt. Fotografia, La Fábrica Editorial, 2004

CROSS, Susan, MARKONISH, Denise, *Sol Le Witt : 100 views*, North Adams, MASS MoCA, 2009

GARRELS, Gary, *Sol Le Witt : a retrospective*, New Haven, Yale University Press, 2000

GROSS, Beatrice, *Sol Le Witt : [expositions, Metz, Centre Pompidou-Metz, Galerie 2, 7 mars 2012 – 29 juillet 2013, Louvain, M – Museum Leuven, 21 juin – 14 octobre 2012]*, Metz, Centre Pompidou-Metz, 2012

HINDRY, Ann, *Sol Le Witt*, Paris, éditions du Regard, 1995

From Mnemosyne to Clio : the Mirror to the Labyrinth (1998-1999-2000), Milan, Skira, Lyon, Musée d'art contemporain, 2000

Robert Morris, Paris, Centre Pompidou, 1995

SCHNELLER, Katia, *Robert Morris : sur les traces de Mnémósyne*, Paris, Études des Archives contemporaines, Lyon, Centre d'études poétiques, 2008

Robert Smithson : expositions, Los Angeles, The Museum of Contemporary Art, 12-13 décembre 2004, Dallas, The Dallas Museum of Art, 14 janvier – 3 avril 2005, New York, Whitney Museum of American Art, 23 juin-16 octobre 2005, Los Angeles, California : Museum of Contemporary Art, 2004

Robert Smithson : Spiral Jetty : true fictions, false realities, Berkeley, Los Angeles, University of California Press, 2005

GRAZIANI, Ron, *Robert Smithson and the American landscape*, Cambridge University Press, 2004

Mark Tansey Painting : October 16 – November 18, 1982, Grace Borgenicht Gallery, 1982

DANTO, Arthur C., *Mark Tansey : Visions and Revisions*, Harry N Abram, 1992

FREEMAN, Judi, *Mark Tansey*, San Francisco, Chronicle Books, 1993

TAYLOR, Mark C., *The Picture in Question. Mark Tansey and the ends of representation*, University of Chicago Press, 1999

INTERVIEWS D'ARTISTES AMERICAINS

BAL-BLANC, Pierre, BEAUSSE, Pascal, conversation avec David Lamelas, www.pointligneplan.com

DOUAIRE, Pierre-Évariste, entretien avec Dan Graham pour le site Internet paris-art, traduction par Betty Dahmers et Julien Pain, 15 février 2002

HENNESSY, Susie, « A Conversation with Jim Dine », *Art Journal*, vol. 39, n°3, Printmaking, the Collaborative Art, printemps 1980

LIPPARD, Lucy, entretien entre Donald Judd et Bruce Glaser, « Questions to Stella and Judd », *Art News*, vol. LXV, n°5, septembre 1966

METZGER, Rainer, *Entretien de Rainer Metzger*, « Gespräch mit Dan Graham », pour l'association « museum in progress », Vienne, octobre 1995

SORIN, Raphaël, *Pop Art 68. Produits d'entretien*, Paris, L'échoppe, 1996

TEICHER, Hendel, « Danse et dessin. Trisha Brown – Hendel Teicher : entretien », Catalogue de l'exposition « Trisha Brown. Danse, précis de liberté », Musées de Marseille, 1998

VALLE, Pietro, Entretien avec Dan Graham pour la revue italienne en ligne *Arch'it*, 20 mai 2002

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS.....	3
INTRODUCTION.....	5
I. Terrain d'accueil : conditions de réception.....	41
A. Terrain éditorial.....	41
1. George Braziller et Barney Rosset	43
2. Débuts et construction de l'identité des maisons	46
3. <i>Middlebrow culture</i>	51
4. Les clubs de lecture.....	57
5. <i>Paperbacks</i>	62
B. Éditer le Nouveau Roman aux États-Unis.....	64
1. La modernité du Nouveau Roman.....	64
2. Importation et promotion du Nouveau Roman	68
3. Une tentative de popularisation du Nouveau Roman.....	80
C. Contexte américain de réception du Nouveau Roman	83
1. Un lectorat neuf et ouvert	83
2. Le <i>package</i> français	87
a. Jean-Paul Sartre.....	89
b. Les « nouveaux » français.....	91
c. La <i>French Theory</i>	93
II. Commentaires américains : la presse et l'université.....	96
A. « Tout le monde s'intéressait au Nouveau Roman. ».....	98
1. <i>Time Magazine</i>	100
a. Un Nouveau Roman « chic ».....	101
b. L'anti-intellectualisme américain.....	102
2. Premiers commentaires	105
3. Prégnance de Robbe-Grillet.....	107
4. Une non-rencontre avec la littérature américaine contemporaine.....	113

B. Réception en tant que groupe.....	120
1. Comparaison des nouveaux romanciers entre eux.....	122
2. Inscription dans la modernité littéraire française et internationale.....	124
a. Après le Surréalisme et l'Existentialisme.....	124
b. Dans la continuité des recherches romanesques américaines.....	126
c. Dans la modernité littéraire internationale.....	127
C. Particularités de la critique américaine.....	134
1. La <i>New York Review of Books</i>	134
2. Des romans élitistes, difficiles.....	140
3. La théorie plutôt que les romans.....	150
a. Les failles de la théorie	152
b. Des mélectures ?	156
c. Les <i>New York Intellectuals</i>	162
d. La recherche prend le relais de la presse.....	163
III. Une contemporanéité de refus.....	167
A. Une attitude anti-narrative	170
1. Le refus de la causalité.....	172
2. Le collage.....	174
3. Présent et présence.....	180
B. Le refus de l'anthropocentrisme.....	184
1. ARG and objecthood.....	186
2. Des objets détachés de l'homme	188
3. Anti-anthropomorphisme.....	190
C. Contre l'illusionnisme.....	199
1. Des objets non signifiants.....	199
2. Pour la matérialité de l'espace et du texte.....	202
IV. Usages artistes du Nouveau Roman.....	212
A. La lecture artiste	212
1. Une lecture libérée	212
2. Des lecteurs producteurs.....	217
3. Le Nouveau Roman, entre autres.....	220
4. Une « communauté interprétative ».....	226

B. Usage critique : pour une nouvelle critique.....	233
1. Contre la critique périmée	233
2. Pour une critique descriptive	240
3. Prise en charge du discours critique par les artistes	252
C. Usages plasticiens du Nouveau Roman	258
1. Représentations du nouveau romancier.....	262
a. Interview.....	262
b. Robbe-Grillet cleansing every object in sight.....	265
2. Collaborations.....	269
a. Une collaboration manquée : Art by Telephone	269
b. Une collaboration poussive : Traces suspectes en surface	273
3. Citations.....	283
a. Citation textuelle. Aspen 5+6.....	284
b. Emprunt thématique. Homes for America.....	288
c. Transposition. Le Planétarium	293
4. Imprégnation	298
a. Louise Lawler.....	298
b. Yvonne Rainer.....	299
c. Vito Acconci.....	303
CONCLUSION.....	309
ANNEXES.....	321
BIBLIOGRAPHIE.....	423
INDEX DES NOMS PROPRES.....	481

INDEX DES NOMS PROPRES

- Dick Aarons 222
Vito Acconci 5, 28, 92, 95, 216, 225 sv, 232, 257, 259 sv, 285, 298, 303 sv, 318, 385, 387
Mortimer Adler 56
Donald Allen 48, 50, 374
Edmund Alleyne 287
Jean Alter 87, 421
Henri-Frédéric Amiel 222
Carl Andre 15, 27 sv, 54, 169, 189, 197, 199 sv, 203 sv, 221, 241, 246, 384, 399
Gabriele Annan 136
Michelangelo Antonioni 133, 363, 383 sv
Hannah Arendt 138 sv, 158 sv, 373, 407
Arman 11
Antonin Artaud 118, 213
John Ashbery 106, 123, 304
John Ashmead 131
W.H. Auden 58
Jane Austen 49, 410
Francisco Avala 131
Nicholson Baker 112, 114
George Balanchine 118
Robert Barry 285 sv
Donald Barthelme 114
Roland Barthes 51, 61, 94 sv, 97, 129, 132, 150, 183, 187, 221 sv, 243, 267, 355, 381 sv, 387, 391, 393 sv, 397, 409
Georges Bataille 118, 124, 349, 421
Charles Baudelaire 46, 65, 242, 325
The Beatles 92
Simone de Beauvoir 89
Howard Becker 33
Samuel Beckett 42, 63, 70, 73 sv, 76, 79, 83, 128, 130, 278, 309, 374 sv, 377, 381, 383, 385, 387, 393 sv, 408, 414 sv, 417, 419, 421
Walter Benjamin 8
Simone Benmussa 69
Eric Berne 59
Thomas Bernhard 112
Dominique Berthet 253
Célia Bertin 126, 405
Jean Bessière 18 sv
Pierre Beylot 287
Ambrose Bierce 284
Tom Bishop 5, 12, 64, 84 sv, 87, 89, 93, 97, 99, 107, 109, 114, 134, 164, 166, 332, 334, 339, 341 sv, 352, 377, 409
Antoine Blondin 121
Mel Bochner 6 sv, 17, 92, 95, 187 sv, 192, 197 sv, 200, 215 sv, 222, 226, 237, 239 sv, 243, 245, 247, 249, 251 sv, 256 sv, 285, 307, 393
Iouri Bondavev 156
Lee Bontecou 247
Jorge Luis Borgès 83, 128, 222, 377, 399
Pierre Bourdieu 18 sv, 22, 32, 142, 167, 220, 258, 397
Pierre Bouretz 162
Barbara Bray 79 sv
George Braziller 43 sv, 51, 56 sv, 64, 68 sv, 73 sv, 76 sv, 90, 310, 348, 375
Germaine Brée 125, 128
Yannick Bréhin 10, 16, 91, 227 sv
Robert Bresson 92
André Breton 243
Hermann Broch 65
Victor Brombert 133, 160
Charlotte et Emily Brontë 49
Christine Brooke-Rose 110
Peter Brooks 129, 133, 151, 155, 163
Trisha Brown 171, 191 sv, 226, 313, 353,

408 sv, 415 sv, 419
 William S. Burroughs 50 sv, 59, 71, 112,
 115, 222, 374, 415
 Ramsay Burt 182
 Christopher Butler 93
 Michel Butor 5 sv, 11, 13, 17, 20 sv, 26,
 28, 42, 45, 61, 67, 70, 78 sv, 86 sv, 90,
 101, 106 sv, 116, 121, 123 sv, 129 sv, 140,
 143, 151, 163 sv, 208 sv, 216, 222, 225,
 232, 259, 274, 283 sv, 287 sv, 291 sv, 298,
 310, 317 sv, 323 sv, 328, 330 sv, 334 sv,
 337 sv, 342 sv, 349, 353 sv, 357, 381, 388,
 394 sv, 397 sv, 400, 403 sv, 406, 414, 416,
 421
 James Lee Byars 6, 259 sv, 269 sv, 317
 John Cage 170, 189, 226, 243, 313, 385
 sv
 Alexander Calder 13, 216, 329 sv, 357,
 398
 Erskine Caldwell 127, 360
 Italo Calvino 112, 128, 213
 Camus 66, 89, 105, 125, 128, 384, 394 sv,
 408, 415
 Truman Capote 107, 116, 136, 140, 148,
 373
 Pascale Casanova 4, 8, 41, 87, 93
 Alejo Carpentier 131, 408, 421
 Leo Castelli 17
 C. P. Cavafy 49
 Jean Cayrol 106
 Camilo Jose Cela 131
 Louis-Ferdinand Céline 65 sv, 73 sv, 118
 Paul Cézanne 242
 John Chamberlain 203, 385
 Noam Chomsky 213
 Paula M. Clifford 126
 Jean-Max Colard 260, 295 sv, 309, 393
 Antoine Compagnon 15, 32, 46, 65 sv, 80
 sv, 225
 Pascal Convert 213
 Robert Coover 114, 379
 Francis Ford Coppola 92
 Patrick Corrillon 213
 John P. Cort 222
 Julio Cortazar 128, 131
 Gustave Courbet 46
 Sophie Cras 242
 Jean-Pierre Criqui 250
 Jonathan Culler 214
 François Cusset 14, 18, 22, 25, 27, 37,
 60, 88, 93 sv, 100, 115, 166, 254, 256,
 269, 371
 Dante 130, 292
 Paul Darcy Boles 128
 Paul Bowles 131
 Lewis Carroll 292
 Michel de Certeau 219 sv
 Willem De Kooning 118, 376, 394
 Gilles Deleuze 93 sv, 387
 Nigel Dennis 136, 147, 392
 Jacques Derrida 93 sv, 348, 384
 Louis-René des Forêts 121, 419
 Pierre Desguise 121
 Morris Dickstein 148
 Denis Diderot 65, 242
 Georges Didi-Hubermann 183
 Joan Didion 112
 Jim Dine 278, 359, 383
 Sharron Dirlam 145
 Alfred Döblin 65
 Patricia Dormann 47, 70
 John Dos Passos 65, 89
 Fiodor Dostoïevski 46, 49, 67, 73, 127 sv
 Tom Doyle 222
 Albert Dresdner 234
 Alain Dubloscard 12, 58
 Jean Dubuffet 177, 179, 199
 Georges Duby 167
 Jean H Duffy 175, 280, 282 sv, 422
 Mikel Dufresne 214
 Édouard Dujardin 129
 Marguerite Duras 5 sv, 20 sv, 28, 39, 42,

45, 51, 61 sv, 64, 67, 71 sv, 74 sv, 79 sv,
 84, 87, 90 sv, 100 sv, 104 sv, 110 sv, 118,
 120 sv, 124, 126 sv, 136, 143, 163 sv, 259,
 262 sv, 267 sv, 273, 312, 317, 324, 333 sv,
 342, 345, 349, 360, 374 sv, 377 sv, 381,
 384, 387, 398, 400, 403, 405 sv, 416, 419
 Lawrence Durrell 131
 Claud DuVerlie 87, 163
 Umberto Eco 31, 112, 214, 218
 T.S. Eliot 128, 130
 Barbara Epstein 135
 Jason Epstein 135, 162
 John Erskine 56
 Raul Escari 262
 Michel Espagne 41
 Öyvind Fahlström 6, 35, 258 sv, 284,
 293 sv, 317, 359
 Malachi Farrell 213
 William Faulkner 13, 23, 65 sv, 73 sv,
 77, 126 sv, 131 sv, 309, 360, 363, 403,
 410, 421
 Brigitte Ferrato-Combe 177, 179
 Stanley Fish 213, 218, 230 sv
 David Fitelson 122, 160
 Janet Flanner 88
 Gustave Flaubert 46, 49, 67, 163, 213,
 222, 336, 339, 387, 398
 Dan Flavin 15, 17, 27, 169, 183, 187,
 189, 192, 197, 199 sv, 203 sv, 221 sv, 239,
 241, 246, 248, 393, 399
 Simone Forti 28, 230
 Michel Foucault 93, 213, 268, 384
 Janet Frame 68
 Helen Frankenthaler 229, 383
 Michael Frayn 222
 Judi Freeman 266, 365
 Eliot Fremont-Smith.....104, 133, 144 sv,
 152
 Michael Fried 181 sv, 186, 203, 383, 392
 Melvin J. Friedman 127 sv
 Gloria Friedmann 213
 Francis Fukuyama 213
 Buckminster Fuller 222
 Hans-Georg Gadamer 213, 223 sv
 Paul Gauguin 282
 Jean Genet 51, 60, 63, 83, 118, 377, 411,
 415
 André Gide 65, 128, 131, 379, 415
 Allen Ginsberg 71
 Édouard Glissant 47
 Jean-Luc Godard 92, 252, 390, 394, 397,
 407
 Herman Göring 222
 Robert Gover 59
 Juan Goytisolo 128
 Julien Gracq 47, 70, 408
 Dan Graham 5, 17, 28, 215 sv, 220, 222,
 226, 257 sv, 283, 285, 289 sv, 317, 344,
 392, 394 sv, 397, 400, 403
 Gunter Grass 83
 Clement Greenberg 11, 166, 242, 245 sv,
 383, 394
 Tatyana Grossman 273 sv, 283
 Jacques Guicharnaud 123, 144
 Serge Guilbaut 9 sv
 Jürgen Habermas 221
 Anna Halprin 226
 Elizabeth Hardwick 135
 Michael Harrington 58
 Ihab Hassan 146
 John Hawkes 114, 128, 391, 415
 Georg Wilhem Friedrich Hegel 221
 Martin Heidegger 221, 395
 Nathalie Heinich 33, 98, 261
 Ernest Hemingway 68, 89, 127, 131, 360
 Robert Henkels 87, 163, 413
 Émile Henriot 20, 22
 John Hersey 130
 Herman Hesse 65
 Hans Hofman 245
 Richard Holfstader 102 sv
 Denis Hollier 4, 94, 108, 212, 326, 333,

336 sv, 381, 404, 407
 Armand Hoog 127
 Roni Horn 203, 411
 Richard Howard 45, 73, 76 sv, 274, 323
 Irving Howe 151, 154
 Douglas Huebler 286
 René Huguenin 47
 T. E. Hulme 222
 Peter Hutchinson 222
 Eugène Ionesco 60, 63, 74, 83, 377
 Jorge Isaac 130
 Wolfgang Iser...31, 214, 217 sv, 225, 232
 Lee Israel 222
 Henry James 46, 48 sv, 131, 404
 Alfred Jarry 118
 Hans-Robert Jauss 31, 155, 217 sv, 228,
 298, 304, 318
 Raymond Jean 109, 408
 Jeppe Hein 292
 Jill Kornblee 222
 Jasper Johns 5, 13, 165 sv, 275 sv, 278,
 307, 358 sv, 364, 383, 386, 391
 Uwe Johnson 110
 Eugène Jolas 78
 Maria Jolas 68, 70, 76, 78 sv, 333
 Vincent Jouve 18, 30 sv, 65, 218, 231
 James Joyce 23, 65 sv, 69, 78, 120, 128
 sv, 132, 292, 309, 363, 382, 399, 403, 409,
 416, 420
 Donald Judd 5, 15, 17, 27 sv, 169 sv, 172
 sv, 183, 186 sv, 189, 191, 194 sv, 197, 200
 sv, 222, 226, 229, 238 sv, 241, 246 sv,
 252, 257, 289, 291, 368, 383, 392 sv, 397,
 399, 401
 Franz Kafka 65 sv, 117, 130, 132, 213,
 222, 363, 382, 414 sv, 417
 Robert Kanters 108
 David H. Katzive 270
 Elsworth Kelly 166
 Frank Kermode 32, 138, 153, 222
 Jack Kerouac 71
 Paul Klee 13, 366
 Yves Klein 11
 Bettina Knapp 87, 163, 412
 Kenneth Koch 304
 Jack Kolbert 87, 344, 404
 Rosalind Krauss 172, 196, 206
 Reinhardt Kuhn 123
 La Font de Saint-Yenne 242
 David Lamelas 6, 259 sv, 262 sv, 267 sv,
 273, 317
 Jerrold Lanes 73, 144 sv
 Gustave Lanson 29 sv, 32 sv
 Valéry Larbaud 131
 James Laughlin 43
 Louise Lawler 5, 232, 259 sv, 298 sv,
 318, 400
 D.H. Lawrence 49 sv, 65, 131, 383, 399
 sv
 J.M.G Le Clézio 112, 400
 Adrien Lehm 53 sv
 Michel Leiris 118, 415, 419, 421
 Laurent Lesage 23, 128, 402
 Claude Lévi-Strauss 221
 Sol LeWitt 5, 15, 17, 28, 183, 187, 189,
 193, 197, 200, 205 sv, 222, 226, 241, 243
 sv, 249, 253, 289, 291, 393 sv, 397 sv
 Roy Lichtenstein 166, 332, 364
 Jérôme Lindon 20 sv, 72 sv, 77, 120, 375
 Vachel Lindsay 222
 Lucy R. Lippart 216
 Morris Louis 242
 Laurence Louppe 192
 Robert Lowell 135
 J. Robert Loy 125
 Emmanuel Loyer 7, 24, 38, 89, 92
 Jocelyne Lupin 222
 Judith Lyon-Caen 24
 Maestro di Tavarnelle 292
 René Magritte 275 sv, 363
 Norman Mailer 148, 377
 Steven Mailloux 231

Françoise Mallet-Joris 126, 405
 Édouard Manet 46
 Stephen Marche 111, 113 sv, 350
 Frédéric Martel 85 sv
 Claude Mauriac 47, 51, 69 sv, 105 sv,
 128 sv, 131
 Bernadette Mayer 285, 306, 392
 Mary McCarthy 79, 131, 133, 138 sv,
 148, 158 sv, 324, 373
 Allan McCollum 6
 Thomas McConigle 145
 Marshall McLuhan 116, 221
 Kurt von Meier 222
 Herman Melville 49
 Maurice Merleau-Ponty 221, 384, 394
 sv
 Annette Messenger 213
 Leonard B. Meyer 171, 175 sv, 188
 Androula Michaël 214
 Henry Miller 50 sv, 408 sv
 Anne Minor 51, 124, 126 sv
 Suarez Miranda 222
 Joan Mitchell 44, 165, 375
 Frédéric Monneyron 25
 Michel de Montaigne 224, 414
 Harry T. Moore 150 sv, 270
 Alberto Moravia 298, 400 sv
 Robert Morris 6, 15, 17, 27 sv, 148, 167,
 169, 176, 181 sv, 187, 189 sv, 194 sv, 200,
 203, 221, 226, 241, 246, 257, 384, 387
 Bruce Morrissette 4, 51, 61, 87, 97, 101,
 113, 126, 129 sv, 155, 163, 322 sv, 330 sv,
 348, 416 sv
 Frederic Morton 133, 152, 403, 414, 421
 Robert Motherwell 13, 229, 336, 367,
 376, 383
 Emmanuel Mounier 48
 Michele Murray 151
 Robert Musil 65 sv, 130
 Louise Nevelson 13, 174 sv, 196, 199,
 280 sv, 283, 336, 367
 Barnett Newman 9
 Friedrich Nietzsche 32, 232
 Dominique Noguez 107, 333
 Paul Nothomb 213
 Justin O'Brien 109, 128 sv
 John O'Connor 104
 Guillaume d'Occam 222
 Brian O'Doherty 5, 259 sv, 283 sv, 287
 sv, 317
 Claude Ollier 130, 404, 416
 Yoko Ono 182
 René Payant 288
 Vincent Pécoil 220
 Georges Perec 94, 213
 John Perreault 104, 125, 156
 Henri Peyre 105, 402
 Michel Picard 31
 Bernard Pingaud 106
 Robert Pinget 5, 13, 21 sv, 28, 42, 51,
 64, 74, 76, 87, 106 sv, 123, 130, 132, 141,
 143, 147, 154, 157, 163 sv, 310 sv, 323,
 330, 339 sv, 352, 354, 361, 374, 377 sv,
 381, 394, 398, 413
 Pirandello 131
 David Plante 112
 Jackson Pollock 9 sv, 13, 133, 216, 325,
 357, 361 sv, 364, 376, 394, 411
 Ezra Pound 65, 328, 399
 Marcel Proust 65, 69, 77, 124 sv, 127 sv,
 309, 386, 414 sv
 Thomas Pynchon 114, 371, 373
 Eça de Queiroz 222
 Raymond Queneau 66, 303, 387
 Jean Racine 110, 126
 Raymond Radiguet 49
 Yvonne Rainer 6, 167, 171, 174, 182,
 187, 189, 196, 226, 241, 259, 298 sv, 308,
 313, 318, 387, 400, 418
 Robert Rauschenberg 6 sv, 13, 28, 166,
 174 sv, 196, 199, 259 sv, 273 sv, 278 sv,
 317, 332, 336, 339, 363 sv, 367, 400

Pauline Reage 59
 Ad Reinhardt 185, 222
 Johanna Renard 301
 Alain Resnais 74, 91 sv, 111, 363, 390,
 403, 406 sv, 416
 Jean Ricardou 21, 130
 Arthur Rimbaud 49, 65, 322
 Jean-Pierre Rioux 36
 Alain Robbe-Grillet 5 sv, 13, 16 sv, 20
 sv, 25 sv, 28, 39 sv, 42, 45, 51, 55, 59, 61,
 64 sv, 67 sv, 70 sv, 76, 81, 84, 86 sv, 90
 sv, 94 sv, 97, 101, 103, 105 sv, 116 sv,
 120 sv, 128 sv, 133, 137 sv, 141, 143, 145,
 150 sv, 154 sv, 160 sv, 163 sv, 167 sv, 180
 sv, 183 sv, 187 sv, 190, 197, 199 sv, 207,
 215 sv, 218, 225, 232 sv, 243, 247, 249 sv,
 253, 255, 259 sv, 265 sv, 273 sv, 278 sv,
 283 sv, 286, 288, 298 sv, 302 sv, 307 sv,
 310 sv, 316 sv, 322 sv, 329 sv, 336 sv,
 340, 344 sv, 363 sv, 367, 374 sv, 377 sv,
 381 sv, 387 sv, 397 sv, 400 sv, 403 sv,
 406, 409, 414 sv, 419 sv
 Catherine Robbe-Grillet 323, 329
 Daniel Roche 37
 Rainer Rochlitz 254
 W.G. Rogers 151, 160
 Eric Rohmer 92
 Barbara Rose 5 sv, 26 sv, 92, 169, 197,
 200 sv, 221, 226, 228, 230, 232, 357, 383,
 392
 James Rosenquist 13
 Martha Rosler 6
 Barney Rosset 39, 43 sv, 48 sv, 56, 59, 61
 sv, 68, 70 sv, 74 sv, 84, 164 sv, 232, 310,
 331, 333, 336, 342, 346, 374, 383
 Françoise Rossum-Guyon 157, 236
 Mark Rothko 9
 Leon S. Roudiez 87, 123, 142, 144, 153,
 342, 403 sv, 414
 Gretchen Rous Besser 87, 163
 Raymond Roussel 216, 225, 304, 388
 Jean Rousset 222
 Edward Ruscha 222
 Marquis de Sade 51, 409
 Françoise Sagan 126
 Denis Saint-Jacques 31
 James Salter 112, 258
 Irving Sandler 165 sv, 168, 286
 Eduardo Sanguinetti 131
 Nathalie Sarraute 5, 6, 13, 20 sv, 42, 45,
 47, 51, 64, 67 sv, 73, 78 sv, 81, 84, 87, 89
 sv, 101, 105 sv, 116 sv, 130 sv, 138 sv,
 141 sv, 144 sv, 148, 150 sv, 157 sv, 163
 sv, 170, 180, 222, 232 sv, 239 sv, 255,
 259, 284, 295 sv, 310 sv, 313, 316, 318,
 333 sv, 336, 339, 343, 352 sv, 363, 366,
 374 sv, 377 sv, 389 sv, 396, 398, 400, 405
 sv, 409, 411, 414, 416, 418 sv
 Jean-Paul Sartre 39, 45, 47, 66, 68, 88 sv,
 105, 125, 131, 242, 342, 387, 394 sv, 397,
 415
 Jean-Marie Schaeffer 29, 144, 212
 Jacques Schiffrin 75
 Isidor Schneider 58
 Pierre Schneider 144, 146,
 Kurt Schwitters 174, 367
 Martin Scorcese 92
 Rex Scout 131
 Richard Seaver 43, 51, 72 sv, 75 sv, 330,
 332, 342
 George Segal 5, 7, 13, 276, 347, 365
 Jorge Semprun 112
 Richard B. Silvers 135 sv
 Claude Simon 6, 13, 17, 20 sv, 28, 42,
 45, 47, 64, 67, 70, 73 sv, 77 sv, 87, 90,
 101, 106 sv, 121, 123, 126, 128 sv, 131 sv,
 141 sv, 144 sv, 157, 160, 163 sv, 174 sv,
 179 sv, 184 sv, 196 sv, 199 sv, 207, 247,
 279 sv, 283, 310 sv, 336, 339, 342, 352,
 363, 367, 374 sv, 377 sv, 381, 388, 403 sv,
 412, 414 sv, 421 sv
 Anne Simonin 108

Jean-François Sirinelli 28
 Patti Smith 221
 Robert Smithson 5, 17, 28, 182 sv, 189,
 195, 197, 200, 221 sv, 226, 229, 238, 240,
 248 sv, 254, 257, 266, 285, 369, 393, 396,
 399
 Philippe Sollers 121
 Henry S. Sommerville 42, 63 sv, 74
 Sonic Youth 221
 Susan Sontag 103, 108, 116 sv, 124, 128,
 133, 135 sv, 147 sv, 152, 161, 163, 243,
 349 sv, 383
 Gilbert Sorrentino 128
 Philippe Soupault 125
 Steven Spielberg 92
 Mme de Staël 223
 John Steinbeck 89
 Frank Stella 54, 169, 186, 200, 226, 307,
 383 sv
 Stendhal 48, 159, 339
 Adlai Stevenson 104
 Ben F. Stoltzfus 87, 163, 416 sv
 William Styron 161
 Ronald Sukenick 114
 Italo Svevo 130
 Mark Tansey 6, 35, 259 sv, 265 sv, 273,
 317, 352, 365
 Anton Tchekhov 49
 Ruth Z. Temple 79, 402, 420
 The Grateful Dead 221 sv
 The Kinks 292
 The Theoretical Girls 221
 Anne-Marie Thiesse 37, 315
 Philip Thody 105, 127
 Hunter S. Thompson 148
 James Thurber 222
 Theodore Toulon Beck 126
 Alain Touraine 86
 Lionel Trilling 58, 373
 Anthony Trollope 49
 François Truffaut 92
 Mark Twain 49
 John Updike 130
 Alain Vaillant 13, 15, 18, 30, 32 sv, 96,
 212
 Paul Valéry 76, 105, 415
 Pierre Verdager 21, 145 sv
 Dominique Viart 1, 65, 234, 272, 293
 Gore Vidal 83, 95, 103, 116 sv, 124, 149
 sv, 163, 373
 Bernard Vouilloux 243
 John Weightman 112, 133, 136 sv, 145,
 151 sv
 Haskell Wexler 45
 Edmund White 137, 151, 373
 Oprah Winfrey 58
 Ludwig Wittgenstein 221, 383
 Nelly Wolf 185, 410
 Virginia Woolf 23, 65 sv, 127 sv, 309,
 353, 407 sv, 411, 414, 418 sv
 Kateb Yacine 47, 70, 121
 Michel Zérafra 65
 Émile Zola 49, 337, 416