

ISSN 2071 - 1964

**Revue interafricaine de littérature,
linguistique et philosophie**

Particip'Action

**Revue semestrielle. Volume 18 N°2 – Juillet 2026
Lomé – Togo**

Directeur de publication	: Pr Komla Messan NUBUKPO
Coordinateurs de rédaction	: Pr Kodjo AFAGLA : Dr Litinmé K. M. MOLLEY, M.C.
Secrétariat	: Dr Ebony Kpalambo AGBOH, M.C. : Dr Isidore K. E. GUELLY

COMITE SCIENTIFIQUE ET DE RELECTURE

Président : Pr Martin Dossou GBENOUGA (Togo)

Membres :

Pr Augustin AÏNAMON (Bénin), Pr Kofi ANYIDOHO (Ghana), Pr Zadi GREKOU (Côte d'Ivoire), Pr Akanni Mamoud IGUE, (Bénin), Pr Mamadou KANDJI (Sénégal), Pr Guy Ossito MIDIOHOUAN (Bénin), Pr Bernard NGANGA (Congo Brazzaville), Pr Norbert NIKIEMA (Burkina Faso), Pr Adjai Paulin OLOUKPONA-YINNON (Togo), Pr Issa TAKASSI (Togo), Pr Simon Agbéko AMEGBLEAME (Togo), Pr Marie-Laurence NGORAN-POAME (Côte d'Ivoire), Pr Ambroise C. MEDEGAN (Bénin), Pr Médard BADA (Bénin), Pr René Daniel AKENDENGUE (Gabon), Pr Konan AMANI (Côte d'Ivoire), Pr Léonard KOUSSOUHON (Bénin), Pr Sophie TANHOSOU-AKIBODE (Togo).

Relecture/Révision

- Pr Kazaro TASSOU
- Pr Ataféï PEWISSI
- Pr Komla Messan NUBUKPO

Contact : Revue *Particip'Action*, Faculté des Lettres, Langues et Arts de l'Université de Lomé – Togo.

01BP 4317 Lomé – Togo

Tél. : 00228 90 25 70 00/99 47 14 14

<https://particip-action.com/> -- participaction1@gmail.com

Particip'Action © 2009 by Professor Komla M. Nubukpo is licensed under CC BY 4.0

Indexation SJIF 2026 : 5.095

ISSN 2071–1964

Tous droits réservés

LIGNE EDITORIALE DE *PARTICIP'ACTION*

Particip'Action est une revue scientifique. Les textes que nous acceptons en français, anglais, allemand ou en espagnol sont sélectionnés par le comité scientifique et de lecture en raison de leur originalité, des intérêts qu'ils présentent aux plans africain et international et de leur rigueur scientifique. Les articles que notre revue publie doivent respecter les normes éditoriales suivantes :

1.1 Soumission d'un article

La Revue *Particip'Action* reçoit les projets de publication par voie électronique. Ceci permet de réduire les coûts d'opération et d'accélérer le processus de réception, de traitement et de mise en ligne de la revue. Les articles doivent être soumis à l'adresse suivante (ou conjointement) : participaction1@gmail.com

1.2 L'originalité des articles

La revue publie des articles qui ne sont pas encore publiés ou diffusés. Le contenu des articles ne doit pas porter atteinte à la vie privée d'une personne physique ou morale. Nous encourageons une démarche éthique et le professionnalisme chez les auteurs.

1.3 Recommandations aux auteurs

L'auteur d'un article est tenu de présenter son texte dans un seul document et en respectant les critères suivants :

Titre de l'article (obligatoire)

Un titre qui indique clairement le sujet de l'article, n'excédant pas 25 mots.

Nom de l'auteur (obligatoire)

Le prénom et le nom de ou des auteurs (es)

Présentation de l'auteur (obligatoire en notes de bas de page)

Une courte présentation en note de bas de page des auteurs (es) ne devant pas dépasser 100 mots par auteur. On doit y retrouver obligatoirement le nom de l'auteur, le nom de l'institution d'origine, le statut professionnel et l'organisation dont il relève, et enfin, les adresses de courrier électronique du ou des auteurs. L'auteur peut aussi énumérer ses principaux champs de recherche et ses principales publications. La revue ne s'engage toutefois pas à diffuser tous ces éléments.

Résumé de l'article (obligatoire)

Un résumé de l'article ne doit pas dépasser 160 mots. Le résumé doit être à la fois en français et en anglais (police Times new roman, taille 12, interligne 1,15).

Mots clés (obligatoire)

Une liste de cinq mots clés maximum décrivant l'objet de l'article.

Corpus de l'article

-La structure d'un article, doit être conforme aux règles de rédaction scientifique, selon que l'article est une contribution théorique ou résulte d'une recherche de terrain.

-La structure d'un article scientifique en lettres et sciences humaines se présente comme suit :

- Pour un article qui est une contribution théorique et fondamentale :

Introduction (justification du sujet, problématique, hypothèses/objectifs scientifiques, approche), Développement articulé, Conclusion, Bibliographie.

- Pour un article qui résulte d'une recherche de terrain :

Titre,

Prénom et Nom de l'auteur,

Institution d'attache, adresse électronique (note de bas de page),

Résumé en français. Mots-clés, Abstract, Keywords,

Introduction, Méthodologie, Résultats et Discussion, Conclusion, Bibliographie.

Par exemple : Les articles conformes aux normes de présentation, doivent contenir les rubriques suivantes : introduction, problématique de l'étude, méthodologie adoptée, résultats de la recherche, perspectives pour recherche, conclusions, références bibliographiques.

Tout l'article ne doit dépasser 17 pages,

Police Times new roman, taille 12 et interligne 1,5 (maximum 30 000 mots). La revue *Particip'Action* permet l'usage de notes de bas de page pour ajouter des précisions au texte. Mais afin de ne pas alourdir la lecture et d'aller à l'essentiel, il est recommandé de **faire le moins possible usage des notes (10 notes de bas de page au maximum par article).**

- A l'exception de l'introduction, de la conclusion, de la bibliographie, les articulations d'un article doivent être titrées, et numérotées par des chiffres (**exemples : 1. ; 1.1. ; 1.2 ; 2. ; 2.2. ; 2.2.1 ; 2.2.2. ; 3. ; etc.**).

Les passages cités sont présentés en romain et entre guillemets. Lorsque la phrase citant et la citation dépassent trois lignes, il faut aller à la ligne, pour présenter la citation (interligne 1) en romain et en retrait, en diminuant la taille de police d'un point. Insérer la pagination et ne pas insérer d'information autre que le numéro de page dans l'en-tête et éviter les pieds de page.

Les figures et les tableaux doivent être intégrés au texte et présentés avec des marges d'au moins six centimètres à droite et à gauche. Les caractères dans ces figures et tableaux doivent aussi être en Times 12. Figures et tableaux doivent avoir chacun(e) un titre.

Les citations dans le corps du texte doivent être indiquées par un retrait avec tabulation 1 cm et le texte mis en taille 11.

Les références de citations sont intégrées au texte citant, selon les cas, de la façon suivante :

- (Initiale (s) du Prénom ou des Prénoms de l'auteur. Nom de l'Auteur, année de publication, pages citées) ; - Initiale (s) du Prénom ou des Prénoms de l'auteur. Nom de l'Auteur (année de publication, pages citées). Exemples :

- En effet, le but poursuivi par **M. Ascher (1998, p. 223)**, est « d'élargir l'histoire des mathématiques de telle sorte qu'elle acquière une perspective multiculturelle et globale (...), d'accroître le domaine des mathématiques : alors qu'elle s'est pour l'essentiel occupée du groupe professionnel occidental que l'on appelle les mathématiciens (...) ».

- Pour dire plus amplement ce qu'est cette capacité de la société civile, qui dans son déploiement effectif, atteste qu'elle peut porter le développement et l'histoire, S. B. Diagne (1991, p. 2) écrit :

Qu'on ne s'y trompe pas : de toute manière, les populations ont toujours su opposer à la philosophie de l'encadrement et à son volontarisme leurs propres stratégies de contournements. Celles-là, par exemple, sont lisibles dans le dynamisme, ou à tout le moins, dans la créativité dont sait preuve ce que l'on désigne sous le nom de secteur informel et à qui il faudra donner l'appellation positive d'économie populaire.

- Le philosophe ivoirien a raison, dans une certaine mesure, de lire, dans ce choc déstabilisateur, le processus du sous-développement. Ainsi qu'il le dit :

le processus du sous-développement résultant de ce choc est vécu concrètement par les populations concernées comme une crise globale : crise socio-économique (exploitation brutale, chômage permanent, exode accéléré et douloureux), mais aussi crise socio-culturelle et de civilisation traduisant une impréparation sociohistorique et une inadaptation des cultures et des comportements humains aux formes de vie imposées par les technologies étrangères. (S. Diakité, 1985, p. 105).

Pour les articles de deux ou trois auteurs, noter les initiales des prénoms, les noms et suivis de l'année (J. Batee et D. Maate, 2004 ou K. Moote, A. Pooul et E. Polim, 2000). Pour les articles ou ouvrages collectifs de plus de trois auteurs noter les initiales des prénoms, le nom du premier auteur et la mention "et al" (F. Loom et al, 2003). Lorsque plusieurs références sont utilisées pour la même information, celles-ci doivent être mises en ordre chronologique (R. Gool, 1998 et M. Goti, 2006).

Les sources historiques, les références d'informations orales et les notes explicatives sont numérotées en série continue et présentées en bas de page.

Références bibliographiques (obligatoire)

Les divers éléments d'une référence bibliographique sont présentés comme suit : NOM et Prénom (s) de l'auteur, Année de publication, Zone titre, Lieu de publication, Zone Editeur, pages (p.) occupées par l'article dans la revue ou l'ouvrage collectif.

Dans la zone titre, le titre d'un article est présenté en romain et entre guillemets, celui d'un ouvrage, d'un mémoire ou d'une thèse, d'un rapport, d'une revue ou d'un journal est présenté en italique. Dans la zone Editeur, on indique la Maison d'édition (pour un ouvrage), le Nom et le numéro/volume de la revue (pour un article). Au cas où un ouvrage est une traduction et/ou une réédition, il faut préciser après le titre le nom du traducteur et/ou l'édition (ex : 2^{de} éd.).

Ne sont présentées dans les références bibliographiques que les références des documents cités. Les références bibliographiques sont présentées par ordre alphabétique des noms d'auteur. Il convient de prêter une attention particulière à la qualité de l'expression. Le Comité scientifique de la revue se réserve le droit de réviser les textes, de demander des modifications (mineures ou majeures) ou de rejeter l'article de manière définitive ou provisoire (si des corrections majeures doivent préalablement y être apportées). L'auteur est consulté préalablement à la diffusion de son article lorsque le Comité scientifique apporte des modifications. Si les corrections ne sont pas prises en compte par l'auteur, la direction de la revue *Particip'Action* se donne le droit de ne pas publier l'article.

AMIN Samir, 1996, *Les défis de la mondialisation*, Paris, Le Harmattan.

AUDARD Cathérine, 2009, *Qu'est-ce que le libéralisme ? Ethique, politique, société*, Paris, Gallimard.

BERGER Gaston, 1967, *L'homme moderne et son éducation*, Paris, PUF.

DIAGNE Souleymane Bachir, 2003, « Islam et philosophie. Leçons d'une rencontre », *Diogenes*, 202, p. 145-151.

DIAKITE Sidiki, 1985, *Violence technologique et développement. La question africaine du développement*, Paris, Le Harmattan.

NB1 : Chaque auteur dont l'article est retenu pour publication dans la revue *Particip'Action* participe aux frais d'édition à raison de **55.000** francs CFA (soit **84 euros** ou **110** dollars US) par article et par numéro. Il reçoit, à titre gratuit, un tiré-à-part.

NB2 : La quête philosophique centrale de la revue *Particip'Action* reste : **Fluidité identitaire et construction du changement : approches pluri-et/ou transdisciplinaires.**

Les auteurs qui souhaitent se faire publier dans nos colonnes sont priés d'avoir cette philosophie comme fil directeur de leur réflexion.

La Rédaction

SOMMAIRE

LITTÉRATURE

1. La dialectique de la négociation dans le théâtre du xvii^{ème} siècle : exemples d'*Horace* et *Cinna* de Pierre Corneille
Papa Samba NDIAYE 9
2. Du locus terrestre au locus céleste : géocritique du paradis dans la chanson éponyme d'Elvis inspiration divine
Vivien Timbo YRO 27
3. La coordination et le redoublement conjonctif de et, ou, ni, mais, car, donc, or : étude stylistique
Ndiangue FALL 51
4. Du mythe au film : une lecture mythocritique des figures posthumaines et de l'intelligence artificielle dans *ex machina*
Arthur Modeste ACHIE & Jean-Parfait Ogou YAPO.....67
5. Le roman existentialiste, *transtexte* du renouveau romanesque : analyse de *l'Etranger* d'Albert Camus et de *la Nausée* de Jean Paul Sartre
Ahmadou Bamba KA.....89
6. The Us-Cuba Relations under Trump: The Venezuelan “Lesson”
Mamadou Malal SY & Koffitsè Ekélékana Isidore GUELLY.....115
7. Linguistische analyse der ähnlichkeiten zwischen den diskursiven strategien von betriebswirtschaftlichen slogans und politischen slogans
Eppié Augustine Michaela BONGBA & Dizo Auxenne LOGBO 133
8. Literatur im vorfeld der gewalt. Eine untersuchung im lichte von meine tochter geht mit einem „neger“. Ist das wahr? Von Paulo Ondu-schuster
Essohanam KARABOU.....151

LINGUISTIQUE

9. The Teaching of English Phonetics and Phonology in Gabonese Universities: Challenges, Pedagogical Practices and Prospects for Reform
Lié Patrick MOUVOGNY.....177

PHILOSOPHIE & SCIENCES SOCIALES

10. La continuité du contrat de travail à l'épreuve des mutations de l'entreprise: essai de théorie générale
Ibrahim HAROUNA ZAKARI.....207
11. Participation des communautés côtières à la promotion d'une économie bleue durable au Togo : l'enjeu de la création d'une aire marine protégée
Laré Batouth PENN 233

**LE ROMAN EXISTENTIALISTE⁴, TRANSTEXTE⁵ DU RENOUVEAU
ROMANESQUE : ANALYSE DE L'ÉTRANGER D'ALBERT CAMUS ET DE LA
NAUSEE DE JEAN PAUL SARTRE**

Ahmadou Bamba KA*

Résumé

Au XX^e siècle, la littérature est sujette à une profonde remise en question aussi bien dans son rapport au réel que dans sa structuration. Ainsi, dans ce sens, le roman, dans sa présentation classique, se déconstruit et interroge sa possibilité et sa pertinence à travers l'expression d'une crise du langage et d'une indifférence narratologique assumée. Et, dans ce sens, l'innovation littéraire récuse les fondamentaux du roman traditionnel en l'occurrence la toute-puissance du personnage héros et la toute science de la narration pour consacrer comme dogme du nouveau la mort du héros et le refus de l'omniscience narrative. C'est sur ce terreau fécond de remise en question et de déconstruction que le Nouveau roman bâtira ses lettres de noblesse. Et dans ce sens, beaucoup de critiques ont pu voir en Albert Camus et Jean Paul Sartre des précurseurs du Nouveau roman, ne serait-ce que dans leur volonté de poser les jalons d'une nouvelle approche romanesque. Le roman existentialiste demeure un tampon essentiel entre les formes traditionnelles et modernes du roman, voire postmodernes.

Mots-clés : existentialisme, héros, narration, omniscience, personnage.

Abstract

The twentieth century subjects literature to a radical interrogation, challenging both its mimetic bond to the real and the very architecture of its forms. Thus the classical novel, in its time-honored guise, begins to unravel, questioning its own viability and legitimacy amid a pervasive crisis of language and a deliberate narratological detachment. Literary innovation, in

⁴ Par existentialisme, nous voulons indiquer, non pas cette philosophie porte-étendard de l'écrivain Jean Paul Sartre, mais tous ces auteurs du xx^e siècle dont le point d'achoppement de la pensée est la grande interrogation sur l'humaine condition et sur le sens de l'existence ; parmi eux bien sûr Jean Paul Sartre et quelques autres comme Albert Camus. Pour cette étude, nous nous intéresserons à ces deux écrivains.

⁵ Transtexte désigne la relation d'un texte avec un autre ; il s'agit donc de voir comment implicitement ou explicitement les textes camusien et sartrien sont en relation avec les textes du Nouveau Roman.

*Université Gaston Berger de Saint-Louis, Sénégal ; E-mail : bambakatode@gmail.com

turn, repudiates the cardinal tenets of the traditional novel—the sovereign centrality of the heroic protagonist and the godlike omniscience of the narrator—erecting instead the twin pillars of renewal: the death of the hero and the categorical rejection of narrative omniscience. It is on this rich, unsettled soil of doubt and dismantling that the Nouveau Roman erects its austere yet enduring edifice. Many critics, accordingly, have discerned in Albert Camus and Jean-Paul Sartre the harbingers of this new dispensation, if only for their pioneering efforts to sketch the contours of an alternative novelistic vision. The existentialist novel stands as a crucial intermediary zone, a liminal bridge between the inherited conventions of the genre and its modernist—and ultimately postmodern—reinventions.

Keywords: existentialism, héro, narration, omniscience, character.

Introduction

Le XX^e siècle demeure une époque charnière dans la création littéraire et artistique. Subséquemment aux événements historiques (les deux guerres mondiales), des bouleversements majeurs s'opèrent et amènent l'homme, en particulier, et l'humanité en général à reconsidérer sa relation avec le monde. Tout s'écroule, et l'homme incapable d'appréhender son véritable être tente à travers un questionnement existentiel de se re-trouver ou de se re-construire.

L'homme découvre l'absurdité de sa condition et est en proie à un malaise existentiel profond. Aussi dans ce sens, la littérature en général, et le roman, en particulier, considérés jusque-là comme reposant sur des règles et concepts de créations immuables parce que répondant à un monde parfaitement cohérent, sont-ils remis en question dans leurs formes et dans leur relation au réel parce que le monde lui-même est devenu irréel, indicible et pauvre d'humanité. La création littéraire, elle-même dans sa conception, devient une grande interrogation. Et, l'on peut se demander comment Albert Camus et Jean Paul Sartre—à travers *L'Étranger* et *La Nausée*—écrivent-ils ou ré-écrivent-ils l'indicible, comment nomment-ils ce

qui n'a pas de nom. Comment les écritures de Sartre et de Camus ont-elles influencé le nouveau roman du XX^e siècle ?

A la fin du XX^e siècle, le roman de Robbe Grillet, de Michel Butor, de Nathalie Sarraute, entre autres, marque l'absolu d'une *re* transfiguration d'un réel jusque-là indicible. Le Nouveau Roman comme il est communément appelé marque une rupture et consacre un malaise conceptuel dans la création romanesque, gage d'une retranscription artistique qui exprime le mal être humain et la volonté de retrouver l'authenticité. Mais, force est de constater que cette rupture consacrée a vu ses premiers germes dans le roman existentiel. C'est donc reconnaître que Jean-Paul Sartre et Albert Camus, à travers leurs œuvres et leurs conceptions de la littérature ont été des précurseurs indéniables du renouveau romanesque.

L'objectif de cette étude est de démontrer l'influence de l'écriture sartrienne et camusienne dans la conception et la maturation de ce roman dit nouveau. Au XX^e siècle, l'ébranlement des certitudes, la défaillance de la Raison, la découverte de l'absurde et du non-sens de l'existence provoquent une remise en question du genre romanesque du moins dans sa conceptualisation classique et pose la possibilité du roman comme point d'achoppement d'une littérature mutante.

1- Le Roman est-il encore possible ?

Au XX^e siècle, sous l'effet conjugué de plusieurs facteurs au nombre desquels les deux guerres, la crise économique et toutes les certitudes remises en question notamment dans les sciences et dans la littérature, le temps opaque des incertitudes semble commencer. Ainsi, de Dostoïevski à Marcel Proust, de Joyce à Faulkner, de Bernanos à Modiano, de Sartre à Alain Robbe-Grillet en passant par Albert Camus, le romancier, faute de certitudes, propose des énigmes en évoquant un monde opaque et incertain

qui appelle à une forte collaboration du lecteur. Le roman va connaître une profonde remise en question. Ainsi, certains romanciers du XX^e siècle ont pris le parti, dans leurs œuvres, de rompre avec les conventions romanesques jusque-là considérées comme immuables, bref de déconstruire le genre.

Il est à noter que l'essence de la littérature moderne et même postmoderne est de se révolter contre les conventions traditionnelles de la littérature. La littérature du XX^e siècle est essentiellement une littérature de révolte. Parce que le monde en soi même a connu des mutations profondes et que la littérature demeure intimement liée à la société, il fallait donc et nécessairement une adaptation ou une réadaptation de la manière d'écrire au développement et à l'évolution sociale.

L'œuvre d'art et, principalement l'œuvre littéraire, n'est plus le reflet, l'image du monde mais elle est à l'image du monde. C'est une œuvre qui se cherche, une œuvre en perpétuelle quête. Dans ce sens, le « Nouveau roman » a profondément modifié les règles d'écriture du texte narratif. Les auteurs de ce courant (Alain Robbe-Grillet, Michel Butor et Nathalie Sarraute en sont les chefs de file) ont voulu rompre avec la tradition consistant à respecter les contraintes de temps, de points de vue, estimant que cela ne donnait naissance qu'à des textes artificiels. Les auteurs ont voulu que la narration soit plus proche de ce que ressent une personne, refusant d'enfermer le récit dans des logiques d'ordre, de causalité ou de vraisemblance. Dans *Pour un nouveau roman*, Alain Robbe-Grillet (1963, p.31) écrit : « le récit, tel que le conçoivent nos critiques académiques – et bien des lecteurs à leur suite – représente un ordre. [...] . Tout visait à imposer l'image d'un univers stable, cohérent, continu, univoque, entièrement déchiffrable ».

Cette déclaration de Robbe-Grillet résume parfaitement les différentes caractéristiques qui, jusque-là, ont forgé le texte narratif. Mais

elle révèle surtout la volonté de l'auteur de se détacher de l'image d'un univers stable et entièrement déchiffrable. Justement, l'auteur veut communiquer des choses qui n'obéissent à aucune logique ou explication.

Les récits d'Albert Camus et de Jean Paul Sartre sont réduits à l'essentiel à la différence des grands récits traditionnels qui même souvent sont des cycles. Ce minimalisme narratif propre à ces écrivains existentialistes est un des aspects du Nouveau Roman.

Les écritures camusienne et sartrienne traduisent un roman qui est en train de se déconstruire ou du moins qui traduit une volonté de non-conformisme aux schèmes du roman traditionnel. Leurs œuvres sont fortement subversives dans la mesure où elles expriment une révolte structuraliste et s'opposent ainsi aux formes traditionnelles. Ce romanesque en crise annonce les structures majeures du Nouveau Roman.

Parlant de *L'Etranger*, Sartre (1947, p.92) dira : « au milieu de la production littéraire du temps, ce roman était lui-même un étranger. » C'est donc reconnaître que le titre « *L'Etranger* » s'appliquerait plus aux formes et structures du roman qu'à la thématique. Ce témoignage de Sartre est la preuve que *L'Etranger* comme œuvre littéraire apporte une différence donc une innovation.

Dans *La Nausée*, Jean Paul Sartre met exergue des mutations profondes qui posent dès lors la question romanesque non plus sous une forme d'allégeance servile à des formes traditionnelles désuètes, mais comme une forme d'expression en totale conformité avec un monde absurde. La simplicité de *L'Etranger* ou de *La Nausée* frise la banalité et exprime une perpétuelle recherche de sens : sens du monde et sens de la création littéraire. Ces livres ne sont pas comme les autres comme Meursault et Roquentin eux-mêmes ne seraient pas comme les autres.

La Nausée de Sartre, d'ailleurs comme *L'Etranger*, constitue une œuvre charnière entre deux conceptions du roman traditionaliste et *re*

nouvelliste pour faire dire à Alain Robbe-Grillet (1963, p.9) : « (...) après *La Nausée*, il semble que l'on s'achemine de plus en plus vers une époque de la fiction où les problèmes de l'écriture seront envisagés lucidement par le romancier, et où les soucis critiques, loin de stériliser la création, pourront au contraire lui servir de moteur ».

Alain Robbe-Grillet et l'école du Regard⁶ déclassifient la sacralité des principes du romanesque traditionnel, pour cette fois, inscrire l'écriture dans une quête de soi et de sens. L'écriture se cherche et cela implique une intrigue stylistique au détriment de l'intrigue thématique propre au roman classique. La description des objets et de l'espace submerge le personnage qui se noie dans un anonymat progressif, signe d'un délitement assumé. Ainsi, pionnier du Nouveau Roman, Robbe-Grillet (1963, p.17) renchérit :

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. Au-delà du naturalisme de l'un et de l'onirisme métaphysique de l'autre, se dessinent les premiers éléments d'une écriture réaliste d'un genre inconnu, qui est en train maintenant de voir le jour. (...) Dans les constructions romanesques futures, gestes et objets seront là avant d'être quelque chose ; et ils seront encore là après, durs, inaltérables, présents pour toujours et comme se moquant de leur propre sens, ce sens qui cherche en vain à les réduire au rôle d'ustensiles précaires, de tissu provisoire et honteux à quoi seule aurait donné forme – et de façon délibérée – la vérité humaine supérieure qui s'y est exprimée, pour aussitôt rejeter cet auxiliaire gênant dans l'oubli, dans les ténèbres.

Le texte narratif aura donc subi de grandes modifications au XX^e siècle. La principale subversion consiste non plus à mettre l'écriture au service du récit, mais le récit au service de l'écriture. Cette quête perpétuelle du sens et de l'essence de l'écriture ne fait que trahir une véritable crise du romanesque qui se sent à deux niveaux : d'abord à travers un langage

⁶ Le Nouveau Roman est surnommé l'école du Regard ; ce qui met en évidence la centralité du regard dans des descriptions minutieuses et neutres où le monde se dévoile à travers un « œil-caméra ».

minimaliste et ensuite à travers une indifférence narrative poussée à outrance jusqu'à un dépouillement systémique du style.

1.1 Un minima linguistique

La question du langage s'ouvre à l'ère moderne sur de nouvelles perspectives. Le XX^e siècle pose avec acuité la question du langage. En effet, à cette époque, le langage semble devenir problématique. Sa signification et son rôle primordial s'en trouvent fortement compromis. L'incommunicabilité est réelle et les mots « tout saignants » ne signifient plus grand-chose. Le langage se vide progressivement de son sens et laisse l'homme « nu » et muet dans un monde où tout a besoin d'être dit et d'être expliqué. Italo Calvino (1993, p.32) en donne une image fortement suggestive en parlant de la « sclérose des mots » parce que « les mots s'étaient évanouis et, avec eux la signification des choses, leurs modes d'emploi, les faibles repères que les hommes ont tracé à leur surface ». (J. P. Sartre 1938, p.179)

Les œuvres d'Albert Camus et de Jean Paul Sartre mettent d'abord en scène un langage de témoignage de l'absurdité de la condition humaine. Meursault comme Roquentin s'exprime dans un « langage neutre », un langage indifférent très en contradiction avec les conventions sociales. Ce langage, dans sa manifestation, traduit un certain refus de l'impact social dans son aspect linguistique. En effet, le système social fonctionne selon un certain rituel linguistique et idéologique que tout actant social doit respecter au risque de s'auto-exclure d'une pensée préétablie.

Antoine Roquentin, dès l'entame du récit nous est présenté comme une personne vide et calme. Cette vacuité du personnage inclut naturellement un calme inhérent à son caractère. Quand on n'a pas beaucoup à dire on se tait et donc le désir de dire, de parler est lié à la volonté d'exprimer un besoin primaire. Le personnage sartrien tout autant que le personnage camusien

n'est pas bavard. La parole elle-même devient silencieuse dès l'instant qu'elle est dépouillée de tout style, de toute grandiloquence. Roquentin comme Meursault ne définit pas le langage sur une échelle de valeur qui ferait que chaque mot aurait un sens qui le différencierait des autres. Le personnage sartrien, Roquentin n'éprouve pas ces « sentiments entiers sur lesquels on met les noms génériques comme Ambition, Intérêt » (Ib.p.17) comme d'ailleurs Meursault.

Dans les dialogues de Marie et de Meursault qui tournent essentiellement autour du mariage et de l'amour, le phénomène du sème « dévalué » y est fortement perceptible. L'ordre du discours de Meursault- on est même tenté de dire le désordre du discours de Meursault- renverse l'ordre du discours conventionnellement institué. Pour lui, ces mots valeurs -amour, ambition, mariage, haine- d'une société fortement ancrée dans un traditionalisme linguistique manquent de pertinence et désormais ne signifient rien. Cette déstructuration du langage conventionnel s'inscrit dans la logique d'une critique de l'impact langage sur la société et postule une correspondance fidèle et évidente du « dire et du penser ». Chez Meursault comme chez Antoine Roquentin, le premier élan naturel consiste à dire ce que l'on pense en dehors de toute contrainte sociolinguistique. Leurs discours abordent une réfutation ou plutôt un refus des clichés et des stéréotypes idéo-sociologiques.

A l'entame du récit dans *L'Etranger*, nous sommes placés au cœur de l'ambiguïté ou du moins de l'insignifiance linguistique. C'est d'abord à propos du télégramme reçu et qui lui annonce le décès de sa mère que Meursault notifie : « cela ne veut rien dire ». Ensuite, c'est toujours Meursault qui croyant se méprendre face à l'attitude du patron qui « [...] n'avait pas l'air content » comprend qu'il « [...] n'aurai[t] pas dû lui dire cela » (A. Camus, 1942, p.4). Ainsi, à ce niveau, il s'agit principalement

d'une remise en question de l'ordre de la pertinence linguistique conventionnellement définie par la société.

La « désémantisation » du langage ne se lit pas seulement au niveau du lexique, mais ce phénomène s'intéresse à la pertinence et met en instance une ambiguïté linguistique que Pierre Zima (1985, p.90) appelle la « négation de la pertinence ». Ainsi, la pertinence qui faisait la valeur des mots et permettait de cataloguer chacun d'eux dans un cadre psychoculturel bien défini est remise en question au profit d'une ambiguïté sémantique qui ne permet plus d'établir des oppositions très nettes entre deux mots traditionnellement opposables comme vérité et mensonge ou amour et haine.

Dans *La Peste*, c'est principalement Grand qui, par sa recherche du mot juste pour une parfaite complicité entre le dit et le disant, représente cette impossibilité du langage, voire sa nullité. Le narrateur le présentant dira de lui qu'il « semblait toujours chercher ses mots bien qu'il parlât le langage le plus simple » (A. Camus, 1947 p.21). Grand recherche un langage qui colle fondamentalement à la réalité. Il faudrait donc, pour lui, que la phrase et le discours aient le même rythme, la même tonalité, la même allure, la même forme que ce qui est dit ou décrit. Il l'affirme en ces termes face à Rieux : « Quand je serai arrivé à rendre parfaitement le tableau que j'ai dans l'imagination, quand ma phrase aura l'allure même de cette promenade au trot, une-deux-trois, une- deux- trois, alors le reste sera plus facile et surtout l'illusion sera telle, dès le début, qu'il sera possible de dire : « chapeau bas ! » (Ibid.p108). Le personnage d'Albert Camus est obsédé par un langage qui collerait le plus à l'action, à la réalité. Ainsi, il s'agit de rechercher un langage vivant et fort suggestif. C'est pourquoi dans *L'Etranger*, Raymond veut écrire une lettre à sa copine avec « des coups de pieds et en même temps avec des choses pour la faire regretter » (A. Camus 1942, p.26).

L'œuvre de Sartre et d'Albert Camus peut être considérée d'abord comme une mise en récit d'un phénomène linguistique. Le médium de communication dans son expression manifeste un non-sens lié à la spécificité d'un monde inintelligible. L'insignifiance est au cœur des interactions communicatives à telle enseigne qu'elle induit logiquement un narratif démotivé.

1.2. Une indifférence narratologique

Dans le roman existentialiste, généralement, on assiste à une certaine indifférence narratologique qui est investie à dessein. En effet, sous l'influence d'un langage en crise, le style de ces écrivains comme Jean Paul Sartre ou Albert Camus devient presque neutre révoquant toute grandiloquence inopportune et tendant véritablement vers ce qu'il serait possible d'appeler une écriture blanche. L'écriture blanche est une forme d'écriture au style simple ; on parlera même d'écriture vierge. Le style est sans intonation parce qu'il se construit et se consolide dans une sorte d'absence énonciative. Pour la cause, cette forme d'écriture devient « plate », « atonale », « transparente » et dans son essence même, elle semble nier la littérature. Mais, moins qu'une négation de la littérature, l'écriture blanche essaie simplement d'enregistrer et de retranscrire un monde opaque que l'intelligence humaine peine à percevoir. Peut-on encore continuer à chanter la splendeur et la grandeur d'un monde nullement transparent et foncièrement absurde ? Dans ce sens, on pourrait parler d'indifférence narrative. C'est un style simple ou simpliste jusqu'à frôler la pauvreté, voire l'insignifiance.

L'indifférence narrative se caractérise principalement par l'absence monumentale d'un style ornemental. C'est un style originel qui se contente de véhiculer un message de la manière la plus simple possible. Si *l'Etranger* d'Albert Camus est écrit à la forme d'un télégramme (comme d'ailleurs ce télégramme qui annonce la mort de la mère de Meursault, *L'Etranger*

annoncerait la mort du roman traditionnel), *La Nausée* de Sartre est écrit sous la forme d'un journal. L'adoption de ces deux styles d'écriture « pauvre » exprime une rupture consentie et assumée avec le roman traditionnel qui trouvait ses lettres de noblesse dans la recherche d'un style savant et, donc, souvent, hermétique. Ici, il s'agit de dire l'absurde, de l'exprimer ; l'absurde qui a ce caractère d'être vécu par tous les êtres humains, mais qui a la particularité de ne pouvoir pas être exprimé de la même manière. Pour Antoine Roquentin, c'est une sensation de nausée qui donne ce sentiment de vouloir vomir, de faire sortir tout et de recommencer à zéro, pour Meursault, c'est ce non-sens de l'existence, cette volonté humaine d'être heureux face à cet horizon indépassable d'un monde absurde.

De toutes les œuvres camusienne et sartrienne, il est possible de reconnaître *L'Etranger* et *La Nausée* comme des romans-laboratoire qui permettent d'expérimenter des formes subversives qui offrent une nouvelle vision de l'art de raconter. C'est d'abord ce style simple ou simpliste, dirons-nous, véhiculé à travers un vocabulaire et une grammaire basiques et des phrases courtes. En effet, chez ces deux auteurs, de même que l'indifférence est sentie dans le rapport de l'homme au monde et de l'homme à certaines structures conventionnelles-le cas de Meursault- de même cette indifférence thématique est réinvestie dans la structure du récit comme indifférence narratologique. L'absurdité du monde est retranscrite dans le style, mais qui, pour autant, n'en est pas absurde. Au contraire, l'écriture essaie de matérialiser une certaine communion, une certaine compréhension entre l'homme et son monde.

Ces innovations formelles concourent à créer un style de l'absence. Ce style de l'absence, preuve d'indifférence narratologique, laisse pendre une double absence de motivation. D'abord le narrateur n'est pas

motivé. Dans *L'Etranger*, Meursault-narrateur parle par obligation ; dans *La Nausée*, Roquentin tient son journal, « pour y voir clair » et pour échapper à l'ennui d'un temps statique et qui ne semble pas couler, il écrit donc pour échapper au « tout pareil » comme lui-même le note :

Quand on vit, il n'arrive rien. Les décors changent, les gens entrent et sortent, voilà tout. Il n'y a jamais de commencements. Les jours s'ajoutent aux jours sans rime ni raison, c'est une addition interminable et monotone. (...) c'est tout pareil. (...). Le temps d'un éclair. Après ça, le défilé recommence, on se remet à faire l'addition des heures et des jours. Lundi, mardi, mercredi. Avril, mai, juin. 1924, 1925, 1926. (J.P. Sartre, 1938 pp. 64-65).

Ces deux personnages n'éprouvent pas véritablement le besoin de se raconter ou de raconter. C'est pourquoi, la stratégie narrative utilisée par Albert Camus et Jean Paul Sartre reste adaptée à la situation de leurs personnages en l'occurrence Meursault et Roquentin. Leurs discours sont moulés dans un minimalisme langagier qui manifeste une démotivation narrative.

Ce culte de l'indifférence dans le roman existentialiste peut être perçu comme une volonté manifeste de traduire fidèlement le réel, le monde dans toute sa complexité sans pour autant prétendre à une analyse. Le style d'Albert Camus et de Jean Paul Sartre est un style « sans effets » ou tout au moins un style à l'effet créé par la simplicité, l'étrangeté, voire l'indifférence dont il est porteur.

L'Etranger et *La Nausée*, par la simplicité de leur style, semblent porter toutes les caractéristiques de ce que Roland Barthes appelle le « degré zéro de l'écriture ». Pour Roland Barthes (1972, p.59) : « [...] l'écriture au degré zéro est au fond une écriture indicative, ou si l'on veut amodale ; il serait juste de dire que c'est une écriture de journaliste [...] »

Roland Barthes (1964, p.22) irait même jusqu'à parler d' « une esthétique très moderne du silence ».

Le roman est encore possible, mais il faudrait qu'il opère une mue systématique pour traduire un monde où la parole même est devenue silencieuse. L'écriture a donc cette lourde responsabilité de parler du monde et de faire parler un monde où les contradictions embrouillent la clairvoyance de l'intelligence humaine. La parole avare crée un style simple réduit à une narration directe sans grandiloquence et sans circonvolution ; l'art de raconter est plus subi que recherché. Les personnages sartrien et camusien racontent malgré eux ; ils ne sont pas des narrateurs actifs. Leur passivité exprime une indifférence dans la narration.

Ce langage du seuil et ce style narratif démotivé crée la rupture d'avec le roman traditionnel et jette les bases d'une littérature innovante fortement sentie dans les productions futures.

2 Une Littérature innovante

Les bouleversements techniques, politiques et sociaux au XX^e siècle ont largement contribué à l'émergence d'un homme moderne qui réfléchit à sa condition par rapport à un monde que l'on a pu qualifier d'absurde. Les événements tragiques ont provoqué une remise en cause de l'artiste et modifié son rôle dans la société. Beaucoup d'entre eux ont fait de ces événements la matière même de leurs œuvres, soit pour exprimer leur traumatisme personnel, soit pour s'interroger sur l'action collective dans le but de participer à une prise de conscience, à un questionnement, à des prises de position politiques, morales, philosophiques.

Il s'agit de voir le texte camusien ou sartrien, par ses structures, opérer une rupture profonde avec les canons esthétiques traditionnels pour se réclamer d'une innovation qui préfigure le Nouveau Roman. Le Roman

existentialiste demeure un tampon essentiel entre les formes traditionnelles et modernes du roman, voire postmodernes.

Albert Camus et Jean Paul Sartre recherchent un roman qui est capable de signifier la relation entre l'homme et le monde ; une relation qui, le plus souvent, est faite d'impossibles et d'impondérables. Le monde lui-même n'est plus transparent et l'écriture, si intelligente soit-elle, ne peut en saisir l'essence et le sens. Dans le champ littéraire du XX^e siècle, les écritures camusienne et sartrienne demeurent sans nul doute d'une innovation ou peut-être devrait-on dire d'une étrangeté certaine dès l'instant que leurs œuvres bousculent les habitudes et remettent en cause les canons esthétiques traditionnels. L'écriture préconise une innovation littéraire sensible au niveau narratologique et qui entend refléter l'absurdité du monde à travers la structure du récit

Si les sources du Nouveau Roman sont à faire remonter à l'influence d'autorités littéraires comme Faulkner, Samuel Beckett, Joyce, Kafka, de Roussel, des surréalistes, de Kafka, il demeure vrai que Jean Paul Sartre et Albert Camus restent largement influencés par un auteur comme Kafka.

Kafka demeure une autorité littéraire qui a fortement influencé le Nouveau Roman de même d'ailleurs qu'il aurait inspiré Jean Paul Sartre et Albert Camus. Ainsi, sachant qu'après Kafka et avant que ne s'ouvre cette « ère du soupçon », il y a eu la forte parenthèse de l'existentialisme, il est clair qu'Albert Camus et Jean Paul Sartre auraient donc été d'estimables relayeurs pour le Nouveau roman. Et, pour cette raison leurs œuvres qui se caractérisent par une innovation prématurée ou prémonitoire n'est-elle pas qualifiable d'un nouveau roman avant la lettre ? Si le Nouveau Roman est un laboratoire de destruction de ces grands récits qui ont toujours structuré notre vision du monde, les œuvres d'Albert Camus et de Jean Paul Sartre posent un jalon- si ce n'est le premier- dans cette entreprise de

déstructuration et semblent être reprises et approfondies par le Nouveau Roman.

L'innovation et la spécificité littéraires de ces écrivains existentialistes résident dans leur propension à déconstruire le roman traditionnel et à rejeter des principes qui semblaient jusque-là intangibles notamment la notion de héros et la narration omnisciente.

2.1 La mort du héros

Dans le roman traditionnel, le façonnage du héros relève de procédés structuraux qui permettent de définir un personnage en le comparant aux autres par une technique différentielle largement en faveur de celui-ci. Il a le droit et, très souvent, au détriment des autres d'avoir toutes les qualités requises pour s'imposer facilement en modèle projectif pour le lecteur qui le reçoit. Généralement, son portrait est très bien étoffé et souvent, c'est à partir de lui que nous allons découvrir tous les autres personnages. Il est le personnage le plus présent dans l'œuvre : il est donc principal par rapport aux autres

Ce travail de caractérisation n'est rien d'autre qu'une opération de charme qui, *in fine*, doit pousser le lecteur à vouloir incarner ce héros. Toute la stratégie du romancier reposera, dans ce sens, sur la vraisemblance. Ainsi, Selon Vincent Jouve (1998, p.9) « le roman ne peut se passer d'une illusion référentielle minimale ». Pour créer cette « *illusion référentielle minimale* », qui, du reste, demeure un critère de vraisemblance.

Le héros est porteur de valeurs. Surplombant tout le monde, très souvent même, il devient un être extraordinaire aux pouvoirs incommensurables. Philippe Hamon (1984, p.44) n'a pas tout à fait tort de poser la question suivante : « le héros est-il le personnage le plus proche de l'auteur ou le plus proche du lecteur celui dans lequel il va se projeter ? ».

Dans le roman réaliste, le héros cherche à affronter le monde et à occuper une position de choix dans l'échelle sociale. Il est avide d'une ascension fulgurante. Cependant, à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle, beaucoup d'auteurs à l'image de Joyce, Kafka, assimilent le personnage à un point de vue sur le monde, une conscience éclatée que détermine la perception toujours fluctuante d'autrui. Ainsi, au XX^e siècle, s'il est encore possible de parler de héros, il sera ce personnage qui ne cessera de s'interroger et d'interroger le monde sans jamais parvenir à avoir des réponses claires et édifiantes. La notion de héros anime la problématique du roman du XX^e siècle.

Le personnage ou, particulièrement, la notion de héros telle que présentée dans les romans du XIX^e est devenue désuète au XX^e siècle. En effet, pour le roman du XX^e siècle, cette composante essentielle du roman doit être à l'image du monde. C'est ce statut du personnage qui est sensible dans le roman camusien et sartrien qui sera repris comme dogme fondamental du Nouveau Roman. C'est ce qui fait d'ailleurs dire à Umberto Eco (1985, p.174) que « l'idée traditionnelle du personnage et de l'histoire léguée par Balzac et les romanciers du XX^e siècle est liée à une certaine vision de la société et du destin de l'homme et que cette vision est aujourd'hui caduque [...] ».

Meursault ou Antoine Roquentin aurait-il une particularité qui les différencierait des autres personnages et inciterait les lecteurs à s'identifier à eux. Ce sont des personnages vides d'étoffe, perdus dans un monde hostile et hermétique. A la limite, comparés aux personnages du roman traditionnel trônant fièrement sur un piédestal de héros, Antoine Roquentin ou Meursault frise le ridicule et frôle l'insensé. Au lieu de vouloir leur ressembler, le lecteur ressent au contact de ces personnages, une sorte d'ironie. Mais ces personnages ridicules détrôneront ces héros forts du roman traditionnel et entament une désagrégation qui, dans le Nouveau

Roman, aboutira à juste une conscience fragmentée un regard, une mémoire qui tente de se souvenir en faisant abstraction du passé, une voix silencieuse. Alain Robbe-Grillet (1963, pp.18-22), dans ce sens, parle de « momie » et note :

Alors que le héros traditionnel est constamment sollicité, accaparé, détruit par ces interprétations que l'auteur propose, rejeté sans cesse dans un *ailleurs* immatériel et instable, toujours plus lointain, toujours plus flou, le héros futur au contraire demeurera là. (...) Le constat de son décès enregistré à maintes reprises par les plus sérieux essayistes, rien n'a encore réussi à le faire tomber du piédestal où l'avait placé le XIXe siècle. C'est une momie à présent, mais qui trône toujours avec la même majesté – quoique postiche – au milieu des valeurs que révère la critique traditionnelle.

Nous assistons ainsi à ce que l'on pourrait appeler la « mort du héros ». Loin d'être un surhomme, ou même un homme ordinaire, le héros des romans du XX^e siècle se délite et se décompose. Selon les auteurs du Nouveau Roman, le roman n'est pas un moyen de connaissance. Il est avant tout et peut-être seulement une écriture.

Si cette désagrégation du héros et cette dissolution du personnage ont été consacrées par « l'ère du soupçon », il demeure sans nul doute que des œuvres de beaucoup d'auteurs du XX^e siècle et parmi lesquels celles d'Albert Camus et de Jean Paul Sartre particulièrement, en ont porté les stigmates. Cette mort programmée du héros est une méthode subversive qui essaie d'allier structure romanesque et réalité.

Ainsi, au XX^e siècle, le personnage romanesque devient de plus en plus problématique et même la notion de héros concomitamment à un univers défini comme absurde s'effrite et le personnage héros se meurt progressivement. Le héros subit une déperdition progressive d'identité et se perd dans l'anonymat. Jean Yves Tadié (1994, p.14) constatant le vide sémantique du héros déclare : « [...] Il [le héros] n'est plus qu'un vide empli par le monde, qu'un regard jeté sur un spectacle, que l'instrument d'une mise en question des apparences [...]. Le roman a beaucoup évolué à

travers les siècles tout comme le héros romanesque. Il est possible d'assister à une « *déshéroïsation* » des personnages.

Meursault, Roquentin sont-ils des héros ? Offrent-ils des modèles qui provoquent l'adhésion instinctive du lecteur. Plus qu'ils n'offrent des modèles, ils incitent à une introspection et à une véritable interrogation de soi et du monde. Et, la question d'Alain Robbe-Grillet (1963, p.23) est tout à fait légitime : « combien de lecteurs se rappellent le nom du narrateur dans *La Nausée* ou dans *L'Étranger* ? Y a-t-il là des types humains ? ».

Dans *L'Étranger* ou dans *La Nausée*, nous voyons qu'il n'y a aucune valeur explicitement mise en avant et qui serait susceptible d'activer chez nous un affect, un pathos qui nous permettrait de reconnaître en Meursault ou en Roquentin, une part d'humanité fraternelle ou familière qui susciterait notre sympathie et par conséquent, notre adhésion. De ce point de vue, Albert Camus et Jean Paul Sartre rompent ce pacte de lecture du roman traditionnel qui cherchait véritablement à créer un personnage héros qui, pour le lecteur, serait un être idéal et idéalisé.

Aussi cette désaffection voulue par Albert Camus et Jean Paul Sartre à l'égard de leur personnage permet-elle simplement de mettre en exergue cette mort programmée du héros romanesque qui, est sensible à travers un délitement progressif.

Même si dans *L'Étranger* et *La Nausée*, les objets n'ont pas encore pris une importance telle qu'ils noient le personnage comme nous le verrons dans le Nouveau roman, il est possible de voir, à travers cette désaffection du héros, un élément narratologique qui sera amplement exploité par le Nouveau Roman. Ainsi, Michel Raimond (2002, p.22) peut écrire :

[...] Si le Nouveau Roman a accordé tant de place aux objets, a prétendu faire disparaître l'aventure et les personnages, c'est bien le signe d'un univers dans lequel a cessé ou donne l'impression d'avoir cessé d'avoir prise sur l'Histoire-lui-même devenue chose parmi les

choses sa vie programmée comme celle de tous ses contemporains, sa conscience réduite à n'être qu'une bande enregistreuse de perceptions et de sensations.

Les œuvres d'Albert Camus et de Jean Paul Sartre restent fortement tributaires de l'influence kafkaïenne qui se signale par une forte dissolution du personnage. Nous le savons tous, la notion de héros dans la littérature reste tributaire de la notion de personnage. Tant que le personnage existe, le héros sera lui aussi. Mais à partir du XX^e siècle, la notion de personnage semble « périmée » et, donc, nulle et non avenue. Le soupçon du siècle porte sur le personnage et même Philippe Hamon (1984, p.31) montre que bien avant le XX^e siècle, cette désaffection du personnage était sensible dans la Poétique d'Aristote.

L'ingéniosité d'Albert Camus et de Jean Paul Sartre aurait été de multiplier les « foyers » du texte. Les personnages ne sont plus situables sur une verticalité qui définirait un héros par rapport aux autres, mais les personnages sont situables sur une horizontalité qui trahit une équivalence du point de vue du traitement du personnel du roman et brouille les pistes parce que plus personne-celui qui aurait pu être désigné comme le seul héros- n'est au-dessus de personne, ni de rien.

Ces écrivains rompent avec la tradition du héros classique. Pour cette raison, ils tendent progressivement vers les héros de « l'ère du soupçon » qui se signalent par une perte d'identité, de leur attribut et même de leur réalité. Le héros ayant perdu tous ses attributs, il n'a plus le privilège de trôner au-dessus de tout le monde. Cela implique une perte de la toute science ou de l'omniscience qui avait été l'un des traits de force majeure du romanesque traditionnel.

2.2 Le refus de l'omniscience narrative

La focalisation est une « *ocularité* » particulière qui fonctionne comme un foyer perceptif à partir duquel et vis-à-vis des personnages, le

lecteur arrive à un certain nombre d'informations qui seront déterminées par le mode de focalisation choisie par le narrateur. En effet, Bernadette Valette (1993, p.183) n'a pas tort de préférer à l'expression point de vue le terme « foyer » dès l'instant que « [...] la focalisation ne se borne pas seulement au seul problème de la vision. Les bruits, les sensations sont elles aussi rapportées à un foyer qui les enregistre ».

Le narrateur omniscient possède une particularité singulière : il sait absolument tout ce qui se passe dans l'histoire, ainsi que tout ce que les différents personnages pensent. Le point de vue narratif omniscient permet donc de faire partager au lecteur tous les secrets de l'histoire ; le narrateur peut mener des réflexions sur la psychologie des personnages, décrire à la perfection les événements qui se déroulent et même donner quelques indications sur le passé et sur le futur. Le narrateur omniscient connaît absolument tout : il est donc capable d'expliquer au lecteur tous les détails d'un événement particulier. Gérard Genette (1982) qualifie ce type de focalisation de « regard de Dieu » parce qu'elle renvoie à un point de vue global et à une information complète. Avec la focalisation zéro, le narrateur est omniscient, et le lecteur aussi accède à un ensemble d'informations qui lui donne une avance sur les personnages. Le lecteur, à travers ce narrateur omniscient, hérite d'informations que le personnage lui-même n'a pas encore. Le monde s'offre à lui comme un tableau dont il connaît les moindres recoins.

Progressivement, délaissée par les expérimentations textuelles du XX^e siècle, gagnée et gangrénée par le soupçon, la narration omnisciente a peu à peu cédé sa place à des narrations autoriales qui mettent en évidence leur autorité narrative en interprétant de mille manières l'impossibilité fondamentale de raconter.

Ainsi, on tend à un effacement radical de la narration omnisciente. Le narrateur-Dieu qui avait un privilège divin est rejeté par cette génération de « l'ère du soupçon ». Après avoir pris conscience de l'absurdité du monde et donc de l'incapacité de l'homme à déchiffrer ce monde, ce type de narrateur n'avait plus sa place dans le roman parce que simplement le monde est devenu inintelligible et confus.

Cette orientation qu'Albert Camus et Jean Paul Sartre assignent à la création romanesque, provoque une innovation et réfute ainsi la forme classique du roman. Beaucoup d'éléments incontournables du roman traditionnel seront laissés en rade. La focalisation zéro du roman traditionnel est devenue anachronique. Cette volonté de se démarquer des techniques traditionnelles, induit une autre forme romanesque. Et dans ce sens, beaucoup de critiques ont pu voir en Albert Camus et Jean Paul Sartre des précurseurs du Nouveau roman, ne serait-ce que dans leur volonté de poser les jalons d'une nouvelle approche romanesque.

Le Nouveau Roman fait aussi le procès de la narration omnisciente en faisant la corrélation de la contradiction qu'il peut y avoir à user d'un narrateur omniscient dans un monde qui ne se donne pas à lire encore moins à dire. L'écriture devient une sorte d'exorcisme contre les démons du monde contemporain : l'angoisse, la solitude, l'incommunicabilité, le mal de vivre. Au lieu donc de faire état de la signification du monde qui, du reste, est compromise par l'absurde, le roman désormais se proposera de transmettre une simple présence. Comme Albert Camus et Jean Paul Sartre, Alain Robbe-Grillet constate que le monde n'est point signifiant : il est absurde. Il s'agit ainsi d'écrire ou de décrire objectivement, afin de traduire l'étrangeté d'un monde qui, regardé par l'homme, ne lui rend pas son regard.

La gomme en référence au titre du roman d'Alain Robbe-Grillet (1953) est un objet symbolique qui fait naître le sentiment d'exister, mais

qui, du même coup signifie effacement, donc autodestruction. En cela, la gomme, c'est comme les objets, dans *La Nausée*, qui donnent à Antoine Roquentin le sentiment qu'il existe, et c'est ce sentiment qu'il appelle « nausée ». Les objets occupent une place privilégiée ; pour Roquentin un changement s'opère dans ses relations avec son univers immédiat et notamment avec les objets. Aussi note-t-il dans son journal « dans mes mains par exemple il y a quelque chose de neuf, une certaine façon de prendre (...) ma fourchette. Ou bien c'est la fourchette qui a, maintenant, une certaine façon de se faire prendre (...) » (J.P. Sartre, 1938, p.17). Dans le Nouveau Roman, tout est donc conçu pour faire exploser la cohérence, la stabilité, la lisibilité du monde représenté par le roman bourgeois de type balzacien.

Le roman a traversé, au tournant du siècle, lorsqu'a commencé « l'ère du soupçon », selon l'expression de Nathalie Sarraute, une crise qui a rendu possibles, par-delà les frontières génériques héritées du passé, l'affirmation de la totale liberté de l'écrivain, la quête de voies originales et l'émergence de formes renouvelées. Il fallait bien mettre à mort les genres fixés par la tradition pour pouvoir aller de l'avant et donner sa chance à une littérature vivante. C'est dans ce sens qu'il faudrait comprendre cette volonté de renouvellement des formes dont ce discrédit jeté sur l'omniscience narrative.

Ainsi, il s'agit d'une problématisation de l'autorité narrative qui impose un rejet de l'omniscience pour mettre en valeur « l'internalité », procédé ou modalité narrative plus conforme à l'idée d'un monde qu'on cherche à comprendre et qui se refuse à être compris. Par cette technique de focalisation, le lecteur et le narrateur sont au même niveau d'information.

Albert Camus et Jean Paul Sartre privilégient la focalisation interne qui fait confondre narrateur et personnage. Toutes les informations que nous

recevons ainsi, en tant que lecteur, sont filtrées à travers la perception du monde et des choses du personnage-narrateur. Ainsi, son regard guide notre découverte de son univers et de l'univers du récit.

Dans *L'Etranger* comme dans *La Nausée*, le lecteur reçoit les informations à partir du point de vue de Meursault ou de Roquentin qui, eux-mêmes, ne semblent pas jetés au cœur des événements. Leurs sensations sont exprimées à travers une perception primaire. C'est pourquoi, dans la livraison de l'information, Meursault utilise abusivement des verbes de perception comme entendre (« j'ai entendu en même temps que le directeur... », « j'ai pas entendu cette dame... », (A. Camus 1942, p.12). L'utilisation de ces verbes révèle un certain doute quant à la maîtrise et surtout à la fiabilité de l'information que Meursault-narrateur est en train de nous livrer en tant que lecteur. Meursault n'est sûr de rien et, pour cette raison, nous ne devons pas prendre ses informations comme toutes vraies bien au contraire nous allons sur le plan narratologique, parce que le point de vue est interne, en tant que narrataire découvrir simultanément avec le narrateur si ces informations sont avérées.

Jean Paul Sartre et Albert Camus récusent la narration omnisciente qu'ils estiment impertinente dans la mesure où l'homme ne peut pas avoir une vue totalisante du monde et même de son univers immédiat. Ce refus de la narration omniscience sera un des traits d'identité du Nouveau Roman.

Conclusion

Le XX^e siècle est une période tumultueuse qui marque une profonde rupture dans l'approche littéraire et dans le rapport de l'homme au réel. Aux fins d'intenses interrogations existentialistes, il s'agit de retrouver l'homme et d'essayer d'appréhender son être et son essence, bref de le définir dans un monde aux arcanes impénétrables. Subséquemment à ce questionnement existentialiste, la littérature est sujette à une profonde remise en question

aussi bien dans son rapport au réel que dans sa structuration. Ainsi, dans ce sens, le roman, dans sa présentation classique, se déconstruit et interroge sa possibilité et sa pertinence à travers l'expression d'une crise du langage et d'une indifférence narratologique assumée. Et, dans ce sens, l'innovation littéraire récusé les fondamentaux du roman traditionnel en l'occurrence la toute-puissance du personnage héros et la toute science de la narration pour consacrer comme dogme du renouveau la mort du héros et le refus de l'omniscience narrative. C'est sur ce terreau fécond de remise en question et de déconstruction que le Nouveau roman bâtera ses lettres de noblesse.

Néanmoins, force est de reconnaître qu'entre le roman parfait du XIX^e siècle, et l'imparfaite réécriture du monde du XX^e siècle, le roman existentialiste aura été ce pont magistral, ce laboratoire ingénieux qui fera éclore le Re-Nouveau du roman dans sa phase aboutie et en conformité avec un monde en déconstruction. L'œuvre d'Albert Camus et de Jean Paul Sartre reste ce trait d'union intelligent entre le roman traditionnel et le nouveau roman.

Références bibliographiques

BARTHES, Roland, 1964, *Essais critiques*, Paris, Seuil.

-----, 1972, *Le degré zéro de l'écriture suivi des Nouveaux essais critiques*, Paris, Seuil.

CALVINO, Italo, 1993, *La machine littérature*, Paris, Seuil.

CAMUS, Albert, 1942, *L'Etranger*, Paris, Gallimard.

----- 1947, *La Peste*, Paris, Gallimard.

ECO, Umberto, 1985, *Lector in fabula ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Gallimard.

GENETTE, Gerard, 1982, *Palimpseste. La littérature au second degré*, Paris, Seuil.

HAMON, Philippe, 1984, *Texte et idéologie*, Paris, PUF.

- JOUVE, Vincent, 1998, *L'Effet-personnage dans le roman*, Paris, P.U.F.
- RAIMOND, Michel, 2002, *Le roman depuis la révolution*, Paris, Armand Colin.
- ROBBE-GRILLET, Alain, 1953, *Les Gommages*, Paris, Edition de Minuit.
- , 1963, *Pour un nouveau roman*, Paris, Editions de Minuit.
- SARTRE, Jean-Paul, 1938, *La Nausée*, Paris, Gallimard.
- , 1947, *Critiques littéraires, situations I*, Paris, Gallimard.
- , 1948, *Qu'est-ce que la littérature ?* Paris, Gallimard, 1948.
- TADIE, Jean-Yves, 1994, *Le Récit poétique*, Paris, Gallimard.
- VALETTE, Bernard, 1993, *Esthétique du roman moderne*, Paris, Nathan.
- ZIMA, Pierre V. 1982, *L'indifférence romanesque (Sartre, Moravia, Camus)*, Paris, Editions du Sycomore.
- , 1985, « Indifférences et structures narratives dans *L'Etranger* d'Albert Camus ». « *Albert Camus, textes réunis par Paul F. Smets à l'occasion du XXV^e anniversaire de la mort de l'écrivain* ». Bruxelles : Université de Bruxelles, Belgique, pp.85-99. ■■■■