

THE AESTHETICS OF THE FRENCH "NEW NOVEL"

Aurel Scridon

PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca – Baia Mare Northern
University Centre

Abstract: Initially seen as a curiosity, as a play of the writers of the 1950s, the new novel didn't seem to have all the "ingredients" necessary for its transformation into a literary movement. Only the involvement of well-known names in French literature, as Nathalie Sarraute, Michel Butor and Alain Robbe-Grillet, made the new visions come to the attention of literary critics as an innovative phenomenon in writing. The fact is that debates sparked on the "experimental novel" drew critical attention on the name of Alain Robbe-Grillet, who seemed to have the role of promoter of the new movement and whose work under the influence of a "new realism", opposed to the traditionalist vision, best exemplifies the new "white novel". The concept of the new French novel involves a phenomenon of renewal initiated by a variety of writers from the 1950s, 60s and 70s gathered by Alain Robbe-Grillet around the publishing house Les Editions de Minuit: Marguerite Duras, Claude Simon, Robert Pinget Michel Butor, Nathalie Sarraute, Jean Ricardou etc. It is a reconstruction of the novel, whose debut is based on the negation of what existed up to that moment, a destruction which became creative, with the proud ambition to remake the world and to create its own readers.

Keywords: novel, experimental, realism, promoter, innovation

Întreaga istorie a romanului occidental este marcată de o revoluție permanentă a scrisului, astfel încât conceptul de „noul roman” poate fi aplicat mai multor perioade din evoluția sa. Se poate spune că, raportat la scrierile lui Balzac, Flaubert ar putea fi unul dintre inițiatorii noului roman (un roman de tip nou), la fel cum scrierile lui Diderot, chiar dacă au apărut înainte de cele ale autorului *Mizerabililor*, pot fi considerate inovatoare, reflectând într-un fel „noul roman” al vremii sale.

Atunci când se vorbește despre noul roman francez, discuțiile vor aluneca, inevitabil, în două direcții: Allain Robbe-Grillet și modelul experimental. Dacă de numele lui Robbe-Grillet, cel mai important romancier și teoretician al acestui curent literar, este legată ideea de „școală a refuzului” (așa cum a fost supranumit noul roman francez de către scriitorul francez Bernard Pingaut), latura experimentală a romanului vizează abandonarea povestirii de tip balzacian, relația clasică dintre autor, personaj și cititor fiind complet reinventată. Vorbim, așadar, de o dezagregare a structurilor clasice ale scrierilor, Jean Ricardou, un alt exponent de marcă al noului roman, sintetizând excelent în lucrarea sa de critică *Nouveaux problèmes du roman* (publicată în 1978 la Paris) „rețeta” utilizată de adepții noului curent: „din povestirea unei aventuri, romanul devine aventura unei povestiri”¹. Mai exact, romanul nu se mai adresează direct cititorului, ci se întoarce asupra lui însuși, se autointeroghează, căutându-și originile, analizându-și structura sau obiectivele.

¹ Jean Ricardou, *Nouveaux problèmes du roman*, essais, Seuil, collection Poétique, Paris, 1978.

Experimentul se extinde, de asemenea, și la nivelul textului, care nu va mai reflecta realul, nu va mai încerca să transmită un sens, ci, invers, sensul va fi dominat de text, scriitorul și teoreticianul Jean Ricardou arătând, în *Nouveaux problèmes du roman*, că, începând cu anii '50, a început „dominația modernă a textului asupra sensului”.

Dar să vedem care era imaginea romancierului clasic și a operei pe care o propunea publicului cititor până la apariția noului roman. Scriitorul de factură tradiționalistă era stăpânul absolut al personajelor sale și al lumii în care ele se desfășurau. De regulă numeroase, personajele sale nu sunt altceva decât executanții unui destin aflat sub controlul total al autorului omniscient care, asemenea unui demiurg, construiește sau dărâmă vieți, le împletește sau le separă drumurile, cititorului fiindu-i oferit cel mai bun loc la acest „spectacol”, în „loja” atotputernicului *pater familias*, alături de care asistă la o realitate perfect cunoscută amândurora. Asistăm, așadar, la un fenomen de partizanat între cititor și autor, acesta din urmă împrumutându-i lectorului o parte din bucuria de a participa la decodificarea soartei personajelor sale, pe care a învățat să le înțeleagă, să le iubească sau să le urască, alături de cel care le-a zămislit. În ciuda faptului că romancierul de factură tradiționalistă încearcă să se ascundă în spatele „cortinei”, el este omniprezent, eroii supunându-se necondiționat voinței sale, asemenea unor păpuși ghidate de un artist, trăind sau murind fără a pune întrebări, fără a-și manifesta nici cea mai mică curiozitate în legătură cu propria sa soartă. Observațiile autorului asupra personajelor sale, de orice factură ar fi ele, sunt exterioare, chiar și gândurile protagoniștilor romanului nefiind altceva decât o prelungire a gândurilor creatorului lor care, în mărinimia lui, din dorința de a se juca sau, poate, pentru a-l seduce pe cititor, le împrumută, uneori, calitățile unor oameni reali.

Acest model de reprezentare a realității, de imitare a realului (necesar creării verosimilului), alături de ideea de supunere totală a personajelor, a reprezentat pentru foarte mult timp idealul literar asumat și acceptat de cele două părți, cea a romancierilor și cea a cititorilor. Treptat, însă, raporturile dintre personaj și creatorul său aveau să se schimbe, ca urmare a apariției în peisajul literar a unui nou personaj: cel al autorului însuși. Apariția jurnalului i-a determinat pe romancieri să-și reconsidere atitudinea față de propriile personaje, lipsa autorității față de sine, ca subiect al unei cărți, extinzându-se, mai apoi, și asupra protagoniștilor viitoarelor lor scrieri. Fenomenul de sondare a propriului eu s-a transformat într-unul de analiză a subconștientului eroilor cărților sale, cărora pare să nu le mai poată controla nici destinul, nici personalitatea, fapt care va duce, implicit, la dispariția previzibilității acțiunilor personajelor sale. Omnipotența auctorială se transformă într-o criză de autoritate, libertatea câștigată de eroii narațiunilor ducând la desființarea „destinului” impus de scriitor, sau, mai mult decât atât, mergându-se până la desființarea propriului personaj (de cele mai multe ori de dragul autenticității), așa cum o sugera Alain Robbe-Grille în comentariile sale despre noul roman. Această nouă orientare, teoretizată de critici ca *noul roman*, va iniția o re poziționare a relației autor-personaj, una de deplină libertate și, de ce nu, de interdependență.

Conceptul de noul roman (francez) presupune un fenomen de reînnoire inițiat de o pleiadă de scriitori din anii '50, '60 și '70 reuniți de Alain Robbe-Grillet în jurul editurii *Les Editions de Minuit*: Marguerite Duras, Claude Simon, Robert Pinget, Michel Butor, Nathalie Sarraute, Jean Ricardou etc. Este vorba despre o reconstrucție a romanului, care are ca debut negarea a ceea ce exista până la acel moment, o distrugere devenită creatoare, având orgolioasa ambiție de a reface lumea și de a-și crea propriii cititori. De altfel, Alain Robbe-Grillet exemplifica perfect acest fenomen vehiculând câteva date statistice care să susțină această idee. Într-un interviu acordat

eseistei Rodica Binder, publicat în 2002 în „România literară”², el arăta că una dintre scrierile sale, *La Jalousie*, apărute în 1957, s-a vândut într-un număr de doar patru sute de exemplare, în timp ce, patru decenii mai târziu, peste patru zeci de mii de exemplare din *La Reprise* (2001) au fost epuizate în doar câteva luni. Aceasta este o demonstrație coerentă a faptului că „noul roman” și-a creat și și-a format propriii cititori, devenind o reală atracție pentru noua generație.

Noul roman francez, de la curiozitate la experiment literar

Privit inițial ca o curiozitate, ca o joacă a scriitorilor din anii '50, noul roman nu părea să aibă „ingredientele” necesare transformării sale într-un curent literar. Doar implicarea unor nume cunoscute din literatura franceză, Nathalie Sarraute, Michel Butor sau Alain Robbe-Grillet, au făcut ca noile viziuni literare să intre în atenția criticii mai mult ca un fenomen inovator în practica scrisului. Cert este faptul că polemicele stârnite pe marginea „romanului experimental” au atras atenția criticilor asupra unui nume care părea a avea rolul de promotor al noii mișcări, Alain Robbe-Grillet, a cărui operă, aflată sub influența unui „nou realism”, opus viziunii tradiționaliste, exemplifica cel mai bine noul „roman alb”, chiar dacă volumele scriitoarei Nathalie Sarraute îl devansează din punct de vedere cronologic.

Odată cu publicarea romanului *Les Gommages*, în 1953, operă care va suscita nenumărate controverse, dar care îl va consacra în același timp, Robbe-Grillet dă tonul unui nou tip de scriere, de factura existențialistă, fenomenologică, în care autorul nu va mai controla în mod demiurgic întregul univers cărții, personajul fiind cel care se va autodetermina, devenind activ și influențând direct firul epic al povestirii. Cititorului nu-i mai sunt revelate deloc (sau extrem de sumar) date despre subiecții romanelor, aceștia fiind reduși uneori la simple siluete, uneori fără nume (spre exemplu, în romanul *Dans le labyrinthe*, publicat în 1959, Alain Robbe-Grillet a evitat să indice numele proprii ale personajelor sale). Intervenția romancierului se rezumă la simple descrieri ale obiectelor, ale mișcărilor personajelor sale, care au deplina libertate de a acționa, verosimilitatea scrierii fiind dată tocmai de lipsa supunerii unui destin dinainte trasat.

Radicalismul transformărilor la nivelul noului roman (transformări care vizau toate componentele sale - acțiune, personaj, tipul de scriere, relația cu cititorul etc.) a determinat o serie de reacții contradictorii din partea criticilor, pornind de la vehemența unora care vehiculau ideea de criză a romanului, până la susținerea totală a celeilalte tabere care, dimpotrivă, vorbea de un fenomen de înnoire a lui. În fond, prin utilizarea noilor mijloace, această negare se transformă într-un act de afirmare, mult mai percutantă, radicalismul respingerii inerțiilor vechii literaturi reprezentând un joc menit să reînvie, sub un alt veșmânt, vechiul roman. Noua abordare se dovedea a fi cea a unui roman care, așa cum o arăta Robbe-Grillet, „părea să se conteste pe sine însuși”, un roman care „se distruge sub ochii noștri în chiar răstimpul în care pare a se construi”.³

Grija excesivă pentru tehnica de scriere, în detrimentul artei narative clasice, pare să contravină însuși rolului pe care îl are romanul în literatură, acela de a reda experiențe, de a crea emoții, mulți critici literari considerând că însăși rațiunea romanului alb de a fi este compromisă, doar convenția literară mai putând susține latura afectivă. În acest sens, istoricul literar Romul Munteanu, în *Preludii la o poetică a antiromanului. Noul roman francez*, observa caracterul

² Rodica Binder, Interviu: *Cât de viu este încă Noul Roman?*, în *România literară*, nr. 21, București, 2002.

³ Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, Les Editions de Minuit, Paris, 1963.

devastator ale elementelor narative moderne, care păreau a se concretiza mai mult într-un antiroman. Toate raporturile clasice de la nivelul romanului de tip balzacian (autor-personaj, spațiu-timp, realitate-ficțiune, cauză-efect) sunt complet răsturnate, ficțiunea romanului suferind un fenomen de restructurare profundă, simpla relatare a întâmplărilor, succesiunea evenimentială fiind suspendate în virtutea noilor idealuri literare, care încearcă să răspundă unor alte mentalități, reformatoare. Romancierul își analizează propria scriitură, printr-un act de autorefecție, sondându-și propriul conținut, copiind, într-un fel, procedeele moderne de autoexplorare a subconștientului uman.

În fond, noul roman nu reprezintă altceva decât o formă de răspuns la stereotipiile literaturii clasice, opunându-i tehnici care combat blocajul tiparelor tradiționaliste. Această „reformă”, vizează modificări esențiale ale formulei romanești, de întoarcere spre sine, de renunțare la psihologizarea scrierilor, autorul punând sub ochii cititorului fenomenul pur, fără inducerea de preconcepții, zugrăvind o lume care abia sub privirea cititorului se lasă descoperită.

Latura experimentală a noului roman se evidențiază pe mai multe planuri: al relației autor-personaj-cititor, a parcurgerii evenimentiale, a atitudinii față de realitate, a tehnicilor de descriere și a limbajului.

Planul relației autor-personaj-cititor reprezintă, poate, cea mai importantă inovație a noului roman, fiind cea care a survenit la nivelul mentalului cititorului, acesta transformându-se dintr-o componentă pasivă a relației sale cu firul epic într-una activă, creatoare, decodificarea mesajului cărții depinzând, practic, de fiecare lector în parte. În același timp, autorul capătă un rol secundar, scrierea părând să decurgă de la sine, debarasându-se de controlul celui care, în fapt, generează romanul. Romancierul dispare în spatele personajelor și a scenelor descrise într-o manieră indiferentă, actul de reflecție asupra narațiunii fiind lăsat romanului însuși, un act de autorefecție sec, palid, care are ca principal rol incitarea la o implicare activă a cititorului. Pe de altă parte, criticul și teoreticianul literar Nicolae Balotă, referindu-se la refuzul implicării autorului în realitatea propriei opere, susține că actul fundamental al romancierului, de alegere, de ordonare a evenimentelor este totuși prezent, în ciuda faptului că imixtiunea conștientă a autorului este înlocuită de o privire impersonală, obiectivă.

Criticul literar Ovid S. Crohmălniceanu, referindu-se la romanul experimental, arăta faptul că cititorul, în noul context, se transformă într-un „martor nemijlocit”⁴ al unor realități cărora doar el le poate da un sens, asistând, practic, la nașterea unui roman-confesiune, care pare să aibă nevoie de participarea emoțională directă a celui care-l parcurge pentru a deveni coerent.

În ceea ce privește *planul parcurgerii evenimentiale*, latura temporală a „romanului alb” are ca principală caracteristică crearea iluziei atemporalității, deși parcursul evenimential este prezent. Detașarea de realitatea zugrăvită la nivelul scrierilor, de cele mai multe ori rece sau impersonal, face ca autorul să devină un cronicar perpetuu care transformă romanul într-un continuu monolog interior. În fond, tehnica de eliminare a perspectivei auctoriale reprezintă tocmai încercarea autorului de a construi în jurul punctelor de interes din cadrul romanului mai multe perspective (eliminând-o pe ea proprie), creând astfel iluzia obiectivității.

Planul raportului dintre ficțiunea romanului și realitate vizează realul definit de un sentiment de imobilitate a firului epic, fapt care determină, de multe ori, impresia derulării unei realități astenice, fără vlagă, a unei realități paralele, populate cu personaje simbol ce vor consuma enorm din substanța faptelor (de unde și prezența fenomenului de sterilitate factuală). Pe de altă parte, are loc un fenomen de translație dinspre reflectarea unei posibile realități trecute,

⁴ Ovid S. Crohmălniceanu, *Romanul fără autor*, „Gazeta literară”, nr. 35, 1963.

căreia cititorul cu greu îi poate acorda credit, spre zugrăvirea unei lumi posibile, credibile, autorul apelând, pentru aceasta, la arta ficțiunii verosimile. Deși latura ficțională este evidentă, cititorul o acceptă cu o mare ușurință tocmai prin modul în care este zugrăvită această pseudorealitate, brută, nemistificată, lăsată la interpretarea cititorului, în fond, o falsă realitate care intră în mentalul cititorului pe „ușa din dos”, creând iluzia realității.

În ceea ce privește *planul tehnicilor de descriere*, înregistrarea detaliilor în noul roman au o mare acuratețe, precizia descrierii mergând până la înregistrarea tuturor particularităților de textură, formă sau dimensiune, criticul literar Roger Callois arătând că noua abordare literară a împrumutat o serie de tehnici care țineau de arta cinematografică: abandonarea discursului psihologic și înlocuirea lui cu descrieri amănunțite care țin de latura vizuală, de comportamentul fizic al personajelor. Renunțarea la latura narativă convențională va induce cititorului senzația unei realități obiective, în care implicarea sa afectivă este totală, creându-i-se iluzia unei vieți trăite, reale, asupra căreia scriitorul, prin intermediul romanului, nu pare să emită nici un fel de judecată.

Planul limbajului reprezintă, poate, elementul care a suferit cele mai importante mutații la nivelul scrierilor reprezentanților noului roman. Limbajul clasicizat, analogic, este anulat, din frica de a nu conferi universului cărții latura tradiționalistă antropocentristă care, conform viziunii lui Robbe-Grillet, denaturează abordarea „de tip nou” a realității. Prin renunțarea la metafore, personificări etc., noul roman prezintă o realitate nudă, zugrăvită cinematic, în fapt, o imagine a realității, dezantropomorfizată, în absența imixtiunii autorului, ochii cititorilor fiind singurii capabili să o decodifice și să îi dea sens (propriul sens). Multiplele percepții ale realului noului roman, datorate construcției (și evoluției) haotice a evenimentelor, dau impresia rătăcirii printr-un labirint, în scopul găsirii coerenței (a descifrării) operei, labirintul constituind, așa cum o arăta criticul și teoreticianul Nicolae Balotă, o viziune asupra lumii din „noile” romane.

BIBLIOGRAFIE

- Crohmălniceanu, Ovid S., *Romanul fără autor*, „Gazeta literară”, nr. 35, 1963.
Robbe-Grillet, Alain, *Pour un nouveau roman*, Les Editions de Minuit, Paris, 1963.
Ricardou, Jean, *Nouveaux problèmes du roman*, essais, Seuil, collection Poétique, Paris, 1978.
Binder, Rodica, *Interviu: Cât de viu este încă Noul Roman?*, în *România literară*, nr. 21, București, 2002.
Albérès, René-Marie, *Histoire du roman moderne*, Editions Albin Michel, Paris, 1962.