



CLASSIQUES
GARNIER

SARTRE ET LE NOUVEAU ROMAN

Author(s): Alain ROBBE-GRILLET and Michel Rybalka

Source: *Études sartriennes*, 1986, No. 2/3, Cahiers de Sémiotique Textuelle 5-6 (1986), pp. 67-75

Published by: Classiques Garnier

Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/45063997>

JSTOR is a not-for-profit service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content in a trusted digital archive. We use information technology and tools to increase productivity and facilitate new forms of scholarship. For more information about JSTOR, please contact support@jstor.org.

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of the Terms & Conditions of Use, available at <https://about.jstor.org/terms>



Classiques Garnier is collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to *Études sartriennes*

JSTOR

SARTRE ET LE NOUVEAU ROMAN

Alain ROBBE-GRILLET

M. Rybalka : *Ce qui me frappe, c'est que dans le passé on a très souvent opposé Sartre au Nouveau Roman, alors que moi, dans mon vécu personnel, et avec beaucoup d'autres de ma génération, je n'ai eu aucune peine à apprécier à la fois Sartre et Robbe-Grillet. Je voudrais donc demander à Robbe-Grillet, qui a récemment publié son premier roman, Un régicide (écrit en 1947-48) et son dernier ouvrage, Souvenirs du triangle d'or, de nous dire comment il a lui-même vécu cette relation à Sartre.*

Robbe-Grillet : *Quand j'entends ici de vrais sartriens, sarthrologues et sartrophages parler de Sartre, j'ai l'impression d'un grand manque chez moi : je ne me sens pas tout à fait qualifié pour parler de Sartre, bien que je l'ai lu avec passion pendant une période de ma vie. Cependant, je suis habitué à avoir des manques, et je n'aime pas faire de conférences. Ce que je vais vous dire va donc être très personnel, très mal charpenté aussi, probablement.*

Lorsqu'on m'a proposé le titre «Sartre et le Nouveau Roman», j'ai pensé à la bonne histoire, «L'Éléphant et la question juive». On peut parler de n'importe quoi en ajoutant... et le Nouveau Roman» : «Tarzan et Nouveau Roman», etc. Mais en écoutant Gerald Prince ce matin, je me suis dit que le sujet n'était pas si bête et que Prince était peut-être en train de faire la communication que j'aurais dû faire moi-même. On a reproché à Prince d'avoir présenté *La Nausée* comme l'ancêtre immédiat du Nouveau Roman, mais c'est précisément une œuvre qui a joué dans ma carrière d'écrivain un rôle considérable. Je me suis mis à écrire à un âge assez avancé, après avoir lu certains

livres, et parmi ces livres, je pense que *La Nausée* a été probablement pour moi un déclencheur d'écriture. Comme vous le voyez, je ramène déjà à mon cas personnel ce qui était annoncé comme le Nouveau Roman, mais je me sens peu enclin à parler au nom de mes camarades groupés sous la même étiquette. Il est probable que Sartre n'a pas eu pour tous la même importance, ou une importance tout à fait différente (comme dans le cas de Nathalie Sarraute).

J'ai découvert Sartre, comme beaucoup de Français, à la Libération. Alors que pour les lecteurs compétents il y avait eu toute la guerre entre *La Nausée* et *Les Chemins de la liberté* ainsi que *Situations, I*, j'ai lu tout cela à peu près en même temps. Et cela a été une découverte d'autant plus frappante et stimulante pour moi que j'appartenais à une famille d'extrême-droite et que j'ai été élevé dans un milieu maurassien. Mes grands-parents étaient de gauche ; donc, avec cette alternance qu'il y a souvent en France, mes parents étaient de droite, et si j'avais eu des enfants, ils auraient été de droite à nouveau... A la libération, je me trouvais devant cette grande faillite des systèmes d'ordre, que représentait la découverte des camps d'extermination, découverte en somme de l'immense folie que la droite avait produite, alors qu'en principe elle voulait un régime d'ordre et de vérité. En même temps je découvrais un type de littérature qui n'était pas du tout celle dont Brasillach rendait compte dans ses chroniques de *L'Action française*. C'est ce double choc qui a déterminé mes premiers livres. Curieusement, d'ailleurs, quand ceux-ci sont parus, la critique académique de l'époque ne leur a pas du tout donné comme références immédiates *L'Étranger* et *La Nausée* (ce qui semblerait naturel sur le plan de l'histoire littéraire), mais elle a agi comme si les maîtres du roman français restaient Mauriac, Montherlant, Maurois, etc.

Si j'essaie maintenant d'analyser ce qui, à l'époque, a été un choc vague, dans cette espèce de défaite générale des idées de droite, deux personnages apparaissent : Roquentin et Meursault, si différents l'un de l'autre que Sartre note à propos du héros de *L'Étranger* qu'il est plus proche de Maurras que de Kierkegaard. Ce qui tout à coup apparaissait pour moi c'était un monde où l'idée de vérité était remise en question, où la vérité et la liberté cessaient d'être deux valeurs concomitantes, pour devenir deux valeurs opposées. Et *La Nausée* de ce point de vue-là, c'était le lieu où se jouait le drame de l'opposition de la liberté et de la vérité. La problématique de tous les héros sartriens, c'est la recherche de leur propre liberté, ou la recherche de la conscience de leur liberté, mais au sein d'une parole qui reste une parole de vérité. Pour moi, Sartre a toujours été exagérément attaché à l'idée de vérité. Dans *La Nausée*, dans presque tous les articles de *Situations, I*, le mot *vrai* apparaît constamment comme une sorte de référence sans ironie ; il est question à chaque instant non seulement de la *vérité* du personnage, mais du *vrai* roman, et ainsi

de suite.

Le deuxième choc qui a été pour moi fondamental a été de lire après *La Nausée* le premier volume des *Chemins de la liberté*. Dès les premières pages de *L'Age de raison*, il m'a semblé que «quelque chose avait changé». Cette constatation, qui marque le début de *La Nausée*, je la retrouvais tout d'un coup comme une faillite, comme si la vérité avait triomphé et comme si la liberté restait une pure problématique prise au sein d'un consensus à toutes les normes du roman (structure des personnages, structure anecdotique, etc.). D'ailleurs, Mathieu, au début de *L'Age de raison*, n'est plus le même personnage que Roquentin. Lorsque celui-ci dit que quelque chose a changé, il y a chez lui une exaltation, une euphorie créatrice qui se sent à travers des contacts avec le monde. Celui-ci devient tout à coup surprenant.

Avant *La Nausée*, rappelons-nous le premier chapitre du *Chien-dent* de Queneau, où le personnage principal découvre en sortant de sa banque un chapeau mou avec un petit canard en matière plastique qui nage dedans. C'est un chapeau imperméable, il est renversé, plein d'eau, et un canard en matière plastique flotte à la surface ; c'est un objet magritto-hégélien, si j'ose dire. Comme dans *La Nausée*, il y a une série de rencontres surprenantes, mais les objets de Queneau sont marquée d'un humour plus fort et ils sont surtout moins anodins. Roquentin, donc, est très bien rangé dans la vie, et puis tout d'un coup il a une rencontre avec trois objets familiers en train de perdre leur sens ; le monde vacille et il a l'impression non pas d'un désespoir, mais au contraire d'un très grand espoir : quelque chose va se passer.

Mathieu, dès les premières pages de *L'Age de raison*, donne l'impression absolument inverse et finit même par contaminer les autres personnages : il est fichu, il conçoit ses problèmes de la liberté comme une défaite ; il n'y a plus rien d'exaltant, plus rien à découvrir, plus rien à inventer, ses relations avec le monde sont faites. Cela s'oppose d'une façon fondamentale à ce que disait Sartre du personnage de Thérèse Desqueyroux chez Mauriac : si vous voulez qu'un personnage vive, donnez-lui un temps où l'avenir ne soit pas fait. Cette impression est d'autant plus forte que *L'Age de raison* est un roman historique. On retombe dans le système que l'on peut appeler bourgeois, c'est-à-dire le système des valeurs traditionnelles du XIXe siècle, où liberté et vérité allaient de pair. Il est évident que le roman que Roquentin envisage d'écrire à la fin de *La Nausée* ne peut être *Les Chemins de la liberté*, d'autant plus qu'après la guerre Sartre, dans ses déclarations, reniait de plus en plus *La Nausée*. Pour moi, il fallait essayer d'écrire ce roman qui devait sauver Roquentin et que Sartre avait renoncé à faire. *La Nausée* était un grand livre qui avait vraiment changé quelque chose, un livre qui était pour moi aussi important que, pour Roquentin, le galet sur la plage et qui m'invitait en somme à aller plus loin.

Je voudrais maintenant insister sur cette idée de la temporalité qui a été abordée ce matin et qui, comme on le voit par ses articles sur Faulkner, Camus et Mauriac, a été essentielle pour Sartre. Je dois dire que l'exposé de Prince a été comme ma propre réflexion, ma propre lecture de *La Nausée* ; en somme je voudrais essayer de parler de ce roman que Roquentin est censé devoir écrire et qui est peut-être le Nouveau Roman... Auparavant, on doit se poser la question : comment se fait-il que Sartre, qui posait aussi bien ce problème de temporalité, s'en soit sorti aussi mal ? Comment se fait-il que toute cette réflexion l'ait amené à retomber dans les normes du roman traditionnel avec *Les Chemins de la liberté* ? Je pense que c'est probablement par une sorte de mépris du genre romanesque. Le Nouveau Roman a été un des premiers mouvements depuis longtemps à revendiquer le roman comme grand genre. Si je cherche mes ancêtres immédiats dans la littérature française, je vois Valéry, Breton, Sartre. Les deux premiers ont exprimé clairement leur mépris pour le roman. Sartre, lui, a commencé une carrière romanesque dans un élan qui est retombé très rapidement ; il a marqué alors un grand dégoût de sa propre œuvre, il a laissé inachevé le manuscrit de *La Dernière Chance*, il n'a plus voulu s'occuper du roman. Le Nouveau Roman, au contraire, part de l'idée que c'est au sein du roman que le problème de la liberté va pouvoir sinon être pensé, du moins être mis en scène. Pour lui, il y a une scène essentielle, un lieu essentiel : le roman, où l'on va pouvoir mettre quelque chose en jeu, comme cette émotion que l'on ressentait dans *La Nausée*, cette émotion excitante de la liberté à l'état naissant, conçue non comme une malédiction mais comme une espèce de drogue euphorisante.

Attacher de l'importance au problème du roman revient évidemment à attacher, beaucoup plus que Sartre ne l'a fait, une importance à la forme, à ce que lui-même au début de *Qu'est-ce que la littérature ?* a appelé style. Sartre oppose le roman à la poésie dans la mesure où pour lui le roman c'est avant tout un contenu, un quelque-chose-à-dire qu'on va simplement essayer de dire bien, pour faire passer le message. Ceci marque pour moi un très grand mépris du roman, puisque le roman ne peut plus être à ce moment-là qu'une espèce de mise en images, de mise en fiction d'idées philosophiques qui – Sartre l'a reconnu ensuite – sont plus aisément maniables en concepts. A partir du moment où les nouveaux romanciers accordent une importance fondamentale au roman et à ce qu'ils appellent littérature, les problèmes grammaticaux concernant la temporalité se posent tout autrement.

Ce qui frappe dans le début de *L'Age de raison*, c'est l'emploi du passé simple. Sartre a été un des premiers à noter de façon précise, dans de nombreuses études critiques, le statut particulier du passé simple, du passé composé et du présent. Mais tout d'un coup, comme si ce qu'il avait dit n'était plus rien, il reprend avec une évidente lourdeur idéologique le discours : «Mathieu pensa : je suis fait». Cette

petite phrase est terrible non seulement à cause du «je suis fait» mais aussi à cause du «pensa» : à partir du moment où c'est au passé simple que le personnage se pense, il est bien évident qu'il ne peut plus accéder à aucune espèce de liberté puisque justement il emploie le temps de la vérité, ce temps que Barthes a appelé «le temps des causes jugées» et que Sartre lui-même avait défini comme le temps qui replace chaque élément dans la chaîne causale. Dans «Explication de *L'Étranger*», Sartre montre bien comment le passé composé coupe les éléments les uns des autres en empêchant toute idée de causalité et par conséquent de chronologie. Or, dans *Les Chemins de la liberté*, il reprend ce passé simple, ce passé historique qui est d'autant plus fâcheux que l'ensemble du roman baigne dans l'histoire de France. On se retrouve automatiquement dans une atmosphère de vérité. Bien que les personnages des *Chemins de la liberté* soient à la recherche d'une hypothétique conscience libre, on les sent complètement englués dans un monde de vérité. On se prend alors à penser que ce n'est pas par hasard que ce monde-là était resté présent constamment dans *La Nausée* et dans les analyses de *Situations*, I.

Il apparaît ainsi que Sartre ne s'est jamais détaché de l'idée de la vérité du monde, même s'il a posé un certain nombre de points qui nous semblaient très importants (comme l'impossibilité de la représentation vraie du monde réel), même s'il a vu tout cela d'une façon très claire. Il n'est pas allé plus loin, et il a repris ce discours de la vérité. En ce sens il apparaît presque comme, d'une part, le premier écrivain de la modernité, d'autre part, le dernier philosophe du XIXe siècle, c'est-à-dire comme un homme pris au sein d'un système totalisant, entièrement perméable au sens et à temporalité irréversible. Dans les reproches que Sartre fait à d'autres romanciers, à Mauriac ou à Camus, il est amusant de retrouver sans cesse une définition du vrai roman, définition qui était aussi en fin de compte celle de nos ennemis de l'époque, les grands critiques académiques comme Henriot : le roman doit être une mise en scène du temps, d'un temps parfaitement connaissable, à déroulement continu, sans trou, lié par la concaténation causale et irréversible.

Si, comme on l'a dit ce matin, *La Nausée* n'est pas un roman de l'espace, c'est parce que cette temporalité irréversible y reste sous-jacente. Ce que j'y lis, c'est comme une lutte entre les deux principes de vérité et de liberté, lutte au sein de laquelle la date du 29 janvier n'apparaît plus comme une erreur, mais au contraire comme un piège, introduit sous une apparence de réalité conforme à la norme romanesque. Cette date, le nom de Lucienne qui se transforme en Lucile, celui de Françoise qui devient Jeanne, et bien d'autres contradictions sournoises, c'était bien cela qui nous frappait à chaque instant. Ce monde était miné par rapport aux normes du roman traditionnel, et c'est à partir de là qu'il était riche de cette possibilité, de cette ouverture, de

cette exploration d'un monde pas encore fait. Le monde de Mathieu est fait, et cela au sein de cette défaite de 1940 qui est comme une fin de ce monde de fin de pensée. Ce n'est peut-être pas par hasard que Sartre a terminé *Les Chemins de la liberté* avec *La Mort dans l'âme* et qu'il n'a pas achevé *La Dernière Chance* : la mort dans l'âme, c'est le passé simple et c'est trop espérer qu'il y ait encore une dernière chance.

La question qui se posait à nous après la guerre était donc celle-ci : comment imaginer un roman – en fait celui que Roquentin allait écrire – qui permette la mise en jeu de ces forces de liberté, tout en abandonnant cette lourdeur idéologique que Sartre considérait comme nécessaire quand il parlait de vrai roman, et en renonçant, en particulier, au personnage. A ce propos, on se rappelle que, dans son attaque contre Mauriac, Sartre oppose le personnage de Stavroguine à celui de Thérèse Desqueyroux ; il imagine que pour celle-ci l'avenir a été fait par Mauriac, alors que pour Stavroguine, au contraire, il y aurait une imprévisibilité constante de ses actions.

Je suis moi-même fasciné par Stavroguine : il n'est déjà plus tout à fait un personnage car il a un caractère énigmatique qui est dû au fait qu'il n'est jamais perçu comme une cohérence. Il est constamment appréhendé par des on-dit, il est rarement en scène, apparaissant seulement vers la fin du roman dans quelques scènes importantes, il est presque toujours rapporté. Placé dans un univers qui n'est absolument pas celui de la vérité, il est presque comme un trou dans le roman, un trou problématique qui prend toute la place, qui envahit tout le roman.

J'aurais pu intituler mon exposé «M. Jean-Paul Sartre et la liberté» et je pourrais retourner contre Sartre tous les arguments qu'il emploie contre Mauriac. Cette prévisibilité qui est reprochée à Thérèse Desqueyroux, je la retrouve chez tous les personnages de Sartre et en particulier chez Mathieu. Celui-ci est hautement prévisible jusque dans ses retournements ; on dirait par moments qu'il se dit : «Si je fais le contraire de ce que j'attends de moi, je vais être imprévisible, donc je vais être un vrai personnage de roman». Et là aussi on l'attend. Sartre reproche à Thérèse d'avoir une nature ; Mathieu en a une au moins aussi lourde, et cette nature, c'est le passé simple, ce temps auquel se densifie, se gélifie le personnage du XIXe siècle qui se perpétue dans les romans du XXe. *La Nausée* est un roman dont le temps est libre, écrit dans un mélange de présent, de passé composé, d'imparfait, avec quelques passés simples. Si, en particulier, je m'aperçois que la chronologie des jours est impossible, que le livre est un système à produire des apories (comme Ricardou l'a dit pour le Nouveau Roman), je me sens vraiment au sein d'un monde où la liberté va pouvoir jouer.

Cette notion de personnage à laquelle Sartre est resté très

attaché, c'est elle qui va vaciller dès le début de nos propres œuvres, à nous nouveaux romanciers écrivant dans les années cinquante. Je passe ici sous silence ce que fait Nathalie Sarraute dans ses *Tropismes*, œuvre écrite à peu près au même moment que *La Nausée*. Le Nouveau Roman est en somme une abstraction, et je ne parle pas moi-même au nom de la vérité. Je ne suis dépositaire d'aucune vérité, et si j'ai l'air de faire un exposé historique par moments, c'est seulement parce qu'il faut bien parler.

Comment constituer un livre qui soit œuvre de liberté et non plus œuvre de vérité ? D'abord en jouant sur les temps, évidemment. Le seul de mes romans où j'ai employé le passé simple, c'est *Le Voyeur* et ceci pour une raison très particulière, c'est que le narrateur ment : il cherche à constituer son itinéraire comme innocent, alors que cet itinéraire est probablement criminel, et pour cette raison il choisit de se raconter lui-même au passé simple, en somme pour s'innocenter. Lorsque, récemment, pour le numéro de la revue *Obliques* qui m'est consacré, j'ai retrouvé les premières pages du manuscrit des *Gommes*, j'ai vu – et cela m'a tout à fait surpris – qu'elles sont écrites au passé simple. Il y a trois pages au passé simple, elles sont rayées et j'ai écrit au dos : «Mauvais, à refaire», j'ai tout repris en utilisant le présent.

Pourquoi insister ainsi sur le temps ? Cela signifie que le temps perd toute son influence structurante et qu'il n'y a plus cette temporalité avec ses normes transmises par le XIXe siècle et acceptées par Sartre, avec sa causalité, son irréversibilité et sa continuité. Tout cela va être remis en question par des romans de l'espace où, au contraire, le livre va devenir le monde, et où l'idée de représentation va être peu à peu abandonnée. Le romancier sait qu'il ne représente pas et qu'il n'y a pas de personnage ; il a l'idée que ses personnages sont en train de se transformer en choses (idée qui a probablement arrêté Sartre au milieu des *Chemins de la liberté*) et qu'ils sont des choses parmi les autres choses, n'étant plus rien en tant que représentations de l'homme. C'est le texte qui devient un espace poétique, au sein duquel les forces de liberté et les forces de vérité continueront à s'affronter. Les problèmes ne sont pas réglés pour si peu, mais il est très important précisément qu'ils ne le soient pas...

J'ai renoncé à lire Sartre à peu près au moment où lui-même renonçait à écrire *Les Chemins de la liberté*. J'ai renoncé à le considérer comme un romancier porteur du roman futur, alors qu'il avait peut-être été l'inventeur du roman moderne avec *La Nausée*. Je cessai de le lire comme lui-même cessait de s'écrire, car il cessait d'écrire des romans. C'est à ce moment-là que je l'ai rencontré. Cette rencontre s'est faite sur un point très particulier : le manifeste des 121, dont le rédacteur était Maurice Blanchot mais dont le promoteur a été Sartre. Quand celui-ci a recueilli les premières signatures, il a été tout étonné

d'y trouver les nouveaux romanciers et seulement ceux-là, avec en plus Françoise Sagan. Je regrette d'ailleurs que celle-ci ne soit pas à ce colloque : elle aurait eu des tas de choses à dire sur l'influence que Sartre a eue sur elle ; influence catastrophique, bien entendu ! mais importante.

Sartre donc découvrait à ce moment-là que ces jeunes gens avaient une conscience politique et qu'il fallait faire quelque chose pour eux. Le film *L'Année dernière à Marienbad* venait d'être achevé ; Resnais et moi ne pensions pas du tout qu'il pourrait intéresser Sartre, mais nous comptions beaucoup sur André Breton : il devait même y avoir au début du film un carton de dédicace à son nom. Breton est donc la première personne à qui le film a été montré ; il l'a trouvé détestable (il détestait tout ce qui ressemblait à ses propres préoccupations, c'était un personnage difficile et admirable). Alors on a enlevé le carton et on a pensé en mettre un pour Jean-Paul Sartre, car il s'était pris de passion pour le film pour des raisons politiques : Resnais et moi avions signé parmi les premiers le manifeste des 121, ainsi que la fille de Malraux, Florence, qui était l'assistante de Resnais, et le film était trois fois maudit par les autorités françaises. *Marienbad* était alors terminé depuis plusieurs mois, mais le distributeur avait décidé qu'il ne sortirait pas, parce qu'on ne devait pas se moquer des gens à ce point-là, la chronologie temporelle étant une chose sérieuse avec laquelle on ne rigole pas. Le distributeur, même, avait cru au début qu'on lui avait fait une blague, qu'on avait mis des rushes en désordre bout à bout pour faire une plaisanterie de mauvais goût, et quand on lui a confirmé que c'était le film, il a dit : « Jamais il ne sortira, je préfère perdre tout l'argent que j'y ai mis plutôt que de me brouiller avec les gens de ma profession ». Alors nous avons organisé des projections privées, la première donc pour Breton, la deuxième pour Antonioni et la troisième pour Sartre. Celui-ci est venu avec Simone de Beauvoir et il m'a dit à la fin : « Écoutez, j'ai quelquefois fait des réserves sur ce que vous avez écrit, mais cette fois-ci je peux vous dire que je vous soutiendrai entièrement ». J'ai dû faire une gueule un peu stupéfaite, ce qui l'a amené à dire : « Ça vous étonne ? » Je lui ai répondu : « Ben oui, un peu », parce que le film me semblait plus proche de Breton que de Sartre. À partir de là, cependant, il n'a rien fait pour *Marienbad*, il l'a même laissé démolir dans *Les Temps modernes* par quelqu'un qui écrivait : « À l'heure où l'on jette les Algériens à la Seine, j'ai honte d'avoir consacré tant de place à parler d'un film qui semble mettre tout le contexte historique entre parenthèses... » Sartre, plus tard, s'est excusé en disant que *Les Temps modernes* n'était pas une revue monolithique et qu'il n'était pas responsable de la parution de l'article. Celui-ci retombait d'ailleurs dans une espèce de normalité de l'engagement, alors que Sartre lui-même, dans cette conversation que j'avais eue avec lui, admettait que l'engagement pouvait être tout autre chose que l'expression directe d'une réalité du monde.

Mes rapports avec Sartre sont restés très bons et nous sommes allés ensemble, avec Simone de Beauvoir et Nathalie Sarraute, à un congrès d'écrivains qui s'est tenu à Leningrad en 1963. L'exposé fait par Bernard Pingaud au nom de la délégation française développait le thème : «Le Nouveau Roman, c'est le roman sartrien». Simone de Beauvoir faisait plutôt une sale tête, mais Sartre éprouvait un plaisir visible à entendre dire par Pingaud que lui, Sartre, n'avait pas compris son propre message quand il écrivait *Les Chemins de la liberté*, et que le roman existentialiste, c'étaient nous qui étions en train de l'écrire. Qu'en pensait-il vraiment alors ? C'était le moment où il s'en foutait un peu, et où ses préoccupations étaient ailleurs. Je ne connais pas d'écrivain qui ait une aussi grande générosité que Sartre, il n'a jamais eu, à aucune période de sa vie, de ces petites jalousies, de ces rivalités de clans et de jalousies que l'on rencontre si souvent chez eux qui écrivent.

Je crois avoir rendu à Sartre, au Sartre de *La Nausée* et de *Situations, I*, un hommage très sincère. En relisant mon premier roman, *Un régicide*, qui vient d'être publié cette année, j'ai été frappé de constater à quel point il était sartrien, à quel point il était marqué par les problématiques sartriennes. Mais ce premier roman était très bizarre. Il avait un chapitre sur deux écrit au passé simple et un chapitre sur deux écrit au présent. Ainsi la temporalité sartrienne irréversible était maintenue un chapitre sur deux et elle était minée un chapitre sur deux par des aventures qui détruisaient, non seulement la temporalité, mais la personnalité même, car le personnage se trouvait détruit par ses propres contradictions. D'ailleurs, au fur et à mesure que le livre avançait, c'était le présent qui gagnait et, en somme, c'était l'ordre établi du passé simple qui vacillait de plus en plus, qui se cristallisait du côté de la répression. Car à quoi sert l'idée de vérité aujourd'hui ? Uniquement à la répression. Je n'ai pas besoin de la vérité pour être libre. Le parallélisme entre la vérité et la liberté, qui a été celui de la pensée bourgeoise au XIX^{ème} siècle, s'il a fait faillite, c'est qu'on s'est aperçu, progressivement, que la vérité, dans notre monde, ne servait qu'à une seule chose : la répression, morale, politique, littéraire.

Pourtant, tout en critiquant l'attachement de Sartre à l'idée de vérité, je crois comme lui à une littérature de contradictions. Le texte est un lieu de pôles opposés et irréconciliables qui luttent entre eux. Lorsque le texte est non représentatif, les effets de vérité, les effets de sens, les effets de représentation en général sont extrêmement importants, parce qu'ils créent des tensions internes qui les rendent perméables à la lecture. Pour reprendre ce que dit Sartre, la lecture est l'exercice d'une liberté à l'intérieur d'un texte. Il faut que ça circule dans le texte, et pour que ça circule, il est évident que je ne peux pas admettre que tous les problèmes sont résolus, que je suis un archange et qu'il n'y a pas de représentation. J'ai beaucoup lutté ici même avec Ricardou contre son idée que les problèmes de la représentation étaient liquidés. Non seulement ils ne le sont pas, mais s'ils l'étaient, il n'y aurait plus de roman possible.

(Communication orale mise au point par Michel Rybalka)