

### Straszenie

August Stramm jest nadal jeszcze kontrowersyjnym pisarzem ekspresjonizmu niemieckiego. Przez jednych uważany jest za wielkiego ekspresjonistę, przez innych za literackiego paracacza. W twórczości Stramma można zauważyć duże wpływy rodzime /Holz/ i obce /Maeterlinck, Strindberg/. Technika pisarska Stramma rozwinęła się w dużej mierze pod wpływem futuryzmu Marinetti'ego. Dojrzałą twórczość Stramma wyznaczają dwie daty: rok 1911, w którym pisarz zaznajomił się z pracami Deutscher Sprachverein, związku walczącego o czystość języka niemieckiego, i rok 1914, w którym Stramm poznał Herwartha Waldena i artystów skupionych wokół czasopisma "Der Sturm". W ciągu dwóch lat /1914 i 1915/ powstało sześć najważniejszych dramatów Rudimentär, Santa Susanna, Krawchen, Die Heidebrant, Kräfte, Geschehen, w których można prześledzić rozwój techniki pisarskiej Stramma i jego pantelastyczny-idealistyczny światopogląd, co jest tematem niniejszego artykułu.

### LUBELSKIE MATERIAŁY NEOFILOLOGICZNE — 1982

Grażyna Grzesiak

#### Le lecteur face au Nouveau Roman

Le Nouveau Roman, né en France, vers 1955, a déjà son histoire. Il a trouvé sa place dans les manuels de littérature et, depuis son apparition, il suscite l'intérêt des critiques et des chercheurs. Les principaux représentants de cette nouvelle tendance (Samuel Beckett<sup>1</sup>, Michel Butor, Marguerite Duras<sup>2</sup>, Robert Pinget, Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute et Claude Simon) n'ont pas encore dit leur dernier mot. Ils sont en pleine activité et, presque chaque année, ils nous fournissent de nouveaux récits.

Pourtant, le lecteur, habitué au roman traditionnel, est parfois déçu par la lecture des nouveaux romans. Ces nouveaux récits lui paraissent relativement difficiles, parce qu'ils s'opposent justement à la façon dont on nous a appris à lire. Le lecteur, pour comprendre le Nouveau Roman et en profiter, est obligé d'abandonner l'ancien mode de lecture et en trouver un nouveau.

En quoi consiste donc cette nouvelle lecture ? Pour répondre à cette question, tâchons de relever les traits essentiels qui caractérisent le roman traditionnel et le Nouveau Roman, et définissons tout d'abord l'attitude du lecteur à l'égard de ces deux types de romans pour indiquer enfin l'origine de cette nouvelle tendance.

Le récit du roman traditionnel était essentiellement linéaire. Son auteur était celui qui savait raconter une "histoire" d'une façon logique, chronologique et dramatique (la structure du roman traditionnel ressemblait à celle d'une pièce de théâtre: il y avait une exposition, un développement et un dénouement). Le roman se caractérisait par un ordre intérieur; il se voulait continu et cohérent. La narration et la description s'associaient pour une expli-

cation du monde et de l'homme. Pour remplir cette tâche, le romancier introduisait de nombreux passages explicatifs, connus ou vraisemblables; il s'appuyait fréquemment sur les "caractères" des personnages et les lois d'évolution psychologique habituellement admises. Le récit avait, en principe, un caractère "explicatif": il était une grille d'interprétation du réel.

Les critiques sont généralement d'avis que le roman traditionnel avait un aspect rassurant et sécurisant. Cela était dû à la présence de l'auteur ou du narrateur omniscient et omniprésent qui intervenait sans cesse pour analyser, expliquer et commenter le comportement et l'activité des personnages. Ainsi le roman traditionnel limitait-il un sens global de l'intrigue, une caractérisation définitive des personnages, une vision du monde et une morale que le lecteur ne pouvait que subir.

Dans une telle conception du roman, l'auteur était actif (il organisaient l'univers romanesque afin de rassurer son lecteur) et le lecteur se trouvait plus ou moins dans un état de passivité (il ne lui restait qu'à suivre aveuglément l'écrivain).

La situation dans le Nouveau Roman est diamétralement opposée.

Pour le lire et l'expliquer, on ne peut plus utiliser les lois du récit traditionnel. Le Nouveau Roman, conformément à son programme, refuse les structures traditionnelles du récit et en premier lieu l'intrigue. Si l'on trouve encore des intrigues, elles sont de plus en plus floues ou fluctuantes. D'ailleurs, Alain Robbe-Grillet dans son essai - Pour un Nouveau Roman - caractérise l'histoire dans le roman traditionnel et souligne l'actuelle désagrégation de l'intrigue: autrefois le romancier était "celui qui savait raconter une histoire", aujourd'hui "raconter est devenu proprement impossible"<sup>5</sup>. A la place du récit continu, les nouveaux romanciers proposent un récit discontinu, incomplet, fragmentaire, douteux, ambigu<sup>4</sup>. Le roman perd son aspect rassurant et sécurisant. Cela est dû à la transformation du point de vue du narrateur, abandonnant l'omniscience au profit du subjectivisme et du relativisme. Le narrateur recourt souvent à des constatations: "Je ne sais pas", "ça ne fait rien", "ça n'a pas d'importance", "C'est insignifiant", "peut-être", "probablement"... et finalement il reconnaît qu'il ne sait pas grand-chose, comme c'est le cas, par exemple, de Malone qui l'avoue en évoquant la situation familiale de Sapo:

"Sa famille, par exemple, vraiment je ne sais plus pour ainsi dire rien sur elle. Mais je suis tranquille [...]"<sup>5</sup>

Il en est de même dans le passage concernant Maemann:

"C'est presque un vieillard à présent. A quoi l'ai-je reconnu? Aux yeux peut-être. Non, je ne sais pas à quoi je l'ai reconnu, je ne rétracterai rien. Ce n'est peut-être pas lui. Peu importe. Il est à moi maintenant"<sup>6</sup>.

L'attitude omnisciente, la certitude et l'affirmation sont remplacées par le doute, l'hypothèse et l'interrogation.

Le lecteur, habitué au roman traditionnel, est "débousoilé" et parfois complètement déçu par la lecture des nouveaux romans. Souvent, il n'y trouve aucun sens. Et pourtant ces récits sont très riches de significations. Comment donc lire le Nouveau Roman? Que demande-t-on au lecteur du Nouveau Roman?

Or, le Nouveau Roman modifie essentiellement le rôle traditionnel du lecteur. Celui-ci n'est plus dans un état de passivité, mais l'écrivain l'invite à une participation active, à une collaboration<sup>7</sup>. Et Alain Robbe-Grillet précise:

"[...] ce que l'auteur lui demande, ce n'est plus de recevoir tout à fait un monde achevé, plein, clos sur lui-même, c'est au contraire de participer à une création, d'inventer à son tour l'œuvre et le monde - et d'apprendre ainsi à inventer sa propre vie"<sup>8</sup>.

Le but de l'entreprise romanesque n'est plus de raconter une histoire, mais de faire participer à une expérience.

Michel Butor va dans son entreprise romanesque encore plus loin: il s'adresse au lecteur directement par l'utilisation de la seconde personne, sous laquelle figure aussi le protagoniste<sup>9</sup>. La confusion du personnage et du lecteur souligne ainsi la participation que le romancier exige de son lecteur. Le roman ne doit pas être évasion, mais recherche<sup>10</sup>. Dans cette recherche, la tâche la plus délicate revient au lecteur. Le romancier ne lui fournit que des gestes, des paroles, des objets, surtout des contenus mentaux, où la scène est tantôt réelle, tantôt rêvée, imaginaire ou déformée par l'esprit. C'est au lecteur de faire le montage, c'est-à-dire de réunir les données dispersées, de les compléter et de montrer leurs correspondances, bref d'établir une continuité dans le récit. D'ailleurs, le

lecteur, habitué à l'ancien mode de lecture, essaie de retrouver toujours une "histoire". Il peut le faire bien que la démarche ne soit pas facile. Elle est sans doute plus facile, par exemple, dans un texte de Michel Butor que dans celui de Claude Simon. De toute façon, il faut se livrer à un travail de construction, car le véritable récit romanesque a été éliminé du roman. En insistant sur ce besoin de construction ou de reconstruction, Michel Butor constate:

"que le lecteur n'est point pure passivité, mais qu'il reconstruit, à partir des signes rassemblés sur la page, une vision ou une aventure, en se servant lui aussi du matériel qui est à sa disposition, c'est-à-dire de sa propre mémoire, et que le rêve auquel il parvient de la sorte, illumine ce qui lui manque"<sup>11</sup>.

De ce point de vue, la nouvelle lecture n'est pas facile. Elle demande un effort. Le lecteur doit tendre non seulement sa pensée, pour comprendre où l'on se trouve, qui est en scène, ce qui se passe, mais il est aussi incité à des initiatives "créatrices" visant à surmonter le chaos et la fluidité du récit. Le lecteur est donc invité à se livrer à une enquête qui doit lui permettre, à partir d'un certain nombre d'éléments donnés, de construire une réalité dont d'autres éléments, souvent les plus essentiels, sont volontairement omis ou entourés de mystère<sup>12</sup>. Une telle démarche rappelle celle des romans policiers où, également, le lecteur s'identifie au détective, et cherche à recréer une réalité complète à partir de données fragmentaires.

Le romancier considère son oeuvre comme inachevée: il présuppose qu'il n'en est pas le seul architecte, que son oeuvre apparaît au milieu des oeuvres anciennes et sera mise au jour par ses lecteurs. L'auteur laisse à dessein son roman au lecteur pour que celui-ci l'achève. Il ignore comment son partenaire le fera, mais il sait pourtant que l'oeuvre terminée sera celle du lecteur. En conséquence, les récits appartenant au Nouveau Roman ne constituent pas de messages bien définis, tout à fait achevés; au contraire, ils contiennent de nombreux "blancs", des "silences" ou des "trous" que le lecteur est tenu de combler.

Le Nouveau Roman ne propose pas davantage de signification toute faite: l'artiste contemporain ne sait pas si la réalité a un sens: "Tout ce qu'il peut dire, c'est que cette réalité aura peut-être un sens après son passage, c'est-à-dire l'oeuvre une fois

menée à son terme"<sup>13</sup>.

Les nouveaux romanciers ne fournissent que des indices, des hypothèses, des découvertes partielles, en un mot - des éléments bruts - et c'est au lecteur de mener un jeu, de combiner ces éléments, de les mettre en ordre, pour donner enfin une/des signification(s) au texte. Dans le roman ainsi conçu, chaque mot, chaque phrase, embrasse plusieurs significations qu'on découvre au fur et à mesure que notre lecture devient plus attentive et plus approfondie. Le texte appelle en effet plusieurs interprétations possibles et les commentateurs qui ont proliféré autour du Nouveau Roman en sont la meilleure preuve. Les avis des critiques sont souvent partagés: chacun envisage un peu autrement le texte et y aperçoit autre chose. Et tous, paraît-il, ont raison, car les romanciers eux-mêmes, laissant beaucoup de liberté au lecteur dans l'interprétation de leurs oeuvres, n'ont généralement rien à objecter à une telle ou telle approche. Ils reconnaissent aux lecteurs le droit de conclure et de choisir le(s) sens qu'ils trouveront valable(s).

Le Nouveau Roman se présente enfin comme un jeu de "possibles", alors que le récit traditionnel faisait son choix, éliminait tout ce qui était encombrant, inutile, pour ne garder qu'une version des faits, qui devait passer pour la "vraie" version.

La forme artistique, correspondant au Nouveau Roman, est sans doute celle qui reste ouverte, libre. Dans cette perspective, on peut parler de récits "ouverts"<sup>14</sup>, c'est-à-dire, qui sont capables de provoquer chez le lecteur des réactions diverses et, par conséquent, plusieurs interprétations possibles. Le Nouveau Roman nous offre ainsi plusieurs pistes de lecture. Chaque lecture sera, d'une part, plus ou moins complète et satisfaisante, dans la mesure où elle ira dans une direction admise, et d'autre part, elle sera incomplète, car nous sommes incapables de saisir simultanément toutes les possibilités d'interprétation du texte.

On souligne souvent que l'art moderne, la littérature et même la vie est un jeu. Le Nouveau Roman apparaît aussi comme un roman ludique, un roman de la gratuité. Cette entreprise ludique a pour but de libérer l'esprit des stéréotypes et des schémas figés.

Il serait pourtant injuste d'envisager seulement cette littérature sous le signe du ludisme. Il faut absolument reconnaître et relever ce qui n'est pas toujours explicitement dit, mais qui témoigne de la grandeur du Nouveau Roman, c'est-à-dire sa dimension

humaine et humaniste.

Les nouveaux romanciers ont en effet reconnu et mis en valeur le rôle que peut jouer le lecteur dans la création romanesque. Ils l'invitent à se joindre à eux pour renouveler la source et l'expression de l'imagination, c'est-à-dire les mots. En lui fournissant des exemples d'activité de l'imaginaire, ils lui proposent d'exercer à son tour ses capacités créatrices. Et si le lecteur accepte le défi et lit le texte de la façon la plus active possible, il rejoint l'auteur au niveau de la créativité.

Dans cette nouvelle situation, le statut du lecteur change complètement. A l'opposé du roman traditionnel, où le lecteur était traité comme un simple consommateur, les nouveaux romanciers, au contraire, font appel à sa dignité et à sa responsabilité. Par ce geste, ils veulent montrer que celui qui s'engage activement dans le procès de création et de transformation du monde, aura des profits, tandis que celui qui demeure dans la passivité, n'aura rien ou presque rien, et il s'ennuiera à long terme<sup>15</sup>.

Les nouveaux romanciers n'ont pas peur non plus de reconnaître que le lecteur, étant leur partenaire, sait autant qu'eux et parfois même il peut se montrer plus intelligent<sup>16</sup>. Ils introduisent dans la littérature une nouvelle convention, selon laquelle le romancier propose et le lecteur dispose, soit le premier commence et le second termine le récit.

Cette modestie des nouveaux romanciers et cette tendance dans la littérature d'aujourd'hui ont pour origine une base phénoménologique. La phénoménologie cherche à revenir "aux choses mêmes" et à les décrire telles qu'elles apparaissent à la conscience, indépendamment de tout savoir constitué et de tout préjugé. De ce point de vue, elle se présente d'abord comme une description (d'où les descriptions détaillées des objets dans le Nouveau Roman). D'autre part, la réduction phénoménologique vise à "réduire" tel ou tel objet du monde extérieur ou du monde intérieur à sa condition de pur phénomène (sa "phénoménalité"), en s'abstenant de toute interrogation relative à son existence hors du sujet ou aux causes qui ont pu le produire. Elle se contente de décrire l'objet tel qu'il se présente à la conscience, mais il faut aussi faire varier par hypothèse l'objet considéré de toutes façons possibles jusqu'au point où l'on parvient à l'intuition de l'essence qui constitue la chose elle-même.

Cette nouvelle épistémologie tend donc au relativisme et met hors

jeu la notion de propriété: le monde devient incertain et énigmatique. Si cette situation se reflète dans le roman.

La phénoménologie, reconnaissant enfin que rien n'est sûr, renonce à définir un monde "réel". S'intéressant à la structure de la vision plus qu'à la chose vue, c'est-à-dire aux moyens de connaissance plus qu'à la chose connue, elle fonde le transcendantal: l'homme ne peut connaître que son instrument de connaissance, et ce que nous prenons pour la réalité est notre vision de la réalité, ce que Kant appelait le "phénomène" par opposition au "noumène". Conformément à cette attitude "critique de la connaissance", les nouveaux romanciers ne nous livrent pas la "réalité vécue", mais les difficultés que l'on peut avoir à se la représenter et à la décrire, les méthodes selon lesquelles on peut l'étudier, les problèmes que pose sa restitution. L'artiste ne se consacre plus à évoquer ce qui est "vrai" ou ce qui devrait ou pourrait l'être, il se voue à étudier notre perception, nos mythes, nos images. Si le roman devient, en somme, une "phénoménologie" du roman.

Vu les difficultés que les nouveaux récits peuvent poser au lecteur habitué au roman traditionnel, nous espérons que ces quelques réflexions, bien qu'elles n'épuisent pas le problème (les nouveaux romanciers continuent leur activité, en cherchant toujours de nouvelles solutions), faciliteront l'accès au Nouveau Roman. D'ailleurs, les nouveaux romans sont écrits avec les mots de tous les jours, avec les phrases de tout le monde. De ce point de vue, ils ne présentent aucune difficulté. La seule difficulté réside dans nos habitudes. Pour savourer pleinement l'oeuvre des nouveaux romanciers, il faut absolument changer ces habitudes, car le changement dans la conception du roman entraîne inévitablement le changement de statut du lecteur.

Notes:

1. Samuel Beckett passe généralement pour le précurseur du Nouveau Roman.
2. Marguerite Duras n'appartient qu'en partie à cette génération des nouveaux romanciers. Ses premiers romans Les Impudents, 1943; La Vie tranquille, 1944; Un Barrage contre le Pacifique, 1950; Le Marin de Gibraltar, 1952; Les Petits chevaux de Tar-

- quinta, 1953; et Des Journées entières dans les arbres, 1954) sont encore écrits selon les principes du roman traditionnel.
- Le Square, en 1955, annonce la période expérimentale qui s'épau-  
mit avec Moderato cantabile (1958) et les récits suivants.
5. A. Robbe-Grillet, Pour un Nouveau Roman, éd. de Minuit, 1963, p. 29.
  4. La narration dans le Nouveau Roman est tout entière problématique. Ce qui la perturbe, ce sont les phénomènes de répétition, de similitude et de circularité.
  5. S. Beckett, Malone meurt, éd. de Minuit, 1951, p. 55.
  6. Ibid., p. 86.
  7. Cf. Ce principe de participation et de collaboration est également appliqué dans les réalisations cinématographiques des oeuvres d'Alain Robbe-Grillet, de Michel Butor et de Marguerite Duras.
  8. A. Robbe-Grillet, op. cit., p. 134.
  9. Voir: M. Butor, La Modification, U. G. E., coll. 10/18, 1957.
  10. Cf. A. Robbe-Grillet, op. cit., p. 114.
  11. K. Butor, Essais sur le roman, Gallimard, 1964, p. 74.
  12. Il y a généralement une sorte de mystère dans plusieurs nouveaux romans (La Route des Flandres de Claude Simon, L'Amphibol du temps d'Alain Robbe-Grillet, Moderato cantabile de Marguerite Duras, Quelqu'un de Robert Pinget, etc.). Le protagoniste essaie de le déchiffrer. Pour réaliser cette entreprise, il dresse plusieurs hypothèses, les confronte, les vérifie, mais le dernier mot n'est jamais dit. Il appartient au lecteur.
  13. A. Robbe-Grillet, op. cit., p. 120.
  14. Cette conception de l'oeuvre "ouverte" a été élaborée par Umberto Eco.
- Voir: Umberto Eco, Dzielo otwarte. Forma i nieokreslanosc w poetykach wspanolozesnych, Warszawa, Czytelnik, 1973.
15. Il en est de même pour beaucoup de formes et de compositions romanesques du XIX<sup>e</sup> siècle qui étaient énormément goûtées et appréciées il y a cent ans, mais qui à long terme sont devenues de formules vides et ennuyeuses.
  16. On pourrait constater que plus l'auteur ou le narrateur est omniscient et omniprésent, moins de liberté et d'activité appartiennent au lecteur.

## LUBELSKIE MATERIALY NEOFILOLOGICZNE — 1982

Henryka Kazubek

### Haben Einzelgänger ihre Doppelgänger? Beitrag zu Martin Walsers Novelle "Ein fliehendes Pferd"

Wer sich mit dem gesamten literarischen Schaffen von Martin Walsers vertaut gemacht hat, muß sicher auch erkannt haben, daß das Problem der Entfremdung in vielen seinen Werken in allen erdenklichen Schattierungen auftaucht und immer aufs Neue aufgenommen wird.

Martin Walsers Hauptfiguren, die sowohl in seinen epischen als auch in szenischen Werken dargestellt sind, stehen in der Regel vor dem Dilemma, ihre Persönlichkeit den Verhältnissen anzupassen, unter denen sie leben. Ihre Moral wird durch die konventionellen, unter der gesellschaftlichen Kontrolle stehenden Verhaltensnormen geprägt. Um einen Weg zu sich selbst, zu eigenem authentischen "Ich" zu finden, werden sie oftmals einem inneren und äußeren Kampf, der zu einer meist brutalen Konfrontation mit der Wirklichkeit führt, ausgesetzt. Solche künstlerische Auffassung der existierenden gesellschaftlichen Widersprüche und menschlichen Konflikte ermöglicht dem Schriftsteller, Kritik an der westdeutschen Gegenwart auszuüben.

Seine Werke (mit Ausnahme von denen der 60 er Jahre) kennzeichnen kein politisches Engagement. Martin Walsers bedient sich nur der historischen Parabel. / Als realistischer Beobachter interessiert er sich vor allem für aktuelle gesellschaftliche und menschliche Verhaltensweisen. Die Sorge für die Zukunft der zerstörerischen und wissenden Gesellschaft bewegt den Künstler zur literarischen Bearbeitung sozial- und individualpsychologischer Stoffe. /

Die Handlung der neuesten Romane und Novellen, um nur Jenseits der Liebe, Seelenarbeit, Der Sturz und schließlich Ein fliehendes Pferd zu nennen, spielt im Süden der Bundesrepublik, und zwar