

Renata Bizek-Tatara
Maria Curie-Skłodowska University,
Lublin, Poland

La Modernité de la Construction du Personnage de Cripure dans *Le Sang Noir* de Louis Guilloux

Dès le déclin du naturalisme jusqu'aux années trente du XX^e siècle, on assiste en France à une période de crise économique et politique, pendant laquelle se multiplient les débats et les remises en question théoriques des structures existantes. Certes, des ambitions nouvelles, avec *A la recherche du temps perdu* de M. Proust et avec *Jean-Christophe* de R. Rolland, transforment le roman: il cesse d'être une description encyclopédique du réel pour devenir une sorte de compte-rendu d'une expérience psychologique. Il faut pourtant remarquer que les transformations que ces deux œuvres exceptionnelles font subir au roman ne constituent point une révolution formelle. Vers 1930, la majeure partie de la production française présente encore, selon Julien Green, „un récit en prose entrecoupé de dialogues” (Raimond 1967 : 169). L'usage des techniques nouvelles, notamment de la multiplicité du point de vue et du monologue intérieur, déjà largement employées dans les romans américains et anglais, demeure encore rare en France. Seul André Gide ose, à l'époque, appliquer de nouveaux procédés et réussit, dans *Les Faux-Monnayeurs* (1925), à faire une synthèse harmonieuse de toutes les formes connues.

Après 1930, tout change: l'abondance et la diversité de formes deviennent frappantes. La multiplicité des tendances, les découvertes techniques, la complexité des influences et des sollicitations concourent toutes à métamorphoser le genre romanesque. Louis

Guilloux est parmi les premiers à utiliser de nouveaux procédés et à changer le visage du roman.

Dans *Le Sang noir* (Guilloux : 1935), publié en 1935, L. Guilloux rompt avec la tradition romanesque du XIX^e siècle et crée un roman extraordinaire et novateur. *Le Sang noir* constitue le premier sommet dans l'écriture du romancier et, pour la majorité des critiques, son chef-d'œuvre. Sa modernité consiste en ce qu'il se rapproche du Nouveau Roman des années 50 au niveau de la composition, de la narration, de l'organisation du cadre spatio-temporel, du rôle du lecteur et, enfin, de la construction ou, plutôt, de la déconstruction des personnages. C'est sur ces derniers éléments que portera notre article dont le but est de mettre en relief l'originalité et la complexité du personnage de Cripure, protagoniste du *Sang noir*. L'auteur brosse le portrait très détaillé de Cripure qui, pourtant, au lieu de révéler au lecteur la psychologie du héros, le rend très obscur et plein d'oppositions. Il est intéressant de voir par quels moyens Guilloux parvient à créer un être opaque, contradictoire et difficile à caractériser.

Ce qui semble le plus important dans la construction de ce personnage, c'est le mode de le présenter : l'attitude du narrateur envers le héros est dualiste: en tant que Cripure (c'est son surnom), il apparaît affreux et dégoûtant, surtout aux yeux de ses ennemis; en tant que M. Merlin (c'est son vrai nom), il est malheureux et tragique, surtout aux yeux de ses amis. Voici quelques exemples:

En tant que Cripure:

- Il avait traîné jusqu'à la porte ses pas entravés et souriait vaguement, debout sur le seuil, géant difforme à la tête trop petite, aux bras et aux jambes trop longs. Un vieux veston de chasseur en velours marron, criblé de taches d'encre et de graisse, auquel manquait plus de la moitié des boutons [...] (Guilloux 1935 : 22).

- Debout il était grotesque, non plus ours, mais singe, orang-outang paralysé et fléchissant sur des genoux trop hauts (Guilloux 1935 : 139).

Pour rendre le protagoniste désagréable et répugnant, le narrateur insiste avant tout sur les traits de son aspect extérieur, notamment sur sa difformité et sa haute taille. De plus, habillé toujours de vêtements

tachés et démodés, ou de sa fameuse „peau de bique”, il apparaît comme un être négligé et même sale.

En tant que M. Merlin:

- Un peu fêlé, comme il arrive à des grands esprits, ou bien encore: original, pas comme les autres. Manière habile de battre en brèche aux idées subversives du professeur et au scandale de sa conduite. Un homme à part, il l'était en effet par sa difformité si voyante, caricaturale, par son langage pédantesque, argotique du vieux potache, par l'habitude qu'il prenait en vieillissant de se parler quand il était seul, par sa démarche extraordinaire, impossible à imiter (Guilloux 1935 : 29).

- Son petit chapeau de toile rabattu sur l'oeil, sa peau de bique flottante, sa canne tenue comme une épée, et cet effort si pénible à chaque pas pour arracher comme d'une boue ses longs pieds de gougusse, Cripure avait l'air dans la rue d'un somnolent danseur de corde. Sa myopie accusait le côté ahuri de son visage, donnait à ses gestes un caractère ralenti, vacillant, d'ivrogne ou de joueur à colin-maillard. Il avait toujours l'air de lutter contre un coup de vent et, sur le trottoir, il avançait en rasant les murs, le menton pointé comme un éperon, fouettant l'air derrière lui avec sa canne comme pour chasser d'invisibles monstres acharnés à ses trousses. Ses lèvres rumaient comme celles de qui récite des prières, peut-être des exorcismes (Guilloux 1935 : 99).

Pour valoriser Cripure, le narrateur met en relief l'intelligence et l'originalité de M. Merlin. Il le présente donc comme un paria solitaire et craintif, ce que nous pouvons déduire en observant sa façon de marcher: dans la rue, il se comporte comme un fugitif poursuivi par des ennemis invisibles.

Nous voyons clair que le narrateur prend une attitude dualiste en présentant le protagoniste: soit il présente Cripure sous un jour favorable soit il porte sur lui un jugement défavorable. Dans *Le Sang noir*, il n'y a donc pas le surplomb narratif qui nous dirait la vérité sur le personnage; à sa place, Guilloux nous offre l'entremêlement de deux voix divergentes du narrateur.

Dans le roman analysé, nous avons également à faire à la présentation par d'autres personnages qui nous fournissent une multiplicité d'opinions antithétiques sur Merlin/Cripure. Selon Lucien Bourcier, „Cripure est un homme déchu qui n'a plus rien que sa déchéance à chérir” (Guilloux 1935 : 121). Aux yeux d'Etienne Courtier, c'est „un escroc” (120) avec „un regard douloureux”

(Guilloux 1935 : 125); à M^{me} Bourcier, il apparaît comme „un professeur de désordre” (Guilloux 1935 : 89). Par contre, d’après M. Faurel, il est un modèle à suivre:

M. Merlin représente, incarne à nos yeux ce qu’il y a pour nous de plus noble au monde: L’Esprit. [...] Nous ne pensons pas que M. Merlin soit un homme de génie, mais, nous l’avons dit: c’est un homme de valeur. Sous des dehors décevants, et au travers d’une vie infiniment malheureuse – pardonnez-moi du mauvais exemple qu’il donne par sa conduite, c’est un homme qui, pour nous, est un maître. Dans une certaine mesure, il représente ce que notre civilisation peut donner de meilleur, bien que ce soit un esprit qui se nie lui-même, mais c’est peut-être sa grandeur (Guilloux 1935 : 362).

Enfin, Nabucet porte un jugement très sévère sur Cripure, contenant une ironie mordante. Il considère Cripure comme „un personnage qui voudrait se donner de l’importance, un collègue, un soi-disant philosophe, au fond, un raté”. Il avoue même: „Personnellement, je n’ai rien contre lui, le pauvre homme ! Mais Pluton [le chien de Nabucet] ne peut pas le sentir, à cause, je pense, d’une éternelle peau de bique qu’il porte et qui lui donne l’air d’un singe” (Guilloux 1935 : 52).

Guilloux ne reste donc pas indifférent à la technique de la multiplicité du point de vue¹ qui, dans les années trente, prend son essor et jouit d’un grand succès dans le monde littéraire². Il s’en sert

¹ Pour étudier le problème du point de vue, nous recourons à la terminologie de G. Genette et à son excellente méthode d’analyse des modes du récit, présentée dans *Figures III*. Comme l’équivalent du „point de vue”, c’est-à-dire de la perspective selon laquelle on fait le portrait ou la description d’un objet, Genette introduit le terme de *focalisation*. De plus, il distingue trois types de récits à focalisation: la *focalisation zéro* caractérise le point de vue du narrateur omniscient, maître de son récit, qui fournit à son lecteur toutes les informations nécessaires; la *focalisation interne* restreint les informations au point de vue d’un personnage (c’est par ses yeux que nous vivons la scène); enfin, la *focalisation externe* se manifeste par un déficit d’informations de la part du narrateur, qui semble en savoir moins que les personnages (Genette 1972 : 183-224, 225-268).

² Nous voulons préciser que les romanciers du XIX^e siècle, notamment Stendhal, Flaubert et Maupassant, pressentent déjà l’intérêt pour certaines nouveautés dans les modalités du point de vue. Au lendemain du naturalisme, Zola commente l’un des

non seulement pour rendre son personnage plus complexe et mystérieux, mais avant tout pour montrer le caractère relatif et indéfinissable de la réalité présentée. Il renonce à l'omniscience en faveur d'une série de points de vue et de leur partialité. Dans ce cas-là, le lecteur confronte des images formées par plusieurs observateurs ou, autrement dit, par des consciences différentes³. Bref, nous avons

épisodes du *Rouge et le Noir* (celui où Julien se décide à prendre la main de Mme de Rênal) et ouvre le débat théorique sur cette nouvelle technique. Rappelons qu'à l'époque, il y a deux techniques romanesques fondamentalement opposées: l'une présente la réalité vue par le héros; l'autre, objectivement, se concentre à décrire le milieu qui doit influencer le personnage. La première permet au lecteur d'éprouver le contenu d'une conscience en situation; la seconde donne l'occasion de saisir les interactions du héros et du milieu. Les romanciers naturalistes adoptent le réalisme objectif, car leur but est de peindre le monde, non l'image qu'en retient un personnage.

En 1911, Gide montre, dans *Isabelle*, que la stricte soumission au point de vue du narrateur donne un singulier relief à une histoire banale. A la veille de la guerre, *Le Grand Meaulnes* (1913) d'Alain Fourmier rencontre un accueil chaleureux, grâce, entre autres, à l'application des modalités du point de vue: la réalité familière présentée dans ce roman est complètement transfigurée par une optique enfantine. Les débats sur le point de vue reprennent une ampleur nouvelle. De plus, beaucoup d'éléments leur sont favorables: les conquêtes techniques du cinéma, les théories scientifiques en vogue (la phénoménologie et la psychanalyse), la connaissance des œuvres des écrivains anglo-saxons comme James, Conrad ou Virginia Woolf. Les romanciers français, tels que Jacques Boulanger (*Le Miroir à deux faces*) et Marcel Prévost (*L'Homme vierge*), adoptent timidement de nouvelles modalités de présentation romanesque.

Dans les années trente, la technique des modalités du point de vue confère à un grand nombre de romans une facture nouvelle et commence à devenir de plus en plus utilisée: elle est, entre autres, adoptée par Georges Bernanos dans *Sous le soleil de Satan* (1926) et dans *L'Imposture* (1927), par Julien Green dans *Adrienne Mesurat* (1927), et par François Mauriac, dans *Thérèse Desqueyroux* (1927). (Raimond 1967 : 299-330).

³ Ce procédé est utilisé par Luigi Pirandello, dans sa pièce *Così è, se vi pare* (1917). L'auteur y relativise les points de vue, de sorte que toute la vérité semble impossible à saisir. Dans cette œuvre, il y a autant d'avis que de personnages. De la sorte, le lecteur, ou le spectateur, reste complètement déboussolé et ne sait pas qui dit finalement la vérité.

affaire à la multiplication des points de vue et à l'organisation de la matière romanesque autour de diverses optiques.

Il faut remarquer que le tressage de ces voix est très réfléchi et orchestré: le narrateur les évoque et les distribue entre discours direct et monologue intérieur. Parfois, il choisit de ne pas accorder la parole aux héros et il passe sous silence leurs pensées, aux moments cruciaux du récit. Dominique Rabaté note que „si tout le roman bruit des ruminations géniales de Cripure, à la fin du *Sang noir*, la narration fait le choix d'une focalisation entièrement restreinte à Maïa” (Rabaté 2000 : 203). Ainsi, le lecteur ne sait rien sur la dernière promenade du philosophe et sur ce qu'il pense avant de se suicider. Les mobiles de sa mort demeurent opaques puisqu'ils ne nous sont donnés que par les yeux de sa fruste maîtresse. „Cette restriction, ajoute D. Rabaté, inhabituelle à l'échelle du roman, est une grande réussite technique: elle s'impose au romancier pour ne pas trop en dire, au moment où l'acte tant attendu, tant retardé, apparemment annulé, se produit avec une vitesse et une violence tout d'un coup sidérantes” (Rabaté 2000 : 203).

Le narrateur laisse aussi place au discours de Cripure, à ses pensées, ses sentiments et ses opinions que celui-ci exprime non seulement sous la forme de discours indirect, mais aussi de discours direct par des monologues intérieurs, confessions, lettres ou dialogues. Ainsi, le personnage prend la parole et se présente lui-même; dans ce cas-là, nous avons affaire à une autoprésentation.

Nous pouvons même dire que l'autoprésentation est le procédé privilégié de la construction du personnage principal, Cripure. Ce qui frappe dès le début du roman, ce sont les commentaires du héros en discours direct qui doublent les actions de sa maîtresse Maïa; ces commentaires, qui imposent une voix et une conscience, seront présents jusqu'à la fin du récit. Le narrateur évoque ces voix, en recourant au discours direct. Voici comment se présente Cripure:

„J'ai su percer le mensonge, mais là s'est arrêtée mon audace. Je n'ai pas su agir, je n'ai rien su prendre, pas su garder Toinette [sa bien-aimée]. A présent, je suis vieux, laid, infirme, seul, malgré ... l'autre [Maïa]. Battu à plates coutures. Encore n'ai-je pas le droit de me dire battu, puisque je n'ai pas livré bataille. Je n'ai le

droit de rien. Je ne suis rien. Rien que l'un d'eux''. Il jeta un lourd regard sur les consommateurs. Il murmura: „Je suis l'un d'eux” (Guilloux 1935 : 161).

Cette capacité de se retourner sur lui-même et de se juger si sévèrement fait de Cripure une figure très complexe et même tragique. D'ailleurs, il n'arrête pas de poser sur lui-même un regard inquisiteur et dépréciatif, il se regarde à la loupe et ne se pardonne rien, traçant, dans le style indirect libre, un autoportrait sans complaisance:

Que pouvaient-ils dire qu'il ne sût mieux qu'eux? Qu'il n'était pas ce qu'on appelle un modèle d'élégance et des manières mondaines? Mais oui. Que sa lourdeur était proverbiale? Parfaitement. Il était gaffeur, bien entendu, et en fait d'esprit, il avait surtout celui de l'escalier, comme Rousseau. Comme Rousseau encore il vivait avec une Thérèse illettrée; comme lui, il était misanthrope, atteint du délire de la persécution. Et enfin, il avait un bâtard abandonné. La grande différence, outre celle du génie, c'est qu'il était soumis (Guilloux 1935 : 298).

Cripure ne trouve jamais grâce à son propre regard. Au contraire, il s'avilit et se haït, en mesurant ce qu'il lui reste à parcourir pour être moins minable. Il s'accuse sans cesse d'un manque de courage; il se traîne dans la boue, convaincu d'être „un failli de la vie, de la pensée et de l'amour...” (Guilloux 1935 : 36)⁴.

Cripure se sert encore d'autres moyens d'autoprésentation; les personnages de Clopotre et de Monsieur, c'est-à-dire des êtres fantastiques issus de sa pensée⁵, jouent le rôle de ses interlocuteurs intimes à qui il confie ses secrets. De plus, étant philosophe, il tente de rédiger l'œuvre de sa vie, *Chrestomathie*, qui, à vrai dire, ressemble plutôt à un journal intime. Voici l'une de ses notes:

„Je retrouve dans mon coeur, sans la moindre surprise, sans ombre du dégoût, les sentiments que j'ai tant cru haïr chez les autres: une certaine peur qui peut bien aller jusqu'à la lâcheté, et en face de ceux que j'ai toujours considérés comme mes ennemis, une certaine flatterie est la plus basse de toutes: celle qui emprunte le masque de l'ironie et de l'indépendance” (Guilloux 1935 : 165).

⁴ Cette attitude de Cripure envers la vie, le mensonge et la souffrance, mais avant tout ce regard critique posé sur lui-même, nous font penser à Bardamu, personnage principal du *Voyage au bout de la nuit* de Céline. Cette capacité de l'auto-observation et de l'observation des autres les éloigne, l'un et l'autre, de leur entourage et, c'est pourquoi il sont pris, tous les deux, pour des gens dangereux.

⁵ Il faut préciser que Guilloux était un lecteur passionné de Dostoïevski.

Il faut ajouter que les discours de Cripure n'éclaircissent point sa personnalité; au contraire, ils en font un être obscur avec une conscience insondable.

Le protagoniste recourt aussi au monologue intérieur, qui est un excellent moyen d'autoprésentation des personnages. Nous voulons souligner qu'à l'époque, les écrivains l'utilisent plutôt rarement, car ce procédé est encore considéré comme une „nouveauauté” et il est employé avec beaucoup de mesure et de discrétion⁶.

Le monologue intérieur, en tant que nouvelle technique romanesque, apparaît en France en 1929⁷ et il rencontre aussitôt un grand succès. C'est un procédé qui est, selon E. Dujardin, „le discours sans auditeur et non prononcé, par lequel le personnage exprime sa pensée la plus intime, la plus proche de l'inconscient, antérieure à toute la pensée logique, c'est-à-dire en son état naissant, par le moyen de phrases directes réduites au minimum syntaxial, de façon à donner l'impression du tout-venant” (Dujardin 1931 : 58). Autrement dit, c'est une pensée communiquée au lecteur au moment qu'elle se forme dans le cerveau du personnage.

Dans *Le Sang noir*, le narrateur laisse souvent place aux discours des personnages et à leurs pensées rapportées à travers de véritables monologues intérieurs. En insérant dans la trame du récit de longs

⁶ D'après Michel Raimond, „le monologue intérieur tenait plus de place dans les articles des critiques que dans les œuvres des romanciers. Ceux-ci, jusqu'aux années trente, montrèrent beaucoup de réserve dans l'emploi qu'ils en firent”. Les auteurs tels que Jean Schlumberger, Emmanuel Berl, Albert Cohen ou Léon Bopp ne rédigeaient que „quelques brefs monologues”, qui ressemblaient plus aux „exercices d'écrivains qui tâtaient timidement d'un nouvel instrument” qu'aux romans. Seuls Valéry Larbaud (*Amants, heureux amants* et *Mon plus secret conseil*) et Pierre-Jean Jouve (*Le Monde désert* et *Paulina*), faisaient un usage „plus audacieux du procédé”. (Raimond 1967 : 164-165).

⁷ Edouard Dujardin écrit en 1887 le premier roman sous la forme du monologue intérieur, *Les Lauriers sont coupés*. Pourtant, personne ne prête attention, à l'époque, à cette forme nouvelle. C'est dans les années vingt que Joyce avoue à Larbaud d'avoir, en la personne de Dujardin, un prédécesseur dans l'emploi de cette nouvelle technique à laquelle il recourt dans *Ulysse*. Larbaud, à titre d'hommage, rédige en 1924 la préface d'une réédition des *Lauriers sont coupés*. (Sallenave 1972 : 71).

monologues de Cripure, Guilloux obéit à des ambitions diverses: grâce à ce procédé, il permet au lecteur d'entrer dans l'intimité d'une méditation de son personnage sur son attitude envers la vie, celle des autres et de soi-même. Voici l'un de ses monologues intérieurs sur le mensonge et sur ses rapports avec Maïa:

Partir? Rentrer? A quoi bon, et pourquoi faire? Ici ou ailleurs... [...] Rouler jusqu'à l'extrême fond de la bassesse, là où les derniers liens humains s'achèvent de se dénouer et de pourrir: peut-être trouverait-il un équivalent...[...] Il y a beau temps que j'ai découvert comment les choses doivent aller pour moi: composer, composer avec soi-même, se mentir, mentir aux autres! Comment je lui mentais à elle [à Maïa]! «Où étais-tu? Je mourais d'angoisse...» «Ici, où lâ!» Je souriais doucement comme pour lui donner à entendre: «Voici comme j'agis! En vrai rêveur, en vrai poète! Que m'importe le temps, que m'importe où je suis allé? Je n'en sais rien moi-même...» En réalité, je le savais toujours fort bien. Si par hasard elle se plaignait, je l'embrassais en murmurant: «Voilà comment je suis, Voudrais-tu un mari, et non un amant? Un amant, moi! Elle m'écoutait et je souriais. «Comme elle est facile à tromper», pensais-je. Et je dévidais mes mensonges. Mentir, quelle joie profonde! Quelle belle corde pour se pendre! Je me jetais dans ses bras, le cœur me faisait mal, il me semblait que j'avais envie de pleurer, et en effet, il me venait une sorte de hoquet. «Mon petit, mon chéri!» me disait-elle en me caressant les cheveux. Alors il arrivait souvent qu'une envie irrésistible de rire me prit, que j'essayais d'étouffer. Elle prenait cela pour des sanglots. [...] Oh, mon Dieu, est-ce possible, est-ce vraiment possible que moi, j'ai été cela, est-ce que je ne suis pas encore en train de me mentir à moi-même, aujourd'hui comme alors? Est-ce que les choses se passent vraiment ainsi? Non, non, ce n'est pas vrai, je me souviens aussi d'autres choses. Mais tout est confondu, tout est perdu, et, et... (Guilloux 1935 : 166-167).

Dans le fragment cité, Cripure mêle des thèmes qui s'entrecroisent. Le flot d'images, la libre allure de leur déroulement, la fusion des sensations présentes et des souvenirs concourent à révéler la complexité de la conscience du personnage. Nous pourrions avoir l'impression que l'accès à la pensée de Cripure complète l'image que nous nous faisons de lui, basant sur les informations données par le narrateur ou par d'autres personnages. Cependant, l'étude des modes de présentation des personnages du *Sang noir* démontre que les fréquents monologues du protagoniste ne sont pas un simple artifice

de présentation: au contraire, leur but est de rendre sensible son caractère opaque et incernable⁸.

Les pensées de Cripure se déroulent selon les méandres de la rêverie ou les caprices des associations d'idées. Il n'y a personne pour les ordonner et les expliquer, car l'apparition de la „voix monologuante” arrête le récit et supprime l'intervention d'une instance omnisciente. Ainsi, l'auteur d'un discours mental „tout-venant” laisse beaucoup à deviner. Il propose des énigmes à ses lecteurs: les pensées du personnage, spontanées et immédiates, s'avèrent très illogiques et n'assurent pas de transparence du monologue.

Il est évident que Louis Guilloux ne présente plus la réalité de la même manière que les grands réalistes du XIX^e siècle : ouvert et perméable aux nouvelles méthodes scientifiques d'étude de la vie humaine et à la philosophie moderne, notamment au behaviorisme et à la phénoménologie, il est conscient que la vérité est relative et que la réalité est insondable. Son roman nous montre, par le biais des procédés du monologue intérieur et des points de vue divergents, un individu enfermé dans son optique et dans ses obsessions, dont la personnalité très complexe ne se laisse pas explorer. Le constant changement des points de vue, assuré par la régie générale d'un narrateur anonyme, rend le caractère du protagoniste difficile à analyser, car les informations fournies sur lui par le narrateur, par le personnage-même et par d'autres personnages sont antithétiques. Cet entrelacement de voix divergentes semble être la vraie réussite du *Sang noir*: C'est un travail qui donne de la profondeur à l'univers romanesque.

⁸ A l'époque où la psychanalyse fondait sa méthode sur la libre association des idées et où le surréalisme se proposait d'étudier le fonctionnement de la pensée, on attribuait parfois au monologue intérieur une fonction d'investigation scientifique. La théorie n'a pas eu de succès, car on a vite démontré que prétendre explorer l'inconscient d'un personnage imaginaire en enregistrant sa pensée spontanée, ce n'était qu'une duperie.

Guilloux recourt, comme Gide et Proust, à des constructions elliptiques, qui donnent au lecteur une possibilité d'interprétation de la conduite des personnages⁹. Ils n'explorent pas les motivations de leur personnalité, mais ils se limitent à présenter des faits, à rapporter des propos et, avant tout, à montrer leur comportement. L'absence d'explication rend l'âme humaine énigmatique. C'est le lecteur qui doit combler les lacunes et interpréter le comportement des protagonistes¹⁰. Cette „aventure de l'écriture”, et non pas „l'écriture d'une aventure” (Ricardou 1967 : 111), deviendra l'un des principes fondamentaux du Nouveau Roman, une vingtaine d'années plus tard.

Bibliographie :

- Dujardin, E. (1931) : *Le Monologue intérieur*. Paris : Ed. Messein.
 Genette, G. (1972) : *Figures III*. Paris : Ed. du Seuil.
 Guilloux, L. (1935) : *Le Sang noir*. Paris : Gallimard.
 Rabaté, D. (2000) : „Construction narrative et dramatique dans *Le sang Noir* de Louis Guilloux” in Dugast-Portes, F. Et Gontard, M. : *Louis Guilloux écrivain*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 197-210.
 Raimond, M. (1967) : *Le Roman depuis la révolution*. Paris : Librairie Armand Colin.
 Ricardou, J. (1967) : *Problèmes du Nouveau Roman*. Paris : Ed. du Seuil.
 Sallenave, D. (1972) : «A propos du monologue intérieur : lecture d'une théorie», in *Littérature*, n^o 5, 69-87.

⁹ Les nouveaux romanciers exigent une participation active de la part de leur lecteur. Le roman est considéré comme *une recherche* dans laquelle la tâche la plus délicate revient au lecteur. Le nouveau romancier ne lui fournit que des gestes, des paroles et des contenus mentaux, et c'est au lecteur de faire le montage, c'est à dire de réunir les données dispersées dans le texte, de les compléter, bref d'établir une continuité dans le récit. Jean Ricardou précise, d'ailleurs, que „Le roman n'est plus l'écriture d'une aventure, mais l'aventure d'une écriture”. (Ricardou 1967 : 111).

¹⁰ Cette idée de collaboration avec le lecteur est parfaitement illustrée par André Gide, dans *Paludes* (1895) et dans *Les Faux-Monnayeurs* (1925). Dans ces deux œuvres, il propose au lecteur une (re)construction du texte et demande sa participation active dans sa création romanesque. Ce procédé d'introduire le lecteur dans le laboratoire de l'écrivain est l'un des traits caractéristiques du Nouveau Roman et qui, entre autres, a garanti à Gide le mérite d'être le précurseur du Nouveau Roman.