

Bibliotekarstudentens nettleksikon om litteratur og medier

Av Helge Ridderstrøm (førsteamanuensis ved OsloMet – storbyuniversitetet)

Sist oppdatert 09.12.20

Nyroman

(_sjanger) Romaner skrevet på 1950-tallet og senere, i opposisjon til tradisjonelle fortellermåter, hovedsakelig skrevet av franske forfattere. Franske nyromanforfattere er blant andre Alain Robbe-Grillet, Claude Simon, Michel Butor, Robert Pinget, Nathalie Sarraute, Claude Ollier og Jean Ricardou (Couty 2000 s. 749). Et par av dem har også skrevet teoretiske verk om nyromanen.

“French nouveau roman, also called (more broadly) antinovel, avant-garde novel of the mid-20th century that marked a radical departure from the conventions of the traditional novel in that it ignores such elements as plot, dialogue, linear narrative, and human interest. Starting from the premise that the potential of the traditional novel had been exhausted, the writers of New Novels sought new avenues of fictional exploration. In their efforts to overcome literary habits and to challenge the expectations of their readers, they deliberately frustrated conventional literary expectations, avoiding any expression of the author’s personality, preferences, or values.” (<http://www.britannica.com/>; lesedato 05.12.12)

Sjangeren har også blitt kalt “tabula rasa-roman”, “hvit roman” og “anti-roman” (Ouellet 1972 s. 7). “Tabula rasa” betyr “ren tavle” og brukes om en helt ny begynnelse. Forfatterne ville utforske nye måter å skrive romaner på. Det er som om forfatterne ber leserne slutte med sin late, konvensjonelle lese måte og våkne opp til nye måter å fortelle på (Ouellet 1972 s. 12).

Romanens historie etter Gustave Flaubert på 1800-tallet kan ifølge den franske sosiologen Pierre Bourdieu oppfattes som et langt forsøk på å “drepe det roman-aktige” (uttrykket stammer fra Edmond de Goncourt), dvs. “skrelle vekk” fra romansjangeren alt som tilsynelatende definerer den: handling, intrige, helter/heltinner (Bourdieu 1992 s. 335). Disse romanene prøver å “viske ut” fortellingens tradisjonelle “lover” (Bessières 2011 s. 479). Handlingen i bøkene blir mindre tydelig, og dermed vender denne litteraturen seg “radikalt bort fra publikum” (Joch og Wolf 2005 s. 269).

Et viktig prosjekt i nyromanene, f.eks. hos Jean Ricardou, er å utforske språkets muligheter i stedet for den ytre verdens egenskaper og hendelser (Ouellet 1972 s. 167).

Nyromanene “constituted a new kind of fiction that rejected the methods of the realist novel and its descendants [...], dismissed existentialist questions or

humanistic answers, and showed little concern for socio-political problems but much interest in their own procedures” (Gerald Prince i Herman, Jahn og Ryan 2005 s. 398). Nyromanen har blitt oppfattet som en destruksjonsprosess og som en avslutning av den litterære modernismen (Hillebrand 1999 s. 139). I verk av “Sarraute and Robbe-Grillet, the effect of these modern texts with their relatively anonymous heroes depends on the traditional expectations concerning character which the novel exposes and undermines.” (Culler 1986 s. 231)

Den franske filosofen Jean-Paul Sartre hevdet at Sarraute skrev “romaner som er i gang med å reflektere over seg selv” (Ouellet 1972 s. 14). Og Sartre siktet i 1960 til nyromanen da han uttalte at “litteraturen lages *først og fremst* med stillhet” (sitert fra Ouellet 1972 s. 26), og at slike tekster handler om “det objektives subjektivitet og det subjektives objektivitet” (sitert fra Ouellet 1972 s. 54).

For franske litteraturkritikere og det franske publikum har nyromanen først og fremst vært assosiert med en rekke romaner publisert på forlaget Minuit, romaner som ville forlate den vestlige romantradisjonen gjennom å kvitte seg med “personligheter” og deres psykologi i sentrum av fortellingene (Ouellet 1972 s. 7). Plottene smuldret opp og ble erstattet av komplekse romankonstruksjoner med lange, ukonvensjonelle, nesten maniske beskrivelser av gjenstander og landskaper, ikke av personers psykologi (s. 7). Fortelleren er aldri allvitende. Personene framstår ikke som levende skikkelser gjennom psykologiske forklaringer. Fortellingene kan være labyrintiske, der personer fortaper seg i jakten på noe som aldri kan nås (s. 10).

“Nouveau Roman is a literary movement in France during the 1950s. It gathered French novelists who diverged from classical literary genres, experimenting with style instead of following the standard rules of the novel that focused on plot, idea, action, and narrative. The writers focused on ideas, making the nouveau roman work as an individual vision of things. Readers are challenged more, as the fiction is written in a condensed, repetitive manner with no intention of explaining characters and their actions. The authors simply explored a variety of problems that individuals were faced with in the contemporary world, such as individual and collective identities, responsibilities, loyalties, and the alienation of life in a technological and consumerist society. Nothing is definite; it is up to the reader to reach a conclusion as to what happened and why. The group consisted of individuals without anything in common except for the resistance to classical literary expression. Their common trait was that they took literature seriously, and that they were respected as avant-garde writers and prominent intellectuals who were attached to the literary theory as well as to the practice of it. This made the group a major literary movement in France at least for a decade. The first novel of the “Nouveau Roman” is considered to be “Tropismes” (1938), written by a French novelist and literary critic Nathalie Sarraute. They, themselves, never felt any belonging to a certain group or movement. It was the media that made their collective existence; they were promoted by “L’Express” magazine and by the “Minuit” publishing house, and popularized by the literary theorist Jean Ricardou

through an avant-garde critical journal “Tel Quel.” Influenced by film art, the group contributed to a new style of filmmaking, named the “New Wave.” ” (<http://writershistory.com/>; lesedato 17.04.15)

I et forord til Nathalie Sarrautes *Portrett av en ukjent* (1948) skrev den franske filosofen Jean-Paul Sartre at denne boka er en “anti-roman”, der romanen brukes til “å bestride” sjangeren roman, “å ødelegge” sjangeren foran leserens øyne (gjengitt fra Cauty 1975 s. 191). Romanene søker etter mening som ikke er gitt på forhånd (Bessières 2011 s. 564). Sartre sammenligner den tradisjonelle romanen med et maleri av Rembrandt og Sarrautes roman med den spanske surrealisten Joan Mirós bilde *Drap på malerkunsten*.

Mennesker mangler ofte nær kontakt med hverandre, med mentale avstander som ikke overkommes. Den britiske forfatteren Katherine Mansfields ord om Dostojevskijs verk gjelder også nyromanen: “This terrible desire to establish contact”, en setning som Nathalie Sarraute i *Mistankens tidsalder* (1956) mener at gjelder hennes egne romanpersoner (Ouellet 1972 s. 59). Alle vil forstå de andre, men lyver om seg selv, skammer seg, og språket fungerer som et gjemmeded. Sarrautes artikkelsamling *Mistankens tidsalder* har blitt oppfattet som et “charter” eller en traktat for nyromanen (Rey 1997 s. 44).

Forfatterne mente at forestillingen om å kunne representere virkeligheten er en illusjon (Cauty 2000 s. 750). Jean Ricardou skrev at romanen “ikke lenger er et speil som man beveger langs en vei” (sitert fra Cauty 2000 s. 750). Nyromanen skal fange inn virkelighetens mange aspekter framfor å fortelle en spennende historie. “New Novelists’ rejection of essentialist psychology, linear chronology [...], mechanistic chains of cause and effect [...], conventional novelistic props like character and plot; their stress on relativity or uncertainty [...]; and, most generally, their readiness to experiment justify their grouping under one label.” (Gerald Prince i Herman, Jahn og Ryan 2005 s. 398) Teksten skal være “en organisme av språket i virksomhet” (Ricardou 1967 s. 133).

Verken det å fortelle en historie eller framstille personlige skjebner er det sentrale i sjangeren (Cauty 2000 s. 750). Det fortelles ikke en historie på tradisjonelt, realistisk vis. I stedet er det den subjektive opplevelse av virkeligheten som er sentral. Det er sjelden en likefram kronologisk rekkefølge i det som skjer. Den kunstneriske skapelsesprosessen kan være integrert i fortellingen (en type metafiksjon). Personene har ikke distinkte konturer, og beskrivelsen av dem er fragmentarisk og tilsynelatende nølende (Cauty 2000 s. 751). “Once the self as the point of reference has gone, characters become characterless” (Wolfgang Iser sitert fra Wilde 1987 s. 197). Forfatterens kunstneriske visjon kommer snarere fram i romanens struktur enn i et persongalleri som representerer bestemte teser (Cauty 2000 s. 751). Ifølge Jean Ricardou er ikke en nyroman fortellingen om en hendelse, men “en fortellings hendelse” (“l’aventure d’un récit”, sitert fra Cauty 2000 s. 752).

Forfatterne skapte “fenomenologiske” romaner (Bessières 2011 s. 575). Den fenomenologiske filosofen Edmund Husserl ville trenge inn i tingenes “egentlige vesen” eller særpreg gjennom å være ekstremt oppmerksom på sin egen bevissthet og sansning.

“I årene før og like etter 1950 var de eldste blant de som skulle bli fremtredende nyromanforfattere – Nathalie Sarraute, Robert Pinget, Claude Simon og Marguerite Duras – upåaktede eller miskjente enkeltkunstnere. De hadde påbegynt sine forfatterskap allerede på 1930- og 40-tallet, og felles for dem var det at de hadde store vansker med overhodet å bli publisert. De gikk en fornedrende tiggergang med sine manus fra forlag til forlag, og i den grad de ble trykket, var avis- og tidsskriftkritikken enten taus eller avvisende. I denne tidlige perioden utga derfor flere av dem essays og artikler der de prøvde å beskrive og forklare sine kunstneriske prosjekter – for en kritikerstand som snart ble både vrangvillig og fastlåst i sine vurderinger. [...] Denne situasjonen ble forbedret da forleggeren Jérôme Lindon på det nye nisjeforlaget Les Éditions de Minuit langsomt men sikkert tok den nye avantgarden under sine vinger, og tok den økonomiske risikoen med å publisere deres antatt “uleselige” verker. Utover 1950-tallet fikk han samlet forfatterne til kollegasamtaler og felles verkspresentasjoner i forlagets lokaler – og denne løse gruppen var det som ble gitt den nøytrale og lite presise betegnelsen *le nouveau roman*, etter at flere andre forslag var forkastet av forfatterne selv. Minuit-tilknytningen var utvilsomt en hovedårsak til at de kom i medienes søkelys – etter hvert med positivt fortegn – og at flere av verkene deres fikk hederlig eller akseptabel omtale.” (Hans Erik Aarset i http://www.hf.ntnu.no/alitnett/modull1_intro/1_protestfasen.html; lesedato 05.12.12) Sarraute og Duras ga også ut bøker på forlaget Gallimard. Duras og Robbe-Grillet har også vært filmregissører.

“The New Novelists did not produce collective manifestos or portray themselves as members of a school. They even protested being grouped together and there are, indeed, significant differences between Robbe-Grillet’s seeming attention to the surface of things (*The Erasers, The Voyeur, Jealousy*), Sarraute’s preoccupation with psychological depths (*Portrait of a Man Unknown, The Planetarium, The Golden Fruits*) [...], Butor’s mythological elaborations (*Passing Time, A Change of Heart*), the humour and linguistic verve of Pinget (*Mahu, or the Material, Monsieur Levert, The Inquisitory*), and the baroque lyricism of Simon (*The Wind, The Flanders Road, The Battle of Pharsalus*).” (Gerald Prince i Herman, Jahn og Ryan 2005 s. 398)

Robbe-Grillet har påstått av nyromanen dreier seg om “*en total subjektivitet*. [...] Fordi det er mange objekter i våre bøker, og man synes det er ganske merkelig, har man veldig raskt plassert dette under kategorien “objektivitet”, uttalt av bestemte kritikere i en bestemt betydning: vendt mot objektet. Tatt i sin vanlige mening – nøytralt, kaldt, upartisk – blir dette ordet en absurditet. Ikke bare er det et menneske som, i mine romaner for eksempel, beskriver alt, men det er det minst mulig nøytrale, det minst mulig upartiske menneske: *alltid* engasjert i et lidenskapelig,

besettende foretagende, som tenderer til å deformere personens blikk og skape fantasier som nærmer seg delirium hos personen.” (i Ouellet 1972 s. 17-18)

Robbe-Grillet har også skrevet at nyromanen ikke tilbyr leserne ferdig produsert mening, og dette er et slags svar på at verden rundt oss alltid gir oss ufullstendig, foreløpig, motsetningsfull og bestridbar informasjon. Derfor kan ikke en roman framstå som en illustrasjon på en mening som er gitt på forhånd. Forut for selve teksten er det ingen sikkerhet, ingen tese, ikke noe budskap (i Ouellet 1972 s. 19).

Litteraturforskeren Roland Barthes har hevdet om Robbe-Grillet at han vil “myrde det klassiske objekt”, og dette gjør forfatteren gjennom å isolere objektene fra hverandre og holde tilbake deres funksjonalitet for menneskene, og Robbe-Grillet lar dem heller ikke inngå i metaforiske sammenhenger slik det er vanlig i litteratur (i Ouellet 1972 s. 70). Han bruker ikke adjektiv for å karakterisere objektene, men bare for å innplassere dem på bestemte steder og i bestemte situasjoner (Ouellet 1972 s. 71).

Sarraute tar i romanen *Tropismer* (1939) i bruk et begrep som blir vesentlig i hele hennes forfatterskap. Tropismer er i hennes bøker psykiske understrømmer som det er nesten umulig å formulere språklig, flyktige og underbevisste sjelsbevegelser og nesten umerkelige valg. Ordet tropisme brukes metaforisk og er hentet fra biologien. Tropisme gjelder det fenomenet at f.eks. planters vekstbetingelser avhenger av lysforhold, varme, fuktighet, lukt og berøring.

“[T]ropism refers to the involuntary tendency of an organism to react to an external stimulus, as a sunflower, for example, turns toward light. In biology, it is an involuntary movement of an organism or of its parts in response to some external stimulus such as light or chemical agents. The ability to react to environmental influences is a basic and universal characteristic of living organisms. The type of reaction elicited by any given stimulus is generally adaptive, in that it tends to further the welfare of and perpetuate the individual. A human hand brought into contact with a hot stove immediately and involuntarily moves away from the harmful influence. The shoot of a green plant will turn toward light, which is the source of the energy involved in its food-manufacturing processes.” (http://www.manusya.journals.chula.ac.th/files/essay/Nipaporn_80-98.pdf; lesedato 23.10.14)

“A series of brief passages in Nathalie Sarraute’s first work, *Tropisms* (1939), shows that inexpressible human experiences exist and that these indefinable movements slip through us on the frontiers of consciousness. They hide behind our gestures, beneath the words we speak, but they are the origins of our actions, discourse, and the feelings we manifest. Her tropisms also imply that in reality we do not all see the same things or feel the same way. Thus perception is not an entirely objective quality. Furthermore, according to her beliefs, literature is not a scientific matter emphasizing facts and information. So, it seemed absurd to her to attempt to describe the external world according to the concept of mimesis that influenced contemporary authors. [...] These qualities become the unifying thread

throughout her work, where essential questions that probe the frontiers of little-understood phenomena are presented.” (Nipaporn Tirasait i http://www.manusya.journals.chula.ac.th/files/essay/Nipaporn_80-98.pdf; lesedato 23.10.14)

Både Gustave Flaubert, Marcel Proust og Franz Kafka blir oppfattet som “forløpere” og inspirasjonskilder for nyromanforfatterne; andre forfattere som har inspirert dem er Comte de Lautréamont, Raymond Roussel, André Breton, Georges Bataille og Maurice Blanchot (Ouellet 1972 s. 38).

Den franske forfatteren Albert Camus’ roman *Den fremmede* (1942) regnes som en forløper for nyromanen (Rey 1970b s. 52 og 58). Den franske litteraturforskeren Pierre-Louis Rey hevder at Camus’ *Fallet* (1956) ligner en nyroman (1997 s. 44). Da Camus i 1960 ble spurt direkte om denne romanen kunne knyttes til teoriene om nyromanen, svarte han: “[D]e romanforfatterne som du snakker om har rett til å brøyte nye veier. Jeg personlig er interessert i alle teknikker, men ingen interesserer meg som sådan. Hvis for eksempel verket jeg skriver krever det, ville jeg ikke nølt med å bruke en eller annen av de teknikkene som du omtaler, eller to sammen. Feilen består nesten alltid i å la middelet bli viktigere enn målet, formen viktigere enn dybden, teknikken viktigere enn temaet. Hvis kunstneriske teknikker vekker min begeistring – og jeg vil gjerne beherske alle – så vil jeg likevel forsyne meg fritt fra dem og redusere dem til statusen av verktøy. Jeg tror ikke at *Fallet* alt i alt kan forenes med den søkingen du snakker om.” (sitert fra Rey 1997 s. 44-45)

Franskmannen Louis-René des Forêts roman *Pratmakeren* (1946; på norsk 1996) fikk stor betydning for noen av nyromanforfatterne. *Pratmakeren* prøver å få leseren til å reflektere over sitt eget forhold til språket, gjennom en slags bekjennende monolog fra romanens navnløse hovedperson.

Tekstens dypereleggende “sterilitet” kan dekkes over av “verbal inflasjon”, altså ordrikdom (Ouellet 1972 s. 38). Louis-René des Forêts’ *Pratmakeren* har blitt oppfattet som en nyroman (Ouellet 1972). Boka har et “jeg” som hovedperson, men dette jeg’et er porøst og ustabil. Hovedpersonen prater ustanselig, men gjør det for å skjule seg selv (Ouellet 1972 s. 96). Snakkingen er et forgjeves forsøk på å bryte ut av ensomheten og kommunisere med andre (Ouellet 1972 s. 101). “Jeg hadde lyst til å snakke og jeg hadde absolutt ingenting å si”, utbryter hovedpersonen (sitert fra Ouellet 1972 s. 105). Gjennom all pratsomheten peker teksten på “verdigheten i stillheten” (Jean-Luc Seylaz i Ouellet 1972 s. 106).

“Louis-René des Forêts (1916-2000) devoted the last twenty-five years of his writing life to an innovative practice of autobiography, spanning poetry and fragmentary prose, and culminating in the key works *Poèmes de Samuel Wood* (1987), *Ostinato* (1997) and the posthumously published *Pas à pas jusqu’au dernier* (2001). [...] Des Forêts’s unusual traversal of genres, formal experimentation, and sparseness of biographical detail give rise to a new mode of abstract, impersonal autobiographical writing. [...] des Forêts’s own, earlier use of the term *autobiographie intérieure* in relation to his short-story collection *La*

Chambre des enfants (1960)” (<http://www.mhra.org.uk/publications/Louis-Renés-Forêts-Inner-Autobiography>; lesedato 18.06.19).

Skillet mellom romanforfatter og litteraturkritiker tenderer til å bli utvasket, og romanene brukes indirekte eller direkte til å kritisere og reflektere over romansjangeren (Bourdieu 1992 s. 336).

Robbe-Grilletts *Kikkeren* (1955) er et slags mareritt, der det er uklart hva som skjer, skildret i en ugjennomtrengelig vev av scener (Nina Ort i <http://www.muenchner-semiotik.de/wordpress/wp-content/uploads/2015/06/Augenzeuge.pdf>; lesedato 01.07.19). Boka handler på ett nivå om en handelsreisende som heter Matthias, som reiser til ei øy bebodd av fiskere for å selge armbåndsur. Han har nesten hundre ur i kofferten, og han skaffer seg en sykkel for å dra rundt på øya. I løpet av den tiden han er på øya skjer det et seksualmord på ei ung jente, og Matthias er kanskje morderen, men her er det stor usikkerhet, også for Matthias selv. I romanen er det en blank bokside der overgrepet og mordet sannsynligvis finner sted. Historien er altså helt tom der Matthias kanskje myrder. (I den tyske oversettelsen er denne boksiden også upaginert.) Matthias er forvirret og usikker på det meste. Husene på øya i *Kikkeren* er så like hverandre at Matthias ikke engang kan gjenkjenne huset han ble født og vokste opp i. Minnene hans kan ikke ordnes til en meningsfull sammenheng, til det har han glemt altfor mye. Han støter på en barndomsvenn som hilser vennlig, men Matthias leter forgjeves i hukommelsen etter hvem denne personen er.

Ifølge Christine Brooke-Roses *The Rhetoric of the Unreal* (1981) “the novels of Robbe-Grillet exploit the fusion of time caused by continuous present in order deliberately to confuse the order of events. As Brooke-Rose observes, his use of repeated episodes in the sustained present tense means: ‘we never quite know when (and whether) something is occurring, or recurring, or being recalled’. [...] ‘Nothing is “lived” except the author in his writing experience and the reader in his reading experience.’ ” (Warner 1987 s. 92-93)

Robbe-Grillet hevdet at romanens oppgave ikke er å illustrere en sannhet eller stille spørsmål ved sannheten, men å dukke inn i det ukjente der ikke spørsmålene har noe entydig å forholde seg til (Robbe-Grillet 1961 s. 12-13). Kronologien, intrigene, den emosjonelle kurven osv. i tradisjonell romankunst gir inntrykk av et stabilt og fullt ut forståelig univers – men slike fortellemåter må nå forkastes (Robbe-Grillet 1961 s. 31). Teksten kan handle om “Tomme gåter, stoppet tid, tegn som nekter å bety noe, enorm oppblåsning av en bitteliten detalj, fortellinger som lukker seg om seg selv [...] i et *flatt* og *diskontinuerlig* univers der hver ting bare henviser til seg selv” (Robbe-Grillet 1961 s. 76). Forfatteren kan beskrive tingenes overflate uten å forholde seg til et metafysisk “indre” eller en kjerne (Robbe-Grillet 1961 s. 23). For Robbe-Grillet hadde nyromanens en eksistensiell dimensjon for leseren: Leseren skal delta i den kunstneriske skapelsesprosessen, og dermed lære å skape sitt eget liv (1961 s. 134). I Robbe-Grilletts *Sjalusien* (1957) blir lidenskapen målt som et fysisk fenomen: i minutter, centimeter, vinkler og lys (Boisdeffre 1967

s. 54). “Robbe-Grillet’s *La Jalousie* may be recuperated, as Bruce Morrissette has done, by postulating an obsessed narrator with paranoid suspicions so as to explain certain fixations of description; *Dans le labyrinthe* can be naturalized by reading it as the speech of a narrator suffering from amnesia.” (Culler 1986 s. 200) “Robbe-Grillet’s *Le Voyeur* [...] make it impossible for the reader to work out what the real events are and in what order they occurred.” (Culler 1983 s. 172)

Robbe-Grillet har flere ganger uttalt av hans *Sjalusien* først var ment som en nyskriving av Jean-Paul Sartres roman *Kvalmen* (1938). I begge romanene skal leseren føle seg utrygg på hva som foregår. “Leseren støter på en tomhet som stenger mer enn den frigjør.” (Hillen 2007 s. 75)

Dikterfilosofen Sartre ble kritisert av Robbe-Grillet: Sartre “har fortsatt, for sin del, behov for å lukke verden inne i et totaliserende (totalitært?) system verdig Spinoza og Hegel. Men samtidig er han forankret i den moderne ideen om frihet, og det er gudskjelov den som har undergravd [fransk: “miné”] alt han har foretatt seg. Også hans store konstruksjoner – i romankunst, kritikk og ren filosofi – har forblitt uferdige den ene etter den andre, åpne i alle retninger. Målt etter prosjektets hensikt er det som i dag interesserer og uroer oss, mislykket. Han ville være den siste filosofen, den siste totalitetstenker, men endte i stedet opp med en avantgardistisk tankestruktur: usikkerheten, bevegelsen, løsrivelsen.” (sitert fra Hillen 2007 s. 52)

Fortelleren i *Sjalusien* mangler både et enhetlig preg og leserens tillit. Identiteten er problematisk. Når fortelleren ser sitt røde hår i speilet, opplever han “avstand” til det han ser (Hillen 2007 s. 53). Også fortellerens fremmedgjorte blick rundt seg er usikkert, slik at han ikke kan vite om det han ser samsvarer med den virkeligheten andre opplever eller om det er noe han innbiller seg (Hillen 2007 s. 53). Det som fortelles kan være reelle hendelser, men det kan også være hallusinasjoner, og fordi fortelleren er klar over dette, opplever han en intens indre uro (Hillen 2007 s. 60). Det er som om fortelleren er lukket inne i sitt eget fengsel (Hillen 2007 s. 62). Han er dessuten den eneste personen i romanen som ikke forlater den villaen der mesteparten av handlingen foregår. Når fortelleren er sammen med sin kone, skaper hans mistanker en avstand og et skille mellom dem. Det samme gjør hans opptatthet av små detaljer og i det hele tatt hans “besatte tanker” (Hillen 2007 s. 64). I *Sjalusien* sier fortelleren at han lider firedobbelt: fordi han er sjalu, fordi han skammer seg over å være sjalu, fordi han frykter at sjalusien skal skade andre, og fordi han lar seg kue av noe likegyldig (gjengitt fra Hillen 2007 s. 63). I romanen er maktesløsheten mer påfallende enn begjæret.

“Robbe-Grillet’s famous description of a tomato slice, which tells us first that it is perfect and then that it is flawed, plays on the fact that this description at first appears to have a purely referential function, which is troubled when the writing introduces uncertainties and thus lifts our attention away from a supposed object to the process of writing itself (*Les Gommages*, III, iii). Or again, in the opening paragraph of Robbe-Grillet’s *Dans le labyrinthe*, description of the weather seems at first to establish a context (‘Outside it is raining’) but when the next sentence

introduces a contradiction ('Outside the sun is shining') we are forced to realize that the only reality in question is that of writing itself which, as Jean Ricardou says, uses the concept of a world in order to display its own laws." (Culler 1986 s. 193)

Robbe-Grillet kritiserte Sarraute for å skrive altfor psykologiske tekster og Butor for å beskrive en "usynlig og mystisk bakenfor-verden" (Ouellet 1972 s. 9).

I 1983 provoserte Robbe-Grillet noen kritikere med å skrive at "Jeg har aldri talt om noe annet enn meg selv" (siteret fra Hillen 2007 s. 19).

De franske forfatterne Marguerite Duras og Claude Mauriac regnes av noen som nyroman-forfattere (Couty 2000 s. 751). Duras' *Vise-konsulen* (1966) "might be categorized as a *nouveau roman*, in that it rejects traditional conventions of realist fiction, such as morality and psychology, in favor of the visual, even cinematic, description of action. [...] One of the most fascinating aspects of this novel is the texture and layering of its narrative voice. The novel's structure places the reader in a disturbing position, inspiring consideration of questions such as "Who is writing?" and "Whose story are we reading?" Duras ensures that we do not forget that we are experiencing a literary construct and not a representation of reality." (Boxall 2006 s. 579)

Sarraute "delineates the most fugacious psychological movements without situating them firmly in well-defined beings. Simon, in *The Flanders Road*, makes it difficult to distinguish objective time from personal time and to extract a sustained storyline. In *The Erasers* and *Jealousy*, Robbe-Grillet transforms the nature and function of description. Pinget's *Mahu* examines the elements of which novels are made. Butor's *Passing Time* analyses and exploits the relations between the duration of the telling and the duration of the events told [...]; and *A Change of Heart* studies the dimensions of second-person narration [...]. By focusing on the adventures of writing rather than on the writing of adventures, as Jean Ricardou once argued, the New Novelists reinvented fiction." (Gerald Prince i Herman, Jahn og Ryan 2005 s. 398) *The Erasers* beskriver for mye eller for lite til å være en realistisk roman (Bessières 2011 s. 480).

Hovedpersonen i Michel Butors nyroman *Tidens labyrint* (1956; oversatt til dansk med denne tittelen i 1964, til engelsk med tittelen *Passing Time*) er Jacques Revel, en ung franskmann som tilbringer et år i den engelske byen Bleston. Romanen består av Jacques' monolog der han analyserer hendelser som finner sted i løpet av dette året (blant annet oppdager han en forbrytelse). Samme hendelse blir ofte tenkt igjennom flere ganger av Jacques og vurdert og tolket forskjellig. Han har lagd notater om mange av hendelsene, og datert dem. Noe husker han svært godt (for eksempel den første uken i Bleston) og grubler mye på, annet er nesten glemt (Spitzer 1970 s. 485). Han opplever det som om han er i en labyrint og prøver å finne en tråd som kan lede han ut. Men labyrinten vokser mens han beveger seg i den, og endrer seg mens den undersøkes (Spitzer 1970 s. 487).

Tidens labyrint er en ekstrem tekst ved alle sine rekonstruksjoner, rekapituleringer, brudd og nye forsøk på å skildre hendelsene (Spitzer 1970 s. 487). Romanen viser at enhver avklaring er fåfengt – hendelser og datoer blandes sammen, som skaper fortvilelse over aldri å kunne si noe sikkert om fortiden. Leo Spitzer skriver at ut fra dette perspektivet er Butors roman “en tilintetgjørelse av romanen” (s. 487). I motsetning til i Marcel Prousts lange romanserie lar fortiden seg ikke gjenfinne. Tiden lar seg ikke på noen måte kontrollere eller fastholde. Den er et hav av usikkerhet. Likevel prøver fortelleren å holde fast på noe som er sikkert. I begynnelsen av boka er det plassert et kart over den oppdiktete byen Bleston (som kan være inspirert av Manchester, der Butor har bodd), med dens boligblokker, kontorer, restauranter, kirker, parker, teatre osv. Men denne byen får likevel en stadig tydeligere allegorisk dimensjon. Den blir en fiende som Jacques må nedkjempe. Byen piner og plager han (Spitzer 1970 s. 499).

Jacques i *Tidens labyrint* er forvirret: om steder i byen, om tiden, om personer. Butor får fram denne forvirringen og det fragmentariske blant annet gjennom romanens oppdeling i mange kapitler/deler. Jacques hater Bleston, men dette hatet har en rekke aspekter som skildres hver for seg. Skrivemåten er emosjonell, nervøs, besettende, med lange, flytende setninger slik som hos Marcel Proust (Spitzer 1970 s. 502) – en “flytende setning” (“phrase-fleuve”) egner seg til å beskrive Jacques’ usikkerhet og assosiasjoner, som om hans tanker var drivgods i en elv.

Det lille som er av ytre handling i Butors *Modifikasjonen* (1957) finner sted på en togreise mellom Paris og Roma. En forretningsmann, Léon Delmont, er på vei til sin elskerinne i Italia, med planer om å bryte med kone og barn i Paris. Men underveis *modifiseres* denne planen. Hans lange rekke av tanker og observasjoner underveis forandrer han så langsomt at det er bare ved å sammenligne begynnelsen og slutten av romanen at den store endringen blir tydelig. Léons tanker brynes og transformeres altså i løpet av togreisen, som om tankene var togvogner som gnisser mot hverandre (Spitzer 1970 s. 509). Han observerer dessuten ting som skjer både utenfor togvinduet og inne i togvogna, og fantaserer om de andre passasjerenes liv (for eksempel gir han et ungt par navnene Agnès og Pierre). Og i likhet med i Prousts romanserie modnes det en beslutning hos Léon om å skrive en roman – den romanen som vi lesere leser (Spitzer 1970 s. 506). *Modifikasjonen* er spesiell også ved at den fortelles i 2. person (men med “De”, altså høflig tiltaleform, ikke “du”), som kan gjøre innlevelsen for leseren vanskeligere enn i en jeg-fortelling.

I *Modifikasjonen* tenker Léon i løpet av togturen tilbake på andre ganger han har reist samme strekning, de gangene han reiste enten med sin kone eller med sin elskerinne. Disse minnene legger seg i lag på lag over hverandre, og Paris og Roma glir også over i hverandre. Fortellingen viser en rekke nivåer av fortid (Spitzer 1970 s. 515). Det er dessuten mytiske innslag i teksten. Léon plages av en fantasi om Den store oppsynsmann (“Grand Veneur”) som galopperer på en hest gjennom luften over Fontainebleau-skogen, og som sannsynligvis representer Léons ubesluttsomhet og angst (Spitzer 1970 s. 515-516). Denne imaginære oppsynsmannen stiller spørsmål til Leon om hvem han egentlig er: “Hvem er du?”,

“Hvor skal du?”, “Hva leter du etter?”, “Hvem elsker du?” Oppsynsmannen som mytisk skikkelse glir sammen med den antikke mytefiguren Kharon, som ferger døde sjeler over til dødsriket, men glir også sammen med de reelle italienske tollerne som kontrollerer de reisende ved grensen. Realitet og myte overlapper, minner og virkelighet hører uoppløselig sammen.

I *Passasje til Milan* (1954) har Butor mange steder kuttet ut det personlige pronomenet. En setning kan f.eks. være slik: “Går og leter etter togstasjonen.” Dermed blir sammenbindingen mellom setningene svakere, fordi pronomenet ville stått for en handlende aktør på tvers av setningene (Spitzer 1970 s. 525). Teksten blir mindre sammenhengende, mindre koherent (Spitzer 1970 s. 526).

Claude Simon ville befri seg fra narrativ kausalitet og linearitet, og bruker i stedet gjentakelser for å skape en særpreget fortellerytme. “Jeg arbeider som en maler”, sa Simon om seg selv, og hans arbeidsmåte har blitt sammenlignet med malere som stadig valgte samme motiv for sine bilder (Rembrandts mange selvportretter, Cézannes blider fra Montagne Saint Victoire og Manets bilder fra Saint-Lazare-stasjonen) (Mokhtar Belarbi i <http://babel.revues.org/1421>; lesedato 10.04.15)

Simons roman *Pharsale-slaget* (1969) består av fragmenter, uten begynnelse eller slutt, avkronologisert og oppstykket. Noen steder alluderes det til Marcel Prousts store romanverk *På sporet av den tapte tid*, men referansene blir hos Simon omdannet til en språklig “kakofoni” (Nabila Bekhedidja i <http://ressources-cla.univ-fcomte.fr/gerflint/Algerie3/bekhedja.pdf>; lesedato 14.11.12). En sentral forskjell mellom de to forfatterne er at for Proust gir bestemte sanseintrykk en privilegert inngang til fortiden, som gjenfortelles som en sammenhengende flom av inntrykk og hendelser. For Simon er fortiden derimot fragmentert, og den kan bare hentes fram i minnet i glimt og brokker – ofte glimt som er uforenlige med hverandre og som er traumatiske. Hos Simon plages bevisstheten av fortiden, mens hos Proust forløser fortiden det kunstneriske hos fortelleren. Simons forteller-fortid er en ruin, Prousts forteller-fortid er et slott.

Simon vil ikke primært fortelle om hendelser, men om de inntrykkene som hendelsene har etterlatt seg i en persons hukommelse og følsomhet (Jean Rousset i Ouellet 1972 s. 29). Disse minnene er ifølge Rousset langt unna Prousts fyldige minner, de er snarere ufullstendige, fragmentariske, som små bildeglimt og uklare sansninger, fulle av hull og tomhet (s. 29). Simon har sammenlignet seg selv med en arkeolog eller paleontolog, som aldri er sikker på å finne noe, og som sannsynligvis finner fragmenter, små skjelettdeler som på en eller annen måte hører sammen. Men disse delene ønsker ikke Simon å pusle sammen, og han vil ikke fylle inn hullene. Han vurderte å gi romanen *Veien gjennom Flandern* tittelen *Fragmentarisk beskrivelse av en katastrofe*. Teksten er som en istykkerrevet plakat på en skitten, medtatt murvegg, “en grå mur uten begynnelse eller slutt, avskallet, med gamle plakater, istykkerrevet av vinden, med falmete farger, og noen ganger fortsatt leselig, skrikende, med utvaskete bokstaver, med fragmenter av tekster uten begynnelse eller slutt, uten fortsettelse, som står i motsetning til hverandre, motsier

hverandre” (Simon sitert fra Ouellet 1972 s. 30). Det ufullstendige dekker over andre ufullstendigheter, tilfeldige og uforståelige biter i en verden uten noen klare sammenhenger og i tidsforløp som alltid er diskontinuerlige, springende.

Simon hevdet at i hans *Georgicaene* (1981; på norsk i 1982 med tittelen *Sverd og sigd*) er ordene og setningene på papiret paralleller til soldatenes fotspor, som etter hvert oppløser seg og blir til støv (Simon gjengitt fra <http://babel.revues.org/3419>; lesedato 12.05.15). Teksten blir som en tåke der alt blander seg, og derfor brukes ikke punktum til å skille det som glir sammen.

Prousts er det litterære verket som Simon oftest alluderer til eller siterer fra, men han henviser også ofte til bibelsk, gresk og romersk kultur og mytologi, f.eks. myteskikkelser som Orfevs, Herkules, Prometevs, Venus, kykloper, titaner og skognymfer (dryader) (Mokhtar Belarbi i <http://babel.revues.org/1421>; lesedato 10.04.15).

Leseren må være aktiv. Romanen er det som den franske litteraturteoretikeren Roland Barthes kaller en “skrivbar” tekst, der leseren medskaper teksten på en mer direkte og dynamisk måte enn i tradisjonelle, realistiske verk. “Claude Simon og hans fortellerteknikk [med] bruddstykker av erindringsbilder [...] og de stadige digresjonene, men også med tanke på den franske forfatterens hyppige bruk av “som om” – en vending Simon ofte benytter for både å bringe videre og binde sammen den omsegripende kjeden av tankesprang.” (*Morgenbladet* 9.–15. november 2012 s. 38)

“Robbe-Grillet seemed to Barthes to be attempting something more radical, in trying to empty or suspend meaning by frustrating our assumptions about intelligibility and blocking our regular interpretative moves. His detailed, gratuitous descriptions, empty characters and uncertain plots seemed at first unreadable, that is, unintelligible according to traditional assumptions about novels and about the world; but Barthes saw in his ‘rejection of story, anecdote, psychology of motivation, and signification of objects’ a powerful questioning of our ordering of experience. “Since ... things are buried under the assorted meanings with which men, through sensibilities, through poetry, through different uses, have impregnated the name of each object, the novelist’s labour is in a sense cathartic: he purges things of the undue meaning men ceaselessly deposit upon them. How? Obviously by description. Robbe-Grillet thus produces descriptions of objects sufficiently geometrical to discourage any induction of poetic meaning and sufficiently detailed to break the fascination of the narrative. ...” (*Essais critiques*, p. 199/198). This account stresses two things. First, Barthes sees Robbe-Grillet’s writings, with their descriptions that block the induction of meaning, as texts that are all surface. Depth and interiority have traditionally been the domain of the novel, which tries to delve deep into characters and societies, to get at essentials, and selects details accordingly. Readers of Robbe-Grillet who try to imagine a psychology and a motivation for the characters and to interpret details achieve no deep understanding; at best they make these texts banal.” (Culler 1983b s. 55-56)

“Barthes praises Robbe-Grillet for adopting an *écriture* that ‘breaks the fascination of narrative’. Novels usually have stories: to read a novel is to follow a development of some kind. Barthes is surprisingly uninterested in story. He likes Diderot, Brecht and Eisenstein, for example, because each prefers scene to story, dramatic tableau to narrative development. Barthes likes fragments and devises ways of fragmenting works with narrative continuity. In Robbe-Grillet’s novels, however, Barthes found texts that resist narrative ordering. It is often very difficult to piece together a story, to decide, for example, what ‘actually happens’ and what is memory, hallucination or narrator’s interpolation. A reader struggling to compose a story is made aware of the exigencies of narrative ordering, but if one does actually compose a narrative, one denies the challenge to narrative and misses the point. These two strategies, of eliminating depth and disrupting narrative, are what especially interest Barthes; and his early articles, ‘Objective Literature’ and ‘Literal Literature’, did much to promote the notion of a *chosiste* Robbe-Grillet, devoted above all to objective, dehumanized descriptions of things that are simply *there*. But as Robbe-Grillet’s novels grew more familiar, it became evident that readers could recuperate them as literature and make sense of them, particularly by imagining a narrator. The most mechanical descriptions, the most confusing repetitions or lacunae, make sense if they are taken as the thoughts of a disturbed narrator.” (Culler 1983b s. 56)

“*La Jalousie*, with its repeated geometrical descriptions, can be read as the perceptions of a paranoid and obsessed narrator. *Dans le labyrinthe* can be read as the discourse of a narrator suffering from amnesia. Instead of ‘objective literature’ we have then a literature of subjectivity, taking place entirely within the mind of a deranged narrator. When asked to write a preface to a book on Robbe-Grillet which did exactly what Barthes’s articles had said should not be done, reconstructing plots, positing narrators, identifying symbolic patterns and providing thematic interpretations, Barthes took a new position. There are two Robbe-Grilletes, he argued in ‘Le Point sur Robbe-Grillet?’: on the one hand, the objectivist; on the other, the humanist or subjectivist. He can be read either way, ‘and finally it is this ambiguity which counts, which concerns us, which bears the historical meaning of an *oeuvre* that seems peremptorily to reject history. What is this meaning? The very opposite of a meaning, i.e., *a question*. What do things signify? What does the world signify?’ (*Essais critiques*, pp. 203/202). ‘Robbe-Grillet’s *oeuvre* becomes the ordeal of meaning experienced by a certain society,’ as illustrated in that society’s changing engagement with it.” (Culler 1983b s. 56-57)

“The task of literature, Barthes writes in the preface to *Essais critiques*, is not, as is often thought, to express the unexpressible – this would be a ‘literature of the soul’ as he disdainfully calls it. Literature should attempt, rather, ‘*to unexpress the expressible*’, to problematize the meanings we automatically confer or assume. Robbe-Grillet is therefore exemplary for Barthes, and the essays collected in *Sollers écrivain* later cast Philippe Sollers, another creator of avant-garde prose, in the same role of attempting to *unwrite* the world as it is written out in prior

discourse. The writer struggles ‘to detach a secondary language from the slime of primary languages afforded him by the world’ (*Essais critiques*, p. 15/xvii). This language – perhaps ordered, perhaps elegant – Barthes imagines light and clean, not weighed down or filled with meaning.” (Culler 1983b s. 57-58)

Den franske filosofen Maurice Merleau-Pontys utgangspunkt er hvordan mennesket oppfatter verden umiddelbart (fenomenologisk). Han har i forelesninger brukt Claude Simons *Veien gjennom Flandern* (1960; på norsk 1962) for å gi eksempler på sin erkjennelsesteori. Denne romanen er spesiell ved ikke å gi forklaringer på fenomenene og heller ikke tolke dem, men formidle en bevissthets opplevelse. Det er som om Simon og andre nyromanforfattere bruker fenomenologi som skrivestrategi (Ouellet 1972 s. 10). Skrivemåten i romanene har blitt kalt “fenomenologisk realisme” (Ouellet 1972 s. 39).

“The New Novelists enriched French literature with dozens of texts notable for their redefinition of the fictional domain, their illumination of the writer’s activity, and their new visions of the world. They prodded their readers to relearn how to read. Above all, they helped to liberate their successors from limiting assumptions or norms and radically changed the possibilities of fictional practice.” (Gerald Prince i Herman, Jahn og Ryan 2005 s. 398)

“Den nye nyromanens mest skjellsettende aktivitet var dens systematiske avvisning av tanken om at litteraturen skal være en best mulig virkelighets-imitasjon, og romanskiving dermed en fundamentalt historisk-referensiell virksomhet. Dens tanker om språket som et selvtilstrekkelig fenomen, og dens konsentrasjon om skriften/skrivningens egne indre lover og mekanismer, skapte en romantekst som lå milevis utenfor den litterære allfarveien. Særlig gjaldt dette språkets genererende, produktive aspekter, som:

- ords utsprende mangetydighet
- alle tekstlige/lydlige samspills- og samklangsmuligheter
- paradigmatisk ordrekke og deres indre substitusjonsmuligheter
- transformasjonsåpningene i alle former for repetisjon/variasjon, både på ord-, setnings- og sekvensplanet
- lek/spill med setningskonstruksjoner og deres mulige/umulige omkalfatringer
- de uavgrensede inter-/transtekstuelle relasjonene (“verdenslitteraturen”).

Det mange kunstnere ønsket seg i denne perioden, var ikke bare en politisk omveltning (som imidlertid ikke lenger ble ansett som et emne for litteraturen) – men også en språklig-litterær revolusjon. [...] i Claude Olliers tidsaktuelle, men samtidig Cyrano de Bergerac/“reisen-til-månen”- alluderende roman *Fuzzy Sets* (1975) hvor flere, ikke-lineære lesninger er påkrevet for å skape mening. Dette gjelder også i høy grad for Maurice Roches “tverrestetiske” romanskrift i *Opéra*

bouffe (Buffa/ete-opera) fra 1975, der gode kunnskaper i fransk langt fra er tilstrekkelig som leseredskap.” (Hans Erik Aarset i http://www.hf.ntnu.no/alitnett/modul1_intro/1_tekstfasen.html; lesedato 05.12.12)

“Det må det betegnes som overraskende – til dels som totalt uventet – når flere av nyromanforfatterne i den siste perioden vendte seg til noe så tradisjonelt som selvbiografi-genren. At Simon fastholdt disse innslagene i sin ellers sterkt eksperimentelle romankunst, var å anse som en selvfølge. Og tildelingen av Nobels litteraturpris i 1986 bekreftet betydningen av hans konsistente, rikholdige forfatterskap. At Duras vektla det samme aspektet i de senere delene av sin fortellekunst, forundret heller ikke noen. Dertil hadde selvbiografiske elementer vært for mange og omfattende gjennom hele forfatterskapet. Med romanen *L'amant (Elskeren)* skapte hun i 1984 en av nyromanens aller største internasjonale salgssuksesser. Der vendte hun nok en gang tilbake til sine dramatiske barne- og ungdomsår i den tidligere kolonien Fransk Indokina (Vietnam, Laos, Kambodsja), med nye, skjellsettende og tabuoverskridende opplysninger om sitt eget og familiens liv. Dette ble dog utført i et formspråk som viste innflytelse fra flere av nyromanens språklig-litterære grep – noe utgivelsen på Minuit-forlaget bekreftet.” (Hans Erik Aarset i http://www.hf.ntnu.no/alitnett/modul1_intro/1_selvbiografi_fasen.html; lesedato 06.12.12)

At “selvbiografi-syndromet” også skulle ramme Sarraute og Robbe-Grillet i deres eldre år, ble av mange ansett som en litterær sensasjon. Selvbiografien som fortellingstype, innholdsverden og formspråk sto på de fleste områder i klar kontrast til alt de to tidligere hadde stått for og forfektet i fortellekunsten. For noen ble derfor den mest plausible forklaringen at de nå var blitt gamle og sentimentale, og følte behov for å overskue og ordne sitt eget liv i én sammenhengende, kausal livshistorie. Imidlertid er det ikke dette som skjer i noen av de aktuelle verkene, som også ble bestselgere i hjemlandet: Sarrautes *Enfance (Barndom)* fra 1983 og Robbe-Grillet's trilogi *Le miroir qui revient (Speilet som kommer tilbake)*, *Angélique ou l'enchantement (Angelica eller forhekselsen)* og *Les derniers jours de Corinthe (Corinthes siste dager)* fra hhv. 1985, -88 og -94. Alle forteller nok deler av to livshistorier, men de osrer samtidig av skepsis til den tradisjonelle selvbiografien som skrivemåte og genrekonsept. På hver sin måte kan de sies å utfordre, teste, leke med, forkaste eller latterliggjøre dens mest alminnelige grep – samtidig som referensialiteten altså er et klart tilstedeværende element.” (Hans Erik Aarset i http://www.hf.ntnu.no/alitnett/modul1_intro/1_selvbiografifasen.html; lesedato 06.12.12)

“Selv om både Duras, Simon, Sarraute og Robbe-Grillet gir levende og spennende bilder fra sine omkalfatrede liv, er det uklart i hvilken grad og på hvilke punkter de har genrens tradisjonelle mimesis- og sannhetsintensjoner. Underveis i lesningen spør man seg jevnlig hva som er håndfaste, sikre realopplysninger, hva som er lek og spill med narrative grep og ulike formspråktyper – og hva som er ren og skjær fiksjonsdiktning.” (Hans Erik Aarset i http://www.hf.ntnu.no/alitnett/modul1_intro/1_selvbiografifasen.html; lesedato 06.12.12)

“A Klein bottle is a three-dimensional figure whose inside surface is indistinguishable from its outside; similarly, inside and outside are indistinguishable in *Dans le labyrinthe* [Robbe-Grillet's roman fra 1959], its secondary or embedded representations (viz. the engraving of “The Defeat of Reichenfels”) becoming the “outside world,” its world in turn collapsing back into a secondary representation (a world within a world), which is thus embedded in itself.” (McHale 1987 s. 14)
“Ever hear of a Möbius Loop – a one sided, one edged surface? Give a strip of paper a half-twist, then tape the ends together. It's one side and one boundary, with delightful properties dear to mathematicians. In 1882, Felix Klein imagined sewing two Möbius Loops together to create a single sided bottle with no boundary. Its inside is its outside. It contains itself. [...] A true Klein Bottle lives in 4-dimensions. But every tiny patch of the Klein Bottle is 2-dimensional. In this sense, a Klein Bottle is a 2-dimensional manifold which can only exist in 4-dimensions!” (https://www.kleinbottle.com/whats_a_klein_bottle.htm; lesedato 31.10.14)

Den franske nyromanen har ofte blitt kritisert. Den polske forfatteren Witold Gombrowicz har kommet med disse anklagene mot nyromanen:

“For det første: Det er teoretisk. Intellektuelt. Fabrikkert. Med vitenskapelig inspirasjon. Abstrakt. Kunsten på knærne foran vitenskapen som trekker den etter nesa.

For det andre: Dette lever i en lukket vase. Den ene skriver for den andre. Det er den gjensidige beundrings prinsipp.

For det tredje: Det er fattig. Deres mål er alltid sparsomhet, renhet, kvintessens, “kunst for kunstens egen skyld”, “skrivning for å skrive”, “ordet for ordets skyld”.

For det fjerde: Det er naivt. Troen på kunsten. Troen på myten “jeg er en skaper”, “jeg er kunstner”.

For det femte: Det er monotont. De gjør alle nesten det samme.

For det sjette: Det er månesykt. Det har ikke beina på jorda. Abstraksjon. Hardnakkethet. Solipsisme.”

(Gombrowicz 1996 s. 160-161)

Romanene har blitt kritisert for å rette seg eksklusivt til et borgerlig og kultivert publikum (Hillen 2007 s. 83).

Noen forfattere opplevde nyroman-bølgen og -forfatternes sterke meninger om romansjangeren som “intellektuell terror” (Sylvie Ducas). Nyromanforfatterne ble et slags freudiansk “overjeg” eller fungerte som en streng Far som man ikke kunne måle seg med, og som ledet til selvsensur hos forfattere som var redde for at det å utgi en “vanlig” roman ville bli stemplet som bakstreversk eller idiotisk (Sylvie Ducas i <https://www.cairn.info/revue-ethnologie-francaise-2006-1-page-111.htm>; lesedato 14.08.19).

Den franske forfatteren Georges Perec kritiserte i 1962 nyromansjangeren for “dens mangel på politisk sannferdighet” (sitert fra Hillen 2007 s. 82). Ifølge Perec er Robbe-Grilletts romaner steder der “man snakker, men ingenting blir sagt. Man snakker fordi man eksisterer. Man er der. Man venter. Man beveger leppene.” (sitert fra Hillen 2007 s. 83) Det er noe tilstivnet og urokkelig ved nyromanene ifølge den unge Perec. Han hevdet at Robbe-Grilletts verden har et schizofrent blikk på virkeligheten: Mennesket er fundamentalt atskilt fra tingene i verden og får aldri grep på disse tingene (gjengitt fra Hillen 2007 s. 83).

Den canadiske forfatteren Hubert Aquin deler mange likhetstrekk med nyromanforfatterne. Hans første roman var *Neste episode* (1965), en tekst som veksler mellom handling og drøm (Ouellet 1972 s. 155). Hans *Antifonale* (1969) handler om en knust identitet, med åtte navngitte personer i to parallelle historier. Disse åtte er i realiteten én og samme person, men de beskrives aldri og de dreper hverandre. Identiteter er ombyttbare, enhver kan ta en annens plass, og identiteter kan bli stjålet (Ouellet 1972 s. 158). Det er en kvelende verden der mistanke, løgn og grusomhet dominerer (Ouellet 1972 s. 159). Skikkelsen Christine i *Antifonale* skriver en dagbok som leserne får lese fra i store deler av romanen, men det er noe destruktivt ved det hun skriver, og hun innrømmer at “Jeg skriver som om jeg er i ferd med å drukne meg selv”. *Antifonale* har blitt kalt “restene fra en roman-eksplosjon” (André Berthiaume i Ouellet 1972 s. 161). Leseren forvirres blant annet av nesten hundre referanser til filosofer og lærde fra middelalderen og framover (Ouellet 1972 s. 165).

Den algirske forfatteren Rachid Boudjedras tredje roman, *Ideell topografi for en typisk aggresjon* (1975), er sterkt influert av nyroman-sjangeren (Joch og Wolf 2005 s. 273).

Christopher Grøndahls roman *Den sjette søvn* (1998) er skrevet i tradisjonen etter den franske nyromanen og handler om konflikten rundt kunstnerkallet hos en ung mann.

Vibeke Tandbergs *Joelle Joelle* (2016) “er inspirert av den franske nyromanen, og i særdeleshet av Alain Robbe-Grilletts *Sjalusi* (1957). Robbe-Grillet sto i bresjen for den franske nyromanens prosjekt. I 1963 utga han *Pour un nouveau roman*, en samling essay som begrunnet avvisningen av tradisjonelle, “gammeldagse” litterære virkemidler som plot, handling og karakterer med et ønske om en roman forankret i objektene, i detaljerte beskrivelser av verden slik den fremtrer. [...] Den som har lest Robbe-Grillet, vil fort merke at Tandbergs prosjekt støtter seg på den franske fornyeren. *Joelle Joelle* er rensket for replikker, refleksjoner og tanke-gjengivelser. De visuelle beskrivelsene gir iblant et nærmest geometrisk språk (“Fra førersetet er vinkelen for lav til at man ser inn gjennom kjøkkenvinduet, men idet motoren er i gang, kan man se hodet hans så vidt over rekkverket da han reiser seg fra bordet.”), og har klare likheter med stilen man finner i *Sjalusi*. Teksten styres kun av et sansende blikk, et blikk som gir nitide, svært detaljrike beskrivelser av omgivelsene. Vi presenteres for en scene der en katt med en fugl i munnen er blitt

påkjørt av en bil, i nærheten av et hus i skogen der en mann og en kvinne lever. [...] Den oppbrutte kronologien gjør at man strengt tatt kan lese tekststykkene i hvilken som helst rekkefølge; handlingsforløpet som antydes, kommer ikke frem gjennom noen lineær fremstilling. I stedet repeterer og forskyver teksten stadig tidligere passasjer og skaper en loop, en konstruert nåtid. Tidsanvisningene beveger seg gjerne mellom et uttalt “nå”, hvor avstanden mellom blikket og det beskrevne er liten, og et “når” eller “hvis” som beskriver et potensielt perspektiv, som i denne passasjen, der en katt iakttas: “Nå kjennes den, den stryker pelsen mot den ene leggen, frem og tilbake noen ganger, det knaker i kvister under potene, det høres ut som om den maler. Hvis det øverste øyet vrenses helt til venstre i øyekroken, kan man se toppen av den, man kan se ørene, de er spisse og stikker opp mellom granbaret, de er over stubben nå.” Det er ingen overdrivelse å si at *Joelle Joelle* utspiller seg i vekslingen mellom det fortellerstemmen, eller fortellerblikket, ser og det som er mulig å se. Her er man ikke inne i en fortelling, i stedet er det som om man er lukket inne i et slags rent språklig eksperimentkammer. [...] Selv om *Joelle Joelle* peker på seg selv som språklig struktur, er det selvfølgelig umulig å lese boken uten å fortolke, umulig ikke å trekke ut tematikker som dreier seg om mer enn en kompromissløs estetisk holdning.” (Carina E. Beddari i *Morgenbladet* 21.–27. oktober 2016 s. 52)

“Hovedpersonen i Rune Christiansens siste roman, *Krysantemum* [2009], er i likhet med forfatteren frankofil, med spesiell sans for franske nyroman-forfattere som Alain Robbe-Grillet og Nathalie Sarraute og franske nybølge-regissører som Jean-Luc Godard og Éric Rohmer. Omslagsfotoet er signert nettopp Rohmer” (*Morgenbladet* 18.–24. september 2009 s. 36).

Alle artiklene og litteraturlista til hele leksikonet er tilgjengelig på <https://www.litteraturogmedieleksikon.no>