

Renata Bizek-Tatara

**Les antidotes contre la peur dans
Les Histoires Singulières de Jean Munno**

Le travail que nous nous proposons d'exécuter, dans le présent article, a pour but de montrer quels sont les moyens dont se sert Jean Munno pour affaiblir le climat terrifiant de son fantastique. Mais avant de passer à notre analyse, il nous semble indispensable de donner une définition du fantastique en tant que genre littéraire.

Différentes conceptions du fantastique

En abordant le problème de la littérature fantastique, nous nous retrouvons tout de suite devant la question fondamentale, à savoir celle de la définition du fantastique. Bien que les études théoriques consacrées au fantastique soient très nombreuses et pertinentes, il est impossible de donner une conception universelle de ce genre littéraire. Pour mettre en évidence le caractère flou du terme en question, examinons les attitudes et les considérations typologiques de certains théoriciens du fantastique.

Presque tous les théoriciens de ce genre littéraire sont d'accord que „[...] le fantastique est bien ce qui dans la littérature privilégie l'inexplicable, l'irrationnel, le surnaturel, le bouleversant, voire

l'effrayant"¹. Bien sur, une telle constatation, quoiqu'elle soit vraie, est trop vague, car la fable, le conte de fée et le miracle mettent aussi en scène les événements surnaturels et pourtant, dans la plupart des cas, ces oeuvres ne sont pas considérées comme les exemples de textes fantastiques. Nous admettons la constatation de Pierre-Georges Castex que le fantastique se caractérise „par une intrusion brutale du mystère dans le cadre de la vie réelle”, et qu'il est lié „aux états morbides de la conscience qui, dans les phénomènes du cauchemar ou du délire, projette devant elle des images de ses angoisses ou de ses terreurs”². Dans sa définition, Castex discerne une importante antinomie; il oppose la brutalité et l'agressivité du fantastique à une réalité solide, tranquille et rangée. Cette antinomie, à peine suggérée, devient le point de départ dans les réflexions théoriques de Roger Caillois et de Louis Vax. Selon Louis Vax, le fantastique résulte aussi de l'irruption d'un événement surnaturel dans un monde soumis à la raison³. Cette affirmation met l'accent sur une intrusion brutale du mystérieux dans le quotidien, car une lente progression dans l'extraordinaire provoquerait une habitude plutôt qu'un choc. Nous acceptons également la théorie de Roger Caillois qui ne s'écarte pas beaucoup de la définition précédente. D'après lui, „tout le fantastique est rupture de l'ordre reconnu, irruption de l'inadmissible au sein de l'inaltérable légalité quotidienne”⁴. Cette constatation contient deux notions extrêmes, c'est-à-dire l'inadmissible et l'admissible qui se trouvent en rapport avec la rupture et l'irruption. Pour que le monde paraisse fantastique, il faut que cette rupture entraîne une menace pour celui qui la conçoit. L'extraordinaire se manifeste sur le fond d'une réalité perceptible par les moyens mis à la disposition de l'homme. L'événement insolite n'est pas possible en dehors du quotidien. Jerzy Falicki en donne le bon exemple: „La taille de Gouliwer n'a rien

d'extraordinaire jusqu'au moment où elle est confrontée avec celle des Liliputiens”⁵.

L'existence de la littérature fantastique est déterminée par certaines exigences à l'égard du narrateur et du lecteur. D'ailleurs, plusieurs théoriciens de la littérature fantastique mettent l'accent sur le sentiment de la peur ou, au moins, sur une sensation de menace que le fantastique doit susciter. Selon Louis Vax, le sentiment de la crainte conditionne la littérature fantastique⁶. H.P. Lovecraft insiste sur la dépendance du récit fantastique de l'horreur surnaturelle ou „cosmique” et il admet que la peur ne se sépare pas du récit fantastique et constitue le critère fondamental de la typologie⁷. Louis Vax y ajoute que „l'horrible et le macabre ont leur place dans le monde naturel”⁸. Mais si nous basions notre définition du fantastique sur le sentiment de la peur que le récit doit provoquer, la classification du genre dépendrait du sang-froid du lecteur.

Bien que les théoriciens de ce type de littérature accordent une grande importance à l'effet terrifiant que le texte fantastique doit susciter, l'absence d'élément effrayant n'empêche pas que ce texte fonctionne quand même dans le fantastique. Prenons pour exemple *Alice au pays des merveilles* de Lewis Carroll, qui ne nous donne point le frisson de l'étrangeté inquiétante, mais qui quand même ressort au fantastique, parce qu'on y rencontre un lapin qui parle, un chat qui disparaît progressivement, une fillette qui allonge ou réduit sa taille à volonté. Marcel Aymé, dans le recueil des nouvelles intitulé *Le passe-muraille*, supprime aussi le surnaturel angoissant, ce qui ne démunait pas ses récits d'un aspect fantastique. La faculté de traverser les murs, dont l'écrivain a doté son personnage Dutilleul, est insolite,

¹ J. Falicki, *Suppression du fantastique terrifiant dans les nouvelles de Marcel Aymé: Le Passe-muraille*, Wrocław 1972, Romanica Wratislaviensia VII, p. 47.

² Cf. L. Vax, *La séduction de l'étrange*, Paris 1965, Presses Universitaires de France, p. 173.

³ Cf. H. P. Lovecraft, *Épouvante et surnaturel en littérature* (Trad. de l'américain: *Supernatural horror in literature*), Paris 1969, Ch. Bourgeois, p. 40.

⁴ Cf. L. Vax, *op. cit.*, p. 11.

¹ J. B. Baronian, *Panorama de la littérature fantastique de langue française*, Paris 1978, Editions Stock, p. 17.

² P. G. Castex, *Anthologie du conte fantastique français*, Paris 1963, Corti, p. 8.

³ Cf. L. Vax, *L'Art et la littérature fantastiques*, Paris 1970, Presses Universitaires de France, p. 10.

⁴ R. Caillois, *Au cœur du fantastique*, Paris 1965, Gallimard, p. 191.

mais loin d'être menaçante, parce qu'elle produit de nombreuses situations comiques.

Dans la construction du texte fantastique, un grand rôle incombe au narrateur et au lecteur en tant que fonctions littéraires. Le phénomène insolite, que le narrateur présente et qu'il ne réduit pas au normal, vise à ébranler la certitude du lecteur, à éveiller son hésitation. La certitude, d'après la définition sémiologique, c'est tout le savoir verbalisé comme un certain nombre de codes. Ainsi, la phrase reste inacceptable tant qu'elle ne s'inscrit pas dans le code, c'est-à-dire, dans un système conventionnel de signes. Le texte littéraire fait appel à ce code ou il en crée un autre et, dans ce cas-là, nous avons affaire à la plausibilité rassurante du récit. Le texte fantastique peut donc se définir comme une technique d'évasion sémantique. Le système de dénotation commande l'inachèvement narratif et l'incertitude des signes, il produit „le blanc” auquel s'identifie l'improbable, parce qu'il évite de nommer un sens.

Prenant en considération les constatations mentionnées ci-dessus, nous pouvons admettre que le narrateur, en présentant l'événement raconté, n'est pas seul à l'interpréter. Un rôle important appartient au lecteur (toujours conçu comme une fonction implicite du texte) et c'est leur complicité qui doit classer l'insolite et éprouver l'inquiétude devant l'étrange. Cette hésitation garantit l'existence de la littérature fantastique.

Le refus du décor traditionnel fantastique

Le décor est, paraît-il, le domaine le plus spectaculaire des contes fantastiques. Cette constatation résulte du fait que l'événement insolite, qui fait irruption dans un monde soumis à la raison, exige un décor spécifique qui constituerait une sorte de base pour créer une atmosphère convenable. N'oublions pas que la littérature fantastique est avant tout une convention littéraire qui repose sur une ambiance du mystère. Les écrivains qui s'occupent de ce type de littérature tâchent de créer un climat favorable à l'apparition des monstres, des démons et des morts. Ils situent leurs héros dans des châteaux déserts, des maisons hantées, des cimetières dépeuplés, autrement dit, dans les

lieux sinistres qui ébranlent la certitude et la quiétude de leurs personnages et du lecteur. Cette conviction que l'événement ou surnaturel arrive dans les endroits abandonnés, dans l'obscurité de la nuit, trouve son origine dans les légendes et les ballades populaires qui ont transmis ce décor singulier en héritage à la littérature du XVIII^e et du XIX^e siècles. Les écrivains de ces périodes-là reconnaissent l'intérêt pour ce climat d'épouvante et de menace, et ils l'exploitent largement dans de nombreux contes fantastiques. Pour en donner un exemple, nous pouvons citer les romans d'Ann Radcliffe et d'Horace Walpole où tout l'arsenal gothique y figure au complet: châteaux moyenâgeux, couloirs sombres et humides, tapisseries mouvantes, souterrains et passages dérobés. Les spectres y surgissent la nuit, terrifiants, pâles et agressifs. Nous le retrouvons également dans les romans d'aventure de Robert Luis Stevenson ou dans les romans d'inspiration historique de Walter Scott, pleins de mystère des pays éloignés et des temps passés. Cette inclination des auteurs fantastiques pour l'ancrage des héros dans un monde inconnu et exotique, dans une irréalité en dehors du temps et de l'espace, a pour but de créer une ambiance d'étrangeté et, en particulier, de susciter l'effet effrayant de l'événement surnaturel.

Dans les nouvelles de Jean Muno, le fantastique plus ou moins terrifiant est aboli bien que l'insolite et le miraculeux y soient bien présents. L'une des démarches entreprises par l'écrivain, visant à supprimer l'effet menaçant de son fantastique, est le refus du décor traditionnel du récit fantastique. Pour réussir à créer le climat de quiétude, Muno situe ses héros et introduit l'étrange au sein du quotidien, extrêmement banal et familier. Chacune de ses nouvelles a, comme point de départ, une situation réelle, claire et solide, qui bascule dans les profondeurs insoupçonnées de l'insolite. Le fantastique de Muno demeure toujours attaché au monde moderne, aux temps de voitures (*Personne*, *L'Iguane*), des appareils photographiques (*La Chaise*) et de la télévision (*Le Médium*). Bien que les textes nous indiquent parfois que l'événement se passe dans les années soixante—dix du XX^e siècle (*Bande dessinée*, *La Dame au chien*), nous avons rarement l'impression d'être dans notre temps. Cette

sensation résulte de l'absence d'histoire du monde extra-littéraire; l'action des nouvelles peut se dérouler aussi bien au début du XX^e siècle qu'à son déclin. Les lieux que Muno choisit pour y faire surgir l'insolite sont réels : Walzime, les Ardennes, la Flandre, les plages de l'Océan Atlantique ou de la Mer du Nord, des villages belges, français et hollandais.

Il est assez intéressant de noter que Muno consacre peu de pages aux descriptions des lieux de l'apparition de l'insolite. L'écrivain ne se soucie pas de donner des précisions topographiques et les réduit au minimum. Il esquisse l'endroit en quelques mots, indispensables à signaler que l'action se déroule dans un coin ordinaire qui ne se distingue par rien de particulier du monde extra-littéraire. Le lieu de la rencontre avec l'étrange est rarement désert ou lugubre. Dans la plupart des cas, c'est un endroit ordinaire où le protagoniste habite depuis longtemps et qui lui est familier: une rue de village (*Le Mal du pays*, *L'Iguane*, *Le Gant de volupté*), un parc municipal (*La Dame au chien*), la maison du héros (*Personne*, *Métium*, *Bande dessinée*, *La Voix du sang*) ou une plage (*La Chaise*, *La Goule*). L'insolite apparaît au clair du jour, quand il fait tellement beau que les personnages ont envie de sortir, de se promener, de s'adonner aux réflexions et aux rêves.

Il est curieux de constater que les fantômes munoliens ne surgissent ni des ténèbres ni du néant, mais ils habitent parmi les vivants, dans le monde quotidien des personnages. Dans la nouvelle *Personne*, le défunt Bassoulier rend visite à Karl vers 5 heures de l'après-midi. Le spectre ne jaillit pas des obscurités, mais il sonne à la porte de l'appartement de Karl comme le font les vivants. Le fantôme s'arrange de rencontrer son ami à l'arrêt d'autobus, aux abords de son bureau, dans l'ascenseur, donc dans les lieux publics, rarement dépeuplés. Bien qu'on appelle Bassoulier „un revenu des ténèbres”, à—vrai—dire, il n'y est jamais descendu. Dès sa mort, il flâne sur la terre en cherchant vainement une personne qui pourrait le voir et l'aider à retrouver la paix de l'âme. Dans *La Dame au chien*, le fantôme de Jeanne Cordebois a l'habitude de se montrer à 3h.18, dans le parc où il y a toujours une foule de promeneurs. Le vampire de *La*

Voix du sang ne chasse pas la nuit et ne dort pas dans un cercueil dans des souterrains imperméables aux rayons de soleil, mais il mène une vie tranquille auprès de sa femme et de ses enfants. Dans *Le Mal du pays*, l'écrivain fait éclore l'insolite dans un endroit tellement ordinaire et banal que le protagoniste, Walter, ne trouve même pas une seule raison de s'y intéresser. Le personnage, ennuyé de parcourir toujours le même chemin, éprouve un grand désir de changer ses habitudes: „Il en avait assez de passer inlassablement d'une rive à l'autre. Cette nuit, il fallait chercher ailleurs, marcher au hasard, assez longtemps pour ne pas entendre la voix obsédante de la Concierge”⁹. Cette nuit-là, Walter a la chance de voir un autre visage de la ville, énigmatique et mystérieux. Un pont d'une largeur insolite ouvre devant lui ses portes et l'invite à pénétrer à un autre monde. Mais Walter y renonce pour une raison médiocre: de peur de se perdre et de désobéir. Il se promet de revenir, de marcher jusqu'au bout du pont, mais la promesse reste non tenue, et tout cela, désormais, appartient au souvenir, aux remords, à la nuit.

Il est assez frappant de remarquer que la réalité quotidienne qui, dans les contes éditants, constitue un abri devant les forces insolites, prend chez Muno une valeur plutôt négative. La vie routinière pèse à ses héros qui, désespérés et étouffés par l'univocité de leurs univers, cherchent un refuge dans l'irréel. *L'Iguane* en est le meilleur exemple.

Le héros central, Dolf Cortimmus, fuit sa vie précise et s'adonne aux rêves. Pourtant, rien ne le prédispose à l'imaginaire: employé dans une agence de voyages, il a pour but de se marier bientôt et de passer sa petite vie tranquille dans le confort et le calme. Un jour, Dolf aperçoit une paire d'iguanes dans la vitrine d'un libraire. L'image de ces bêtes exotiques éveille en lui un fort besoin du voyage et de l'aventure, et change irrévocablement sa vie routinière où tout est soumis à l'horloge. A partir de ce moment-là, l'homme ressent le désir de fuir ses habitudes et son quotidien monotone. Il s'adonne à la rêverie en oubliant la réalité: une toile d'araignées tissée autour d'une

⁹ J. Muno, *Les Histoires singulières*, Bruxelles 1979, Editions Jacques Antoine, p. 11.

lampe lui semble être une sculpture mystérieuse; une femme du village, qu'il connaît à peine, se métamorphose en une étrangère qu'il appelle Eva; une vieille gare se transforme en un royaume de gros insectes où le temps s'arrête. Tout d'abord, ses rêves ont une valeur évasive, permettant à Dolf d'oublier la vie de tous les jours; puis, ils envahissent tellement l'esprit de Corthimnus qu'il ne parvient plus à se contrôler. Son imagination surexcitée provoque des conséquences graves: il vexe Marie-Sophie en la laissant seule dans le parc et en courant derrière l'Eva irréaliste. A l'agence de voyages où il s'ennuie, les fantasmes l'épuisent jusqu'à ce qu'il s'évanouisse et le directeur l'envoie au congé mensuel. Séparé de sa fiancée et du travail, Dolf sombre dans la folie. Il sort la nuit, se perd dans le village et erre avec Eva en ne distinguant plus la frontière entre ce qui est et ce qui lui paraît être. Perdu dans cette situation qu'il s'était créée lui-même, le héros part pour Walzime, le lieu des vacances enfantines, pour y retrouver le calme d'esprit et le sens à la vie. Est-ce qu'il le retrouve au non, nous ne le savons pas parce que le narrateur termine brusquement son histoire et ne nous donne plus de détails.

Pour Peter Manderley de la nouvelle *Le Gant de volupié*, le surnaturel devient aussi un remède contre la vie angoissante de chômeur. „Les journées lui paraissent longues depuis qu'il était chômeur. Une impression de stagnation, de mise hors jeu. Plus rien ne lui arrivait et, féroce, il n'avait plus rien à raconter à personne. Même avec Françoise, ça sonnait faux. Des mots postiches, pour cacher le silence”¹⁰. La rencontre du gant enchanté ébranle la vie paisible du personnage. L'objet insolite fait allumer une étincelle d'espoir et lui donne une sensation d'être un élu. Ce petit bout de tissu satiné offre à l'homme des plaisirs sublimes qu'il n'avait jamais éprouvés. Le gant n'impose pas sa présence à l'homme, c'est Peter qui le cherche et en a besoin pour oublier le quotidien angoissant.

Cette inversion des valeurs entre le monde réel et le monde imaginaire du fantastique munolien est novatrice et assez frappante. La convention du genre bien établie prétend attribuer au surnaturel

¹⁰ Ibid., p. 15.

une fonction contraire à celle que nous décelons chez Munno: l'insolite, qui ne peut pas être soumis à la raison, éveille l'hésitation et la crainte de l'inconnu chez les personnages des récits fantastiques traditionnels. Dans les textes de Munno, l'irréel constitue une sorte d'asile accueillant des individus faibles, crédules et las d'affronter les désillusions de la vie de tous les jours. Le rêve donne à ses héros une certaine liberté et un espoir qui adoucit leur accablement devant la grisaille et le marasme de leur existence.

Il est assez fréquent que, dans les récits fantastiques, l'apparition de l'étrange est souvent annoncée par la nature: le vent se lève, la lumière s'éteint, les tonneurs font trembler la terre ou le hibou pousse des cris lugubres. Ces signes de mauvais augure sont annonciateurs du péril menaçant tout proche et ont pour but d'augmenter la tension d'effroi de l'histoire racontée. Dans les contes de Jean Munno, ce sont les odeurs qui accompagnent le surgissement du phénomène surnaturel. Mais ces signes, relatifs au sens olfactif, ne visent pas à susciter la peur chez le lecteur, mais plutôt à rendre l'insolite plus subtil et plus attrayant. Prenons pour l'exemple la nouvelle *La Dame au chien*, où l'odeur de la boue et de la menthe mêlées marque le passage du fantôme de la femme. Le parfum étrange sature l'air du parc où la défunte a l'habitude de se promener et flotte au-dessus de la tombe, et où son corps était enterré. „J'ai constaté que cette partie de cimetière baignait dans une curieuse odeur, boue et menthe mêlées, une odeur d'étang que je reconnaissais”¹¹.

Le fantôme de la nouvelle *Personne* répand dans l'air une odeur spécifique: „Il trempait dans l'appartement une bizarre odeur, peut-être pharmaceutique, comme d'un baume ou d'un désinfectant. Une odeur-masque destinée à en museler une autre”¹².

Dans *Le Gant de volupié*, la parution du gant mystérieux est suivie d'un léger parfum de femme qui imprègne la main de Peter après chaque rencontre amoureuse: „[...] impossible d'ignorer qu'elle fût

¹¹ Ibid., p. 38.

¹² Ibid., p. 99.

parfumée ! Une odeur entêtante, poivrée, un peu perverse, celle-là qui, très estompée, flottait dans le café avec la musique douce¹³.

Le fantôme de M^{me} Cocagne du *Médium* sent le parfum de violette: „Profond comme un puits, le silence sent la violette jusqu'à l'écoquement, le maréage tiède, la mortuaire [...]”¹⁴.

L'odeur constitue aussi le noyau autour duquel est tramé la nouvelle *Bande dessinée*. Le vaisseau spatial, qui atterrit dans le jardin de Cécile Angenot, y laisse un gros tas de gélatine odorante qui ensorcelle la plupart des habitants du village: „Il y a une drôle d'odeur... La cigarette ? Non, ça sent la rose... Mieux que cela ! plus subtil, plus rare, plus alléchant voilà le mot ! Pas identifiable”. Cette odeur indéfinissable possède une faculté de refléter les désirs culinaires des personnages: „[...] petits poids, confiture de myrtille, gigots d'agneau, pâtes en croûte, truffes et melons, fromages exquises; il y avait de tout dans cette odeur immense”¹⁵. L'odeur insolite exerce une puissance étrangère sur les humains : à peine sentie, elle étourdit les gens qui, tous nus, plongent dans la friandise bleutée qui brille au milieu du jardin de Cécile Angenot.

Le fait d'attribuer au surnaturel une odeur qui non repoussante est une marque caractéristique du fantastique mumolien qui le distingue des autres „fantastiques”. Chez cet écrivain subtil, même la mort exhale un parfum: celui de violette. „Le parfum de violette, de plus en plus terrible ! L'odeur dépravée de la mort”¹⁶. La beauté des parfums, provenant des spectres et des défunts mumoliens, se marie parfaitement avec leur nature douce et sensible. Il est très fascinant que, dans les récits fantastiques de cet auteur, la mort embaume une odeur de fleur, ce qui non seulement accentue le charme de l'insolite, mais aussi fait preuve d'un goût raffiné et d'un grand génie poétique de l'écrivain.

¹³ Ibid., p. 18.

¹⁴ Ibid., p. 93.

¹⁵ Ibid., p. 132.

¹⁶ Ibid., p. 93.

Conclusion

Dans les nouvelles fantastiques, Jean Muno renonce au décor traditionnel du genre, ce qui contribue à dissiper presque entièrement la tension d'effroi et d'inquiétude chez le lecteur. La mesure la plus efficace contre la peur se fonde sur l'insertion du surnaturel au cœur d'un quotidien clair, équilibré et rassurant. D'ailleurs, Muno avoue lui-même: „Je considère mon fantastique comme très réaliste au fond; c'est une évocation des situations réelles dont on découvre l'arrière pays”¹⁷. Entre la grisaille et la monotonie du monde mumolien, le merveilleux prend forme et figure là où personne ne s'attend à le rencontrer.

La bibliographie

1. Baronian Jean Baptiste *Panorama de la littérature fantastique de langue française*, Paris 1978, Stock.
2. Caillois Roger, *Au cœur du fantastique*, Paris 1964, Gallimard.
3. Decker Jacques, Andriat Frank, *Jean Muno* [in] *Cyclope*, Bruxelles 1980, Editions Cyclope-Dem.
4. Falicki Jerzy, *Suppression du fantastique terrifiant dans les nouvelles de Marcel Aymé: Le passe-muraille*, Wrocław 1972, Romanica Wratislaviensia VII.
5. Lovecraft Hovard Phillips, *Épouvante et surnaturel en littérature* (Trad. de l'américain : *Supernatural horror in literature*), Paris 1969, Ch. Bourgeois.
6. Muno Jean, *Histoires singulières*, Bruxelles 1979, Editions Jacques Antoine.
7. Todorov Tzvetan, *L'Introduction à la littérature fantastique*, Paris 1970, Seuil.

¹⁷ J. de Decker, F. Adnat, *Jean Muno* [in] *Cyclope*, Bruxelles 1980, Editions Cyclope—Dem, p. 12.

8. Vax Louis, *L'Art et la littérature fantastiques*, Paris 1961, Presses Universitaires de France.
9. Vax Louis, *La Séduction de l'étrange*, Paris 1965, Presses Universitaires de France.

Czesław Grzesiak

Principaux aspects de la création littéraire de Claude Simon

1. Préliminaires

Claude Simon fait partie du groupe que l'on appelle *groupe des nouveaux romanciers* ou, tout simplement, *le Nouveau Roman*. Il figure - avec A. Robbe-Grillet, C. Mauriac, R. Pinget, S. Beckett, N. Sarraute, C. Ollier et le principal éditeur de la plupart des textes des nouveaux romanciers, J. Lindon - sur la fameuse photo, prise en 1959, devant le siège des Editions de Minuit. En 1971, il participe au Colloque de Cerisy-la-Salle sur *Le Nouveau Roman*, organisé par Raymond Jean, Jean Ricardou et Françoise Van Rossum-Guyon, avec la participation active des romanciers eux-mêmes¹ et des critiques intéressés par ce nouveau mouvement littéraire. Trois ans plus tard, du 1^{er} au 8 juillet, le Centre Culturel International de Cerisy-la-Salle lui consacre un colloque spécial². Le nom de Claude Simon figure également sur la première liste des nouveaux romanciers, proposée, en 1958, par le numéro spécial de la revue *Esprit*, ainsi que sur celles élaborées par Françoise Baqué³ et Jean Ricardou⁴. Le romancier gagne

¹ Parmi les nouveaux romanciers qui ont pris part à ce Colloque, il convient de citer: M. Butor, C. Ollier, R. Pinget, A. Robbe-Grillet, N. Sarraute et C. Simon. Au cours de ce colloque, les nouveaux romanciers se sont mis d'accord sur certains principes - relatifs surtout à la pratique et à la théorie de l'écriture - mais, en réalité, chacun suivait sa propre voie.

² Les actes de ce colloque ont été publiés dans la collection 10/18: *Claude Simon: analyse, théorie*, sous la direction de Jean Ricardou, Paris, U.G.E., 1975.

³ F. Baqué, *Le Nouveau Roman*, Paris, Bordas, 1972.