

## LA PREFACE DANS LE NOUVEAU ROMAN: TRADITION ET RUPTURES\*

*Une préface est une manière de prendre sa place dans une généalogie, d'affirmer une filiation, de reconnaître une dette ou, au contraire, de montrer une opposition. Il en existe de plus ou moins talentueuses, il n'y en a pas d'inintéressantes.*

*Le Figaro Littéraire, 25 juin 1993*

Le paratexte dans l'écriture du Nouveau Roman exige une révision des positions critiques dans le domaine préfaciai, étant donné qu'il ne se situe ni à l'intérieur ni à l'extérieur de l'oeuvre: "il est l'un et l'autre, il est sur le seuil, et c'est sur ce site propre qu'il convient de l'étudier"<sup>1</sup>. Gérard Genette admet que l'objet de la poétique n'est pas le texte, mais l'architexte, ou plus exactement, "l'architextualité du texte"<sup>2</sup>. Par architextualité, le critique entend "l'ensemble des catégories générales, ou transcendantes - types de discours, modes d'énonciation, genres littéraires - dont relève chaque texte singulier"<sup>3</sup>. La notion de transtextualité s'avère importante dans la mesure où elle se définit comme "tout ce qui met en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes"<sup>4</sup>, participant ainsi du cadre théorique de la problématique du paratexte dans le Nouveau Roman. Genette distingue, en ordre croissant, relativement au degré d'abstraction, d'implication et de globalisation "cinq classes non étanches de transtextualité, qui sont autant d'aspects de toute textualité"<sup>5</sup>. Il convient d'insister sur la paratextualité, c'est-à-dire sur la relation que le texte établit avec le paratexte, zone de transition, ambiguë, "intermédiaire entre le texte et le hors-texte"<sup>6</sup>.

Le Nouveau Roman, phénomène littéraire qui semble avoir remis en question l'histoire du roman<sup>7</sup>, développe des contremodèles à l'ordre établi, fait surgir des contradictions qu'il tente d'imposer à la réalité, découvrant ainsi un monde de possibilités innovatrices<sup>8</sup>. Le paratexte est un objet transtextuel dans la mesure où il offre au texte la liberté de se manifester publiquement comme un "exemplaire d'une série et d'insérer dans une situation de communication définie une oeuvre littéraire"<sup>9</sup>. Néanmoins, le

---

\* Cet article est un abrégé de ma dissertation de "Mestrado", La Préface dans le Nouveau Roman: Tradition et Ruptures, soutenue le 12 avril 1996 à la Faculté de Lettres de l'Université de Porto.

terme de paratexte demeure ambigu et peut être assorti de nuances, de par la fluidité de ses frontières. Le paratexte peut en effet correspondre aux notions d'avant-texte, d'épitéxte et de périexxte. On entend par avant-texte tout type de "brouillons, esquisses, projets ou corrections"<sup>10</sup>. L'épitéxte englobe commentaires, entrevues, articles sur des oeuvres, des auteurs, ainsi que d'autres genres de textes. Son inclusion dans le domaine du paratextuel constitue cependant une problématique fort discutée et ne recueille pas un large consensus. Il en va de même pour le paratexte privé qui englobe les notes personnelles inscrites en marge d'un livre, les dédicaces, les annotations d'une lecture élaborée par l'auteur ou d'autres textes<sup>11</sup>. Le périexxte est communément identifié au domaine paratextuel, puisqu'il correspond à tous les discours insérés dans les "interstices du texte"<sup>12</sup>. Il convient par conséquent d'attirer l'attention sur l'importance du titre de l'oeuvre, des titres de chapitres, préfaces, postfaces, épigraphes ou dédicaces qui constituent le domaine périexxte<sup>13</sup>.

Le paratexte dans le Nouveau Roman, phénomène de réécriture qui fait appel à divers "procédés de singularisation"<sup>14</sup>, considérés par certains comme des infractions aux codes en vigueur et par d'autres comme des "modes de significations nouveaux"<sup>15</sup>, s'avère une limite, une frontière ténue, un "seuil" ou "vestibule" - dans la perspective de Borges<sup>16</sup> - qui invite le lecteur à pénétrer dans le temple de l'oeuvre littéraire ou, au contraire, l'écarte d'une lecture indésirable. Dans cette "zone indéxise"<sup>17</sup>, entre un "dedans" et un "dehors", fruit du désir ou fruit interdit, le doute s'installe. Dans le Nouveau Roman, littérature de contrastes, oscillation amour-haine, le paratexte se situe dans cette "frange"<sup>18</sup> de l'oeuvre littéraire qui instaure la proximité et la distance, la ressemblance et la différence. Le domaine paratextuel convoité par le Nouveau Roman place le lecteur de chaque côté d'une frontière, et se caractérise comme "un des lieux privilégiés de la dimension pragmatique de l'oeuvre, c'est-à-dire de son action sur le lecteur"<sup>19</sup>. Dans un roman qui cherche sa propre identité, "roman problème"<sup>20</sup> en quête d'une "nouvelle forme" et de "nouvelles substances romanesques"<sup>21</sup>, le paratexte surgit comme un "appareil protocolaire entièrement organisé en vue de faire exister le texte, de lui donner forme et consistance"<sup>22</sup>. L' "Ecole de Minuit", mouvement marginal, a adopté ce type de discours, lui-même marginal, qui "même s'il n'est plus «le» texte, est toujours «du» texte"<sup>23</sup>.

Porte ouverte sur le "hors-texte"<sup>24</sup>, le domaine paratextuel n'a jamais été envisagé, dans une littérature de conscience, comme un début absolu. La dimension transtextuelle d'un texte le situe toujours dans un espace intertextuel déterminé: "la mise en scène d'un titre, d'un incipit, d'un exergue, d'un prétexte, d'une préface, d'un seul germe, ne fera jamais un début"<sup>25</sup>. Les relations que le paratexte entretient avec le hors-texte et l'avant-texte sont dignes d'intérêt, à condition toutefois de considérer cet espace en tant

que lieu "d'une pragmatique et d'une stratégie, d'une action sur le public"<sup>26</sup>. Les éléments paratextuels, plus ou moins bien compris par les lecteurs, sont en effet "cette frange aux limites indécises qui entoure d'un halo pragmatique l'oeuvre littéraire"<sup>27</sup>. L'art du roman fut de tout temps discuté, et il importe d'analyser jusqu'à quel point, à une époque où certains critiques clament la mort et la décadence du roman, et d'autres sa complète rénovation<sup>28</sup>, le paratexte est détenteur d'un statut spécifique, contribuant ou non à une connaissance plus approfondie du Nouveau Roman: "le roman est commun, le roman est social; moyen d'expression par excellence, actif, passif, le plus répandu, le plus apprécié, diversifié, efficace: qui n'en a pas lu, qui n'en a pas vécu?"<sup>29</sup> Le Nouveau Roman, écriture d'originalités et de traditions masquées<sup>30</sup>, a exploité le caractère ambigu de l'avant-texte et de l'après-texte, surgissant finalement "sous l'apparence d'un avant-texte et d'un après-texte à la fois", constituant "l'alpha et l'oméga du texte"<sup>31</sup>. Si le Nouveau Roman ne constitue pas une doctrine définie, mais désigne avant tout un ensemble de productions littéraires qui suscitent une attention spéciale vis-à-vis des problèmes de l'écriture romanesque, il convient d'interroger le mode d'écriture, de production et de fonctionnement du discours paratextuel, en cherchant à établir une relation entre le public et la critique, entre l'homme et le monde<sup>32</sup>.

Parmi les "signaux qui forment l'entourage du texte"<sup>33</sup> rédigé par les nouveaux romanciers, il en existe effectivement un qui se détache, tant par la problématique inhérente à son essence métalinguistique, que par l'ambiguïté de sa limitation *spatio-temporelle*: la préface. En effet, la préface, "pièce maîtresse de l'appareil paratextuel"<sup>34</sup>, se présente comme un texte séducteur, préliminaire ou postliminaire, pouvant être rédigé par l'auteur du texte préfacé ou par autrui (un autre écrivain, un critique ou, tout simplement, un fervent admirateur)<sup>35</sup>.

La préface se présente dans le Nouveau Roman comme une "ouverture poétique"<sup>36</sup>, située dans la plupart des cas au début du livre. Cette localisation privilégiée confère au discours préambulaire le caractère d'"introducioriedad"<sup>37</sup> qui lui est inhérent. La préface est une pierre de touche pour le lecteur, placée de manière stratégique au début de l'oeuvre. Le livre préfacé a opté pour un itinéraire déterminé au sein du monde littéraire. Le texte liminaire s'offre comme un guide ou un "cochero"<sup>38</sup> qui se pose devant le lecteur, tentant aussitôt de dévoiler ou d'occulter des problèmes inédits, différentes façons de penser ou de sentir la littérature. Dans le Nouveau Roman, le caractère initiatique de la construction introductive constitue "une sorte de portique en saillie, escarpement artificiel particulièrement décoratif"<sup>39</sup>, qui introduit l'oeuvre préfacée.

L'existence d'une préface dans l'oeuvre d'un nouveau romancier revêt un caractère problématique, qui résulte d'une localisation incommode et très

souvent paradoxale. Le lecteur acquiert un livre, l'ouvre et son premier contact avec l'écrit s'effectue à travers le texte préliminaire. Dans cette situation, le lecteur ne s'est pas encore transformé en un lecteur effectif de l'oeuvre littéraire, et n'a pas réfléchi aux divers aspects qui s'inscrivent dans le cadre du discours de préface. L'auteur de la préface, s'il est celui du texte préfacé, se trouve dans une situation délicate, étant en droit de penser d'une façon ironique: "voici ce que j'ai écrit, puis lu, et que j'écris que vous allez lire; après quoi vous pourrez reprendre possession de cette préface qu'en somme vous ne lisez pas encore, bien que, l'ayant lu, vous ayez déjà anticipé sur tout ce qui la suit et que vous pourriez presque vous dispenser de lire"<sup>40</sup>. Manifestement, le texte introductif dans le Nouveau Roman souligne de façon quelque peu corrosive le caractère artificiel de l'instance de la préface. Rappelons que le "pré" de préface, dans la mesure où il rend présent un futur annoncé, le représente, l'approche et attire l'attention sur un texte - écrit donc passé - qui, masqué par une fausse apparence de présent à travers un auteur dissimulé et tout puissant, suggère au lecteur que ce présent, qui est en réalité passé, représente un futur:

*«Le livre que l'on va lire ne prétend pas être une oeuvre par lui-même»<sup>41</sup>.*

La mise en scène est prête et le lecteur réalise que la préface, "ce reste d'écriture"<sup>42</sup>, est antérieure et extérieure au développement des idées véhiculées. Par conséquent, l'instance liminaire dans le Nouveau Roman est comprise comme récapitulation et simultanément anticipation récurrente, "elle est un tout autre texte, mais en même temps, comme discours d'assistance le double de ce qu'elle excède"<sup>43</sup>. En vérité, toute la préface constitue une postface que l'auteur du texte élabore après lecture de l'oeuvre préfacée<sup>44</sup>. Il n'en est pas moins vrai que cette postface peut se transformer en un lieu ambigu, vu qu'il oblige le lecteur à conserver un regard rétrospectif, ce qui complique souvent la lecture et l'interprétation de l'oeuvre littéraire, encombre la scène et pousse le destinataire de l'instance préambulaire vers un "labyrinthe d'ouverture d'une digression supplémentaire, d'un faux miroir aussi qui en enfonce l'infinité dans une spéculation mimée, c'est-à-dire sans fin"<sup>45</sup>. Le texte liminaire surgit dans le Nouveau Roman comme une affirmation de sa propre fugacité, possédant une dialectique spécifique d'une situation de communication littéraire déterminée, "message totalisant et différé à la fois, toujours hanté par le spectre de l'incompréhension"<sup>46</sup>.

Le langage est l'être de l'instance préambulaire, un monde à part où s'installent des doutes et des angoisses, puisque "toute la littérature est contenue dans l'acte d'écrire"<sup>47</sup>. En ce sens, le préfacier tente de manipuler

les pouvoirs de l'écriture en tant que travail sur le langage<sup>48</sup>, exploitant un matériau qui transforme le discours introductif en une zone obscure "où il est menacé d'auto-destruction et risque de retourner à la poussière de l'indifférence"<sup>49</sup>. Dans les textes préliminaires, il convient d'écouter "le bruit de ce qui marche bien"<sup>50</sup>, le murmure d'un mot condamné à l'hésitation et à un jeu de masques qu'une "littérature du silence"<sup>51</sup> a imposé à l'écriture, laborieusement ciselée par l'esprit du préfacier. La construction préliminaire libère le mot, d'autant plus que l'écriture des nouveaux romanciers prétend "filigraner"<sup>52</sup> le langage. Les mots s'insinuent comme des noeuds de significations ou selon l'expression de Claude Simon, comme des "carrefours de sens"<sup>53</sup>, ce qui autorise un nombre incalculable de combinaisons pour le matériau linguistique: "non plus démontrer, donc, mais montrer, non plus reproduire, mais produire, non plus exprimer mais découvrir"<sup>54</sup>.

Le lecteur de la préface dans le Nouveau Roman se doit d'entretenir une relation productive avec le discours préfaciel; il est le destinataire effectif du texte, et non un "simple membre du public"<sup>55</sup> qui survolerait le titre ou le sous-titre sans parvenir à déchiffrer les indications explicites ou masquées qui hantent la construction préambulaire. Le lecteur est impliqué de manière plus ou moins directe par le préfacier, le destinataire du texte liminaire étant implicite dans l'essence métatextuelle de ces textes<sup>56</sup>. Le dessein véritable de ce discours est de posséder le lecteur, en l'absorbant et en l'intégrant, sur le plan affectif, dès le début de la lecture du texte préfacé. Cette tentative de "programmation de la lecture du texte"<sup>57</sup> peut être mise en question dans la mesure où, dans le Nouveau Roman, la préface semble tendre vers une nouvelle "philosophie de la lecture"<sup>58</sup> dont l'objectif est une progression et une compréhension efficaces, la lecture variant selon "l'importance accordée à l'un ou l'autre de ces gestes"<sup>59</sup>. Il convient d'établir une distinction entre l'action du lecteur et ce que l'on attend de lui. Cependant, dans le domaine préfaciel, "la tendance est plutôt à l'adéquation, à l'identification des demandes du texte et des actions de l'instance lectrice"<sup>60</sup>. On s'efforce de responsabiliser le lecteur: il peut choisir d'interpréter incorrectement ou partiellement ce qu'il lit, ou au contraire, de rejoindre les intentions de l'auteur, en relisant, en analysant voire en déconstruisant. Le texte liminaire fonctionne comme une ouverture sur le monde: "cette fenêtre ouverte nous indique la volonté de concilier le lisible et le visible"<sup>61</sup>. Le préfacier tente d'apprendre à travers l'écriture préliminaire ce qu'il attend de la part du lecteur, vu que dans le Nouveau Roman "on écrit pour savoir quelle est l'activité, quelle est l'efficacité du fait d'écrire et l'on s'aperçoit que l'apprentissage de la lecture s'y trouve impliqué"<sup>62</sup>. Quant aux écrivains du Nouveau Roman, ils ne privilégient pas cette forme de contact et de dialogue avec le lecteur<sup>63</sup>, et s'abritent derrière une production théorique et critique relativement abondante. Les moyens de communication avec les lecteurs se sont donc modifiés au

point que dans certains cas, c'est l'oeuvre, roman sur le roman, qui trace son destin auprès du public<sup>64</sup>.

Les textes liminaires écrits par l'auteur de l'oeuvre préfacée<sup>65</sup> suscitent un ensemble de questions qu'ils ne semblent pas se soucier de résoudre: "cette interrogation sans cesse recommencée, si sourde, si étouffée met en jeu, qu'on le veuille ou non, la vie et le sens de la vie"<sup>66</sup>. Analyser ce type de discours s'avère quelque peu compliqué à une époque qui a proclamé la mort de l'auteur<sup>67</sup>. Roland Barthes affirme à ce propos que "comme institution, l'auteur est mort: sa personne civile, passionnelle, biographique, a disparu"<sup>68</sup>. La préface d'auteur dans le Nouveau Roman a ressenti cette perte, cette dilution de la volonté omnisciente, omniprésente et omnipotente qui caractérisait le romancier du XIX<sup>ème</sup> siècle. Le préfacier du Nouveau Roman est un individu aux connaissances et aux facultés de perception nécessairement limitées, qui ne peut donner du monde et de la littérature qu'une vision subjective, fragmentaire et, presque toujours inexplicable. L'auteur du discours préambulaire est un "suiveur aveugle à la recherche d'une modernité périmée le lendemain de ses découvertes laborieuses"<sup>69</sup>. Comme le souligne Claude Duchet, la préface est simultanément le véhicule de la tradition et un instrument de rupture<sup>70</sup>, puisqu'elle implique une attention spéciale à l'égard des problèmes du roman, de son évolution, de son statut socio-culturel, et provoque également le débat sur des représentations idéologiques liées à une conception de l'Histoire et du Roman<sup>71</sup>. L'espace "auctorial" du Nouveau Roman démontre une certaine incomplétude dans la manière d'aborder les textes préfacés, vu que le texte préambulaire "nous offre plutôt un discours qui se remet sans cesse en question et qui ne se laisse jamais circonscrire, étant toujours caractérisé par le devenir et non par l'être"<sup>72</sup>. Les constructions liminaires "autoriales" s'apparentent à un essai perpétuel et non à un point de référence fixe et immuable. Dans son texte liminaire<sup>73</sup>, Robert Pinget vise la valorisation d'une nouvelle écriture basée sur un point de vue original, une sensibilité différente et une manière inédite d'appréhender le langage. L'instance préambulaire ne surgit pas comme une orientation de lecture par rapport au texte fictionnel, dont l'essence est précisément de rester ouvert à une multiplicité d'interprétations de la part du lecteur<sup>74</sup>. La fonction de la préface n'est ni d'instruire ni d'orienter, mais "de donner une impulsion à la pensée, d'éveiller des sentiments, des réflexions, des images, de provoquer l'étonnement"<sup>75</sup>. Le rôle de la construction préambulaire de Robert Pinget peut néanmoins être envisagé sous un autre angle, dans la mesure où la lecture visée coïncide avec une "lecture orientée vers les symptômes, une lecture de type analytique qui vient fracturer le texte pour en extraire les matériaux initiaux"<sup>76</sup>. L'auteur de cette construction cherche à accéder à une pluralité de sens, "en excédant toute transmission d'un sens unique, clos et axial et en ouvrant largement sur un espace non-hiérarchisé où les éléments du texte ne sont jamais situés

à un même niveau de lisibilité”<sup>77</sup>. En effet, la critique observe la réécriture fictionnelle de l’auteur à travers ce prisme d’originalité et de recherche incessante de la forme, et affirme que Pinget, bien qu’il soit associé au Nouveau Roman, s’en démarque par la sensibilité avec laquelle il aborde les mots. Peu attiré par l’aspect théorique du phénomène Nouveau Roman, Robert Pinget se heurte véritablement aux problèmes de la création littéraire. Ainsi, “les jeux d’écriture auxquels il se livre pour multiplier sur un objet, un être ou même une situation, de nombreuses approches différentes, ne sont pas des exercices de style: l’identité de tout ce qui nous entoure est ambiguë”<sup>78</sup>. Pinget a compris que les sons et plus particulièrement la voix peuvent créer une atmosphère inquiétante et unique dans le développement de ses romans: “chercher, être coincé, manger, être gêné par autrui, partager cependant les inquiétudes mesquines de ceux qui nous entourent”<sup>79</sup> sont autant de réalités qui fascinent cet auteur dramatique, peintre d’existences autres:

*«Un point de vue nouveau, une sensibilité moderne, une composition inédite se trouve peut être dans mes écrits mais je n’y peux rien. Que j’en prenne conscience au fur et à mesure que j’avance dans mon difficile métier ne change rien à l’affirmation que seule capte mon intérêt la voix de celui qui parle»<sup>80</sup>.*

L’auteur de ce texte a opté pour une postface, peut-être par égard au lecteur et à sa liberté de jugement<sup>81</sup>, attendu que les “après-propos”, “après-dire” ou “post-scriptum”<sup>82</sup> s’adressent “à un lecteur non plus potentiel mais effectif”<sup>83</sup>. La lecture paraît plus logique et plus pertinente, le lecteur de **Le Libera** ayant en effet déjà pris contact avec l’écriture fictionnelle. Pinget considère toutefois que le texte liminaire est moins efficace, puisque le lecteur, dans la majorité des cas, s’est déjà forgé une idée à propos du texte qu’il a lu et qu’il lui est parfois difficile de reformuler des conceptions assimilées<sup>84</sup>. Conscient de ce risque, Robert Pinget cherche l’écriture dans les méandres de son propre langage qui s’inscrit dans un climat de roman policier rompant avec la fiction traditionnelle, car “plutôt que d’offrir au lecteur la résolution d’une énigme, ils accumulent mystère sur mystère, ce qui ne laisse pas de les ériger en textes déceptifs”<sup>85</sup>. La recherche continue du “vouloir dire”, du sens à atteindre, détermine l’écriture romanesque — “pour Pinget, écrire c’est déjà une manière d’interroger la réalité selon une demande *inquisitionnelle*, mais, au fur et à mesure que les phrases avancent, cette réalité interrogée recule, ainsi que disparaît la ligne d’horizon lorsque nos pas semblent nous en rapprocher”<sup>86</sup> — en quête incessante du plaisir et de l’ambiguïté des sens. Un des mérites du Nouveau Roman consiste

en cette tentative de "neutralisation" d'un monde humain complice du langage établi: "le sens du livre pourrait être, après tout, que l'on ne peut rien comprendre à rien parce que tout est trop compliqué"<sup>87</sup>. L'art de Pinget se caractérise par une véritable "folie de l'imagination"<sup>88</sup>; propension à commencer une "histoire" et ne jamais la terminer de façon satisfaisante; de la faire proliférer, s'enchevêtrer, en somme "de la faire sans cesse renaître à partir d'elle-même"<sup>89</sup>. Dans cette véritable aventure du langage, Pinget interroge et s'interroge à propos de l'écriture et de la communication, à une époque où Ionesco affirme: "Une oeuvre d'art est l'expression d'une réalité incommunicable que l'on essaie de communiquer et qui parfois, peut être communiquée. C'est là son paradoxe et sa vérité"<sup>90</sup>:

*«Une chose est certaine, c'est que jamais au départ je ne sais ce que je vais dire. J'ai longtemps cru qu'il s'agissait là d'une faiblesse, mais pas moyen de l'éviter, puisqu'elle est ma seule force, celle qui me fait poursuivre. Plaisir autrefois de la découverte à chaque ligne. Aujourd'hui c'est souvent une corvée mais ça reste une découverte»<sup>91</sup>.*

L'artisan, capable de ciseler le mot et la forme, a conscience que le fil de l'intrigue ne se déroule pas de façon logique; "il est au contraire fait de différentes pistes fictionnelles représentant chacune une carte qu'on met dans le jeu, dans l'espoir de faire progresser la fiction mais qu'une autre carte aussitôt annule, gomme et ainsi de suite jusqu'à la dernière carte du jeu, jusqu'au point final"<sup>92</sup>. Ceci suggère au lecteur l'existence, non pas d'une intrigue, dans l'acception traditionnelle du terme, mais d'une situation qui ne peut surgir dans le vide. Le lecteur entrevoit alors une perspective qui suppose la dissémination du récit, en provoquant une "forclusion"<sup>93</sup>. Comme l'affirme Jean Ricardou, "la prise de conscience du texte"<sup>94</sup> suppose que s'élève une attitude critique et contestataire à l'égard de la fiction. Pinget sait pertinemment qu'à travers cette construction liminaire, il tend à disséquer le mécanisme de la création littéraire. Il existe cependant un versant traditionnel dans la manière dont cette postface est élaborée. Pinget dévoile le mode de "production" littéraire qu'il utilise pour rédiger ses oeuvres, et se révèle un "scripteur" original: "les «avant-propos» et les «avertissements» peuvent alors devenir singulièrement ironiques et «auto-réflexifs»"<sup>95</sup>. Ce texte dénote un mélange d'ironie subtile et d'humilité - ou de fausse modestie?<sup>96</sup> — trahie par Robert Pinget lui-même, lorsqu'il admet la présence d'erreurs dans son oeuvre: «je n'assume que les erreurs de ton, et il doit y en avoir, hélas»<sup>97</sup>. Le texte liminaire se dispense de révéler des informations spécifiques concernant **Le Libera**, puisque l'auteur avoue: «resterait à savoir qui parle avec le ton du **Libera**. Cette fois je ne sais pas. Des

*propos contradictoires sont rapportés par quelqu'un... qui ne m'a pas révélé son identité*»<sup>98</sup>. Cette attitude semble attester une véritable honnêteté intellectuelle car, comme l'affirme Ora Avni, le lecteur peut éprouver "une hésitation, un malaise"<sup>99</sup> lorsque l'auteur d'un texte liminaire assure l'authenticité d'une intrigue qui, en l'occurrence, se disperse en un ensemble de noeuds narratifs. Néanmoins, les doutes assaillent Robert Pinget, comme il le reconnaît lui-même: "ce texte fourmille donc de contradictions"<sup>100</sup>:

*«Pourquoi parler de poésie à propos de roman? Parce que c'est le terme qui me paraît convenir au travail de l'artisan que je suis. Mon dégoût du roman dans l'acceptation classique me dicte le vocable plus général de création signifiant poésie, ou le contraire»*<sup>101</sup>.

*«On a parlé de l'intrigue dans mes livres. Plutôt qu'intrigue je préférerais situation, laquelle m'est imposée par le ton choisi. Si une intrigue a l'air de se nouer, c'est uniquement au fil du discours, qui ne peut se dérouler dans le vide»*<sup>102</sup>.

Robert Pinget n'offre aucun sentiment de sécurité au lecteur. Son instance préfacielle s'apparente à un "puzzle" discursif dont la résolution n'est pas proposée. L'espace préambulaire n'est pas un espace où l'auteur "nous parle à découvert, sans masque, dans l'intimité même du confessionnal"<sup>103</sup>. Le texte s'affirme comme un "vouloir dire" et non comme un simple "dire", une "anticipation discursive"<sup>104</sup>, puisque Pinget "est celui qui ne sait et ne peut penser que dans le silence de l'écriture, celui qui sait et éprouve à chaque instant que, lorsqu'il écrit, ce n'est pas lui qui pense son langage mais son langage qui le pense, et pense hors de lui"<sup>105</sup>. La préface ne séduit pas le lecteur à travers la reproduction transparente des intentions de l'auteur, mais au contraire captive le futur lecteur de **Mahu ou le Matériau** par l'actualisation des aspects problématiques de la représentation littéraire: "on aurait alors assez souvent l'impression que les paratextes ne sont pas destinés à rendre plus facile notre lecture du texte et que le "je" préfaciel, au lieu d'être le sujet maître de ses mots, n'est que ruse de ventriloque"<sup>106</sup>. Le lecteur semble détenir la clef de l'ultime reconstitution du sens de l'instance préfacielle: "le lecteur non seulement a droit de regard sur les textes mais contribue même à les constituer comme tels puisque c'est lui qui, en définitive, les fait fonctionner"<sup>107</sup>. L'auteur du texte préfacé semble ignorer le sens investi dans son oeuvre ou bien souhaite déléguer à l'ensemble des lecteurs et des critiques la tâche ardue du "déchiffrement" de **Mahu ou le Matériau**. Comme le souligne Jean Ricardou, "l'écrivain est aussi celui qui ne saurait parler juste de son oeuvre"<sup>108</sup>. Dès que le nouveau romancier

parvient à intégrer le rôle du lecteur, celui-ci le considère comme un "conteur d'histoires": "un conteur d'histoires qui s'enchevêtrent et dont à première vue ressort une manière de *vérité moyenne* que le lecteur localise mal mais qui ne le dérouté pas trop car elle s'énonce en termes simples"<sup>109</sup>. Ce texte préambulaire, "à mesure qu'il se fabrique et nous fascine, et va vers un dénouement inexistant, se rend inutile lui-même, mais avec un tel charme qu'on désire le relire"<sup>110</sup>. Le nouveau romancier est parfaitement conscient de ne pas chercher à faciliter l'accès à son édifice intellectuel; Robert Pinget admet du reste: "Il y a de ma part une revendication à l'égard du lecteur. Pourquoi bénéficierait-il d'une clarté d'exposé dont je ne bénéficie pas au cours de mon travail, pourquoi lui mâcherais-je la tâche alors que personne ne me la mâche à moi?"<sup>111</sup>. La difficulté que le lecteur éprouve lors du "déchiffrement" du discours préfaciel est intimement liée au "modus operandi" de Robert Pinget: si lui-même ignore les chemins que l'écriture se fraye, comment peut-il aider son lecteur? "Le texte qu'a donc sous les yeux le lecteur est celui d'une aventure en train de s'accomplir, de se tenter, et non déjà vécue puis retranscrite. Voilà pourquoi je dis que je ne sais jamais ce que je vais dire"<sup>112</sup> — affirme le romancier. La parole de l'écrivain se modifie: "l'humanisme européen - agnostique ou chrétien, marxisme compris - exaltait la royauté de l'homme sur le monde, sa possession de soi-même et des choses. Dans le "Nouveau Roman", l'homme perd tous ses pouvoirs, il n'est qu'un pur regard, à peine conscient"<sup>113</sup>. Avec cette nouvelle forme d'écriture, la parole humaine n'est plus qu'un "petit filet de voix d'homme garrotté, un petit halètement de condamné à vivre"<sup>114</sup>. Robert Pinget semble dès lors s'engager "sur la voie d'une contestation radicale des formes anciennes"<sup>115</sup> qui transparait dans la façon dont il appréhende le rapport qu'entretient le processus de l'écriture avec la société dans laquelle elle s'insère: «*Et c'est dans la mesure où l'artiste est farouchement lui même qu'il exprime la société de son temps, c'est un lieu commun*»<sup>116</sup>. Le texte liminaire de Pinget traduit assez clairement les incursions d'une écriture, à la recherche de la forme convoitée, dans un univers caractérisé par la contestation et par des transmutations rapides: "il était inévitable que la littérature, le seul domaine où pouvait encore s'exercer la volupté de l'individualisme et se réfugier le mystère de la personne, fût à son tour l'objet de furieux assauts de la part de tous ceux pour qui la notion de culture évoquait l'odeur des cadavres"<sup>117</sup>. Avec l'avènement de cette nouvelle société, "le malaise"<sup>118</sup> s'installe dans la manière d'envisager la littérature, à une époque où, comme l'affirme Paul Valéry, "nous autres, civilisations, nous savons maintenant que nous sommes mortelles"<sup>119</sup>.

Dans ces textes liminaires, on remarque que les divers préfaciers ont conscience que quelque chose a changé: "le texte s'inscrit dans une tradition de genre, de composition et de culture; dès qu'il la remet en cause,

c'est au texte lui-même à constituer son propre code et c'est au lecteur, effaçant ses habitudes, à l'y déchiffrer<sup>120</sup>. Le lecteur n'entrevoit aucune explication cohérente concernant l'intrigue du roman préfacé; il n'incorpore ni le temps ni l'espace habités par les personnages<sup>121</sup>. La lecture du préambule moderne exige une attention très particulière, dans la mesure où elle permet d'accéder à une "intelligibilité nouvelle"<sup>122</sup>: une manière originale d'appréhender la texture du texte, ainsi qu'une nouvelle façon d'analyser les principes de "génération"<sup>123</sup> et "d'organisation"<sup>124</sup> du discours. On abandonne l'idée d'une illusion conventionnelle et réaliste au profit d'un travail ardu sur le texte: "le roman moderne invite, en dépit de l'illusion, à lire aussi le texte"<sup>125</sup>. De par une "avarie du sens"<sup>126</sup>, le lecteur se retrouve face à une écriture qui se pose comme une "écriture du désastre"<sup>127</sup>. Ces nouvelles formes, déconcertantes, n'obéissent pas aux schémas traditionnels de l'explication et du résumé, auxiliaires d'un lecteur personnalisé. La construction préliminaire se fragmente et il devient relativement difficile d'opérer une reconstitution, fût-elle sommaire, du message du préfacier. Ainsi, le lecteur découvre "uma narração armadilhada, tautológica, com descrições pervertidas, personagens apátridas, sem alma e sem carácter"<sup>128</sup>, ce qui contribue à convertir les discours liminaires en "textes fermés sur eux-mêmes"<sup>129</sup>, instigateurs d'un niveau "non réflexif de lecture"<sup>130</sup>, processus de questionnement qui oblige le lecteur à oublier ses problèmes pour s'engager dans la quête d'une solution à jamais éclatée: le lecteur est alors séduit par un texte qui se définit comme "présentation d'une problématique"<sup>131</sup>. Selon certains critiques, cet état de fait correspond à une crise de la littérature en général, et du roman en particulier, puisque le Nouveau Roman semble avoir nié "l'essence même de l'art romanesque"<sup>132</sup>, exigeant du public une nouvelle sensibilité.

Le lecteur de la préface ne parvient pas à s'identifier aux vestiges des personnages qui hantent le roman préfacé<sup>133</sup>. Dans le récit réaliste du XIXème siècle, le personnage connaissait une évolution généralement parallèle à un déplacement dans le temps et dans l'espace. Grâce à la lecture des constructions préliminaires dans le Nouveau Roman, le lecteur réalise la difficulté de distinguer "une figure mobile et un fond immobile: tout est immobile (tout se reproduit) et tout est mobile (tout change)"<sup>134</sup>. Le discours préfaciel constitue un réseau de suppositions qui, d'hypothèse en hypothèse, s'appliquent à confondre et désorienter le lecteur. Polyvalente, l'écriture liminaire de Pinget stimule la lecture et la sensibilité. A son tour, la lecture parvient à révéler les potentialités de chaque mot: "la lecture reçoit de l'écriture la mission de l'enrichir constamment de la dimension imaginaire que recèle son ordre"<sup>135</sup>. Dans cet espace de rupture(s), le lecteur se retrouve à la croisée de deux chemins: refuser la lecture du texte à déchiffrer, ou au contraire se risquer dans un domaine inconnu. Toutefois, "si l'on choisit

de lire, on risque de se perdre dans le livre ou être absorbé par lui<sup>136</sup>. La lecture de ces textes implique, pour le destinataire du discours, un certain nombre de risques inhérents à l'art de la séduction dans le Nouveau Roman, dont les "aspects incantatoires, poétiques, fantasmastiques peuvent provoquer une sorte d'envoûtement; fascination nouvelle engendrée par ces nouvelles formes romanesques"<sup>137</sup>. Ce charme préfaciel agit par étapes successives; paragraphe après paragraphe, phrase après phrase, Pinget cherche à procurer une satisfaction au lecteur, avant même que celui-ci ne parvienne à établir des connexions de sens entre les différentes parties qui composent le tout liminaire. Au-delà d'une première lecture, Robert Pinget vise une construction globale qui ne constitue pas une dérivation définitive; au contraire, le(s) sens demeure dans sa globalité à l'état de potentialité. Le destinataire du discours préfaciel de Pinget élabore le(s) sens(s) à partir "d'hypothèses construites et sans cesse validées et rectifiées"<sup>138</sup>. La lecture confine ainsi à une globalisation, une anticipation, une confirmation ou une rectification, et parfois à une relecture. Le préfacier affectionne ce procédé accumulatif car à chaque opération réalisée, le lecteur met à nu la totalité du sens antérieurement déduit ainsi que celui qui découlera de cette élaboration: "c'est pourquoi les textes les plus attendus - c'est-à-dire conformes aux schémas narratifs ou psychologiques auxquels le lecteur est habitué - paraissent aussi les plus clairs"<sup>139</sup>. Pourtant, les discours liminaires du Nouveau Roman semblent révéler une position radicalement différente étant donné que le lecteur n'identifie pas mais découvre, devine le ou les sens préambulaires occultes, souvent grâce à une "construction progressive du sens"<sup>140</sup>. La lecture du texte liminaire esquisse de cette manière un mouvement qui semble impliquer la poursuite d'un objectif: "l'absorption du lecteur par le livre; l'absorption du livre par le lecteur"<sup>141</sup>. Pinget relève un défi original lorsqu'il rejette le compromis de création littéraire quant aux "personnages" qui peuplent l'oeuvre préfacée: "ils se font eux-mêmes, mais au lieu que ce soit chacun d'eux qui crée sa propre réalité, c'est l'ensemble qui se fait, comme un tissu vivant dont chaque cellule bourgeonne et sculpte ses voisines"<sup>142</sup>.

La trajectoire du personnage est entièrement escamotée par Robert Pinget "car il n'y a pas vraiment de *personnages*, mais des ensembles articulés où les personnages jouent le rôle d'éléments au même titre que tous les autres objets"<sup>143</sup>. En effet, il existe une oscillation que l'on pressent lors de la lecture, sans que ce mouvement fournisse le moindre indice sur le "personnage". L'évolution de l'instance préfacielle provient de la mise en évidence et de l'occultation concomitantes des fils délibérément non conducteurs du texte. Dans cette construction, le lecteur à l'image du personnage ne suit pas une piste délinéée à l'avance: "il lui semble fixer un endroit qui est toujours le même comme une mer qui se soulève, puis se creuse"<sup>144</sup>.

On remarque alors que l'ambiguïté a investi le discours préfaciel, dont l'objectif ne se résume pas au rejet d'un déchiffrement littéral ou à une simple paraphrase textuelle: il vise une vaste initiation culturelle, une totale conversion du lecteur à une révolution des mentalités. Dès lors, l'accès aux textes préliminaires d'une oeuvre donnée suppose une action lente, progressive et sans aucun doute vaine, à l'égard du destinataire: "changer des habitudes d'esprit du lecteur, éveiller sa conscience à l'accueil d'une parole poétique encore inouïe"<sup>145</sup>. Le texte préliminaire chez Pinget aboutit à une auto-contemplation qui conduit à une auto-distorsion et à la découverte d'une insuffisance<sup>146</sup>. Ces textes rappellent un "discours herméneutique"<sup>147</sup>, puisqu'ils augurent un effort de réflexion et de déchiffrement concernant la pluralité des sens et du symbole, et que ce domaine "est toujours en quelque manière une problématique du sens caché"<sup>148</sup>. La construction s'avère incomplète face à l'expectative du lecteur qui réalise soudain toute la difficulté du déchiffrement de la préface<sup>149</sup>.

Dans ces textes, le lecteur vérifie qu'il ne peut s'identifier au personnage, d'autant plus que ce dernier ne se présente pas comme élément polarisant et explicatif du récit: "C'est au lecteur de se servir de ses propres richesses et des instruments d'investigation qu'il possède pour arracher son mystère à l'objet fermé"<sup>150</sup>. Le lecteur comprend que la grille interprétative<sup>151</sup> qu'il possédait ne lui permet plus de décoder les sens véhiculés par le discours liminaire. La préface renonce à la sécurité et à son caractère affirmatif pour se transformer en doute permanent.

Dans l'instance préliminaire du Nouveau Roman, on interdit au lecteur de s'identifier au personnage dont le monde demeure curieusement distant. Comme dans le théâtre de Bertolt Brecht, dramaturge de la distanciation, le lecteur est un étranger, un "outsider" par rapport au discours préfaciel. Tandis que la préface traditionnelle susurrerait au lecteur: "Asseyez-vous, je vais vous raconter une histoire, taisez-vous et écoutez"<sup>152</sup>, ces constructions du Nouveau Roman clament: "Vous allez voir un écrivain évoquer un monde dont il ne possède pas la clef. Ce qui est intéressant, ce sont les efforts de l'écrivain pour, sinon forger cette clef, du moins nous faire, nous lecteurs, apprentis serruriers avec lui"<sup>153</sup>. Cette exhortation provoque une mutation chez le lecteur qui quitte la sécurité confortable des explications fournies au long du discours pour devenir élément essentiel du déroulement du récit<sup>154</sup>. La lumière et la sécurité que la délinéation d'un personnage ou le résumé du récit préfacé procuraient au lecteur, semblent avoir disparu. L'histoire se transforme en un fragment autre qui parcourt le récit sans l'ordonner ou lui conférer une quelconque causalité: "l'histoire se met à foisonner de façon inquiétante"<sup>155</sup>. Le destinataire préfaciel éprouve la distance entre la sphère d'influence de Robert Pinget et son propre monde, conscient de l'abolition des échelles de valeurs, des symboles ostentatoires et de l'intimité

réci-proque. Le discours préliminaire se situe ainsi à la frontière du vrai et du faux, du vécu et de l'imaginaire: "le lecteur se trouve placé devant une réalité à la fois augmentée de tous les possibles et diminuée de ses facteurs de réalité habituels"<sup>156</sup>. Le monde préfaciael apparaît incomplet, fragmentaire, désirant "sous le masque qu'une absence soit comblée"<sup>157</sup>. Seul le lecteur, par le biais d'une participation créative<sup>158</sup>, parvient à répondre aux interrogations et aux souhaits<sup>159</sup> qui hantent son esprit. Le problème réside parfois dans la paresse mentale à laquelle le récepteur préfaciael tendrait à s'abandonner<sup>160</sup>; le nouveau lecteur<sup>161</sup> devra au contraire fournir un effort s'il ne veut pas être découragé par les rares pistes qui lui sont proposées:

*«Peut-on raconter une histoire quand dans le moindre événement, le plus petit paysage, le regard le plus distrait, c'est là que tout se passe? Il n'y a ni regard, ni paysage, ni fait-divers qui ne recèle le reste du monde, en toute propriété»<sup>162</sup>.*

Dans "Projet"<sup>163</sup>, Jean Cayrol s'attache à décomposer l'intériorité temporelle qui circonscrit son personnage, Julien. Dès l'instance liminaire, le lecteur éprouve la nette sensation de poursuivre un temps infini dont le réagencement logique lui échappe constamment. La durée se résume à des moments fugitifs qui non seulement représentent des émotions, des images et des événements désarticulés, mais indiquent une altération temporelle, résultant d'affinités sensorielles et émotives diverses. Les souvenirs qui traversent l'esprit de Julien s'enchaînent en un mouvement perpétuel, vu que Jean Cayrol, à l'instar des autres nouveaux romanciers, se refuse à "situer les êtres et les choses dans un temps mort"<sup>164</sup>. Le préfaciael ne cherche donc pas une éternité temporelle mais se contente de confondre subrepticement le vécu des êtres qui peuplent le texte. Le lecteur assiste à la représentation d'une réalité palpitante, d'un monde en mouvement, de personnages à la recherche de leur propre existence fictive, Cayrol insérant les épisodes au sein d'une temporalité simultanée dont les traits se forment et se déforment au rythme du discours préfaciael:

*«Julien rouvre les yeux, ses volets, et toute sa vie recommence à l'envers. Il rajeunit de jour en jour, reprend l'âge de sa maturité, puis de sa jeunesse. Son existence se déroule avec ses cahots jusqu'à la naissance. A un certain moment, quand il atteint trente ans, il se marie, mais perd sa femme au bout de quelques mois. Ce sera son unique amour: le point culminant de sa vie, la réussite»<sup>165</sup>.*

Le lecteur du projet de Cayrol est confronté à une nouvelle manière

d'appréhender la dimension temporelle, "ce temps embobiné comme une pelote, ce temps qui se mord la queue"<sup>166</sup>. Une sensation d'immobilité concentrationnaire s'empare alors du destinataire du texte préambulaire, dans la mesure où le temps extérieur est totalement démantelé au profit d'une nouvelle temporalité intérieure: "La langue endossera le *stream of consciousness* et permettra ainsi de ne plus laisser à l'écart la moindre parcelle de ce temps intérieur"<sup>167</sup>. Le préfacier sous-entend que l'invention du temps entretient une relation intime avec l'invention du "je", puisque l'homme moderne vit sous le signe de la transmutation continue, luttant en permanence contre le temps: "chaque durée a son centre propre, d'où surgissent d'autres durées et d'autres centres"<sup>168</sup>. Ceci amène Cayrol à formuler cette interrogation angoissée:

*«Mal dans sa peau. Il ne sait pas finir, il bâcle seulement, il interrompt. Comment vivre en continuité?»<sup>169</sup>*

La déambulation dans le temps est indissociable des doutes qui assaillent l'esprit du lecteur; il devra impérativement se repositionner face à une multiplicité de dérivations temporelles. La description temporelle chez Cayrol s'effectue "dans une sorte de tâtonnement aveugle dont il faut voir les origines"<sup>170</sup>. C'est grâce à la résurrection du personnage que le temps subit une transmutation irréversible, cet acte symbolisant le renouveau mythique de l'humanité. On quitte la nuit intemporelle et l'homme cesse de croire qu'il vit un temps cyclique et n'est que la réplique d'êtres toujours semblables. Dans ce texte préambulaire, Cayrol dénonce l'éternité du vécu spirituel, sans débuts ni fins, prisonnier d'un "temps concentrationnaire"<sup>171</sup>. Le lecteur ingénu éprouve, face à cette apparente immobilité préfacielle, un vif sentiment d'insécurité<sup>172</sup>; s'il n'est pas découragé par l'apparente incohérence temporelle de l'instance préambulaire chez Cayrol, le nouveau destinataire parviendra à surmonter sa propre vulnérabilité et connaîtra une nouvelle sécurité. Le seul temps préfaciel concret est le temps du lecteur et de la lecture effective. Mais parvient-il réellement à "apprendre à lire spontanément"<sup>173</sup> ces constructions liminaires? Le degré de difficulté et d'exigence est relativement élevé, le préfacier élaborant un message à la fois objectif et mythique. Le paratexte suggère un labyrinthe<sup>174</sup> temporel dans lequel le lecteur et le personnage doivent se frayer leur propre chemin. Le drame principal de ce texte réside dans l'impossibilité que connaît Julien de se situer dans un temps, en quête d'une réintégration possible:

*«Julien va-t-il utiliser des raccourcis, abréger son existence, accélérer le parcours? Qu'est son passé? Trouvera-t-il d'autres déviations, de nouvelles définitions puisque le temps n'existe plus dans cette rétroactivité?»<sup>175</sup>*

Cette nouvelle dimension temporelle contraint le lecteur de Jean Cayrol à ordonner une série d'instantanés juxtaposés dont la succession au long du discours ne relève pas de la chronologie, mais de la volonté arbitraire<sup>176</sup> du préfacier. Le temps évoque un tourbillon obscur de la pensée, temps pulsionnel et atomisé, privé de sa propre temporalité. Les structures temporelles de Jean Cayrol subissent une métamorphose pour aboutir à un temps intérieur du souvenir, de la conjecture ou de l'invention d'un passé réversible: le temps du rêve. Le lecteur affronte le règne de l'ambiguïté, du doute, de l'hypothèse et du souvenir. La structuration de la construction préambulaire reflète l'aliénation de la chronologie: l'emploi de la juxtaposition et de la contiguïté temporelle associées au parallélisme, l'absence de transition ainsi que le passage soudain d'un plan temporel à un autre. Cette fluctuation des souvenirs est du reste commentée par Claude Simon: "il n'y a ni commencement ni fin dans le souvenir"<sup>177</sup>. Le lecteur se trouve ainsi entraîné dans une exploration labyrinthique et difficile, car la répétition, la récurrence de phrases et de séquences préfacielles, les jeux de miroirs et d'oppositions, ou encore les variations paradigmatiques sur les indices temporels qui surgissent dans le discours, transforment parfois la chronologie (in)humaine en un temps mythique qui semble figer l'instance préfacielle. Le lecteur s'initie par la recherche incessante d'un temps zéro, synonyme d'une nouvelle temporalité dont les anachronismes sont dépassés par le travail de reconstitution intellectuelle effectué par le destinataire du texte:

*«Donc, en remontant le cours de son existence, il connaîtra l'après, l'avant ensuite: le bond dans ce qui n'est pas encore. Ce sont plutôt des chapitres, des parties de sa vie qu'il va rejoindre, la solution avant la question, la réponse avant l'interrogation, mais l'interrogation ne sera-t-elle pas absurde et désavantagée?»<sup>178</sup>*

Jean Cayrol semble requérir, dans le texte liminaire, un "lecteur intérieur"<sup>179</sup> qui pratique une lecture<sup>180</sup> quasi professionnelle et relativement critique, et qui considère ces lignes comme un art composé par essence de visions, pensées, souvenirs, sensations ou divers états de conscience. Si le lecteur saisit ce rythme frénétique qui témoigne de la sensibilité de l'auteur, il sera alors préparé à l'entendement d'une nouvelle temporalité, projection du combat contre le "temps passé et le refus de la subordination"<sup>181</sup>. Cayrol opte en effet pour l'immédiat, la simultanéité et la traduction littérale de sensations fugitives, dans un texte qui ne véhicule aucun sens temporel: "il en a autant qu'on en veut"<sup>182</sup>. Cet apparent désordre temporel du discours préfaciel perturbe le temps du monde réel, et c'est donc au lecteur qu'il reviendra de mettre en place un mécanisme correcteur qui fonc-

tionne au niveau du texte préambulaire et autorise un repositionnement des moments chaotiques dans un temps objectif<sup>183</sup>, constituant une série temporelle qui explique les expériences vécues par le personnage:

*«La mémoire a ses années-lumière. Il s'apercevra que tout est contemporain; aucune méthode de classification; pour vivre ce basculement, il doit avant tout former un ensemble de partis pris»<sup>184</sup>.*

Ce texte suggère une conception moderne du temps chronologique comparable à la scène du film **Les Fraises Sauvages** de Ingmar Bergman dans laquelle apparaît une gigantesque horloge au cadran dépourvu d'aiguilles, symbolisant l'ambiguïté temporelle de notre siècle<sup>185</sup>. Un mouvement paradoxal - "construire en détruisant"<sup>186</sup> - révèle au lecteur l'existence, dans la nouvelle construction préfacielle, d'instant, d'intervalles et de successions qui, selon Alain Robbe-Grillet, "n'ont plus rien à voir avec ceux des horloges ou du calendrier"<sup>187</sup>. Cayrol prouve que le temps ne s'identifie plus à un "continuum" où s'inscrivent les différents actes mais s'affirme au contraire comme une curieuse duplicité discontinue<sup>188</sup>. Le lecteur découvre un "temps indifférent, asexué"<sup>189</sup>, où la simultanéité<sup>190</sup> semble indiquer une densité temporelle spécifique, souvent contrariée par les échos et les effets d'un langage qui oscillent entre différents timbres et différentes voix:

*«C'est pourquoi Julien peut revenir vers sa naissance puisqu'il n'a vécu que les pointes, niant les intervalles. VIE ELLIPTIQUE»<sup>191</sup>.*

Si, à partir de l'instance liminaire, le lecteur ne reconstitue que péniblement la temporalité du récit, il en va de même pour l'autre composante traditionnellement complice de l'organisation mentale du destinataire: la délinéation spatiale de l'oeuvre préfacée. A une désorganisation de l'ordre chronologique correspond une décomposition spatiale, qui provoque un courant de désagrégation affective du lecteur vis-à-vis de la construction préambulaire. Il en résulte un certain éloignement du préfacier et du lecteur à l'égard "de l'acceptation et de l'amour du monde"<sup>192</sup>, en l'absence d'un consensus intellectuel entre les deux éléments. Le texte s'inscrit dans un espace indéfini, révélant des espaces inconclusifs<sup>193</sup> dont la direction n'est jamais indiquée par le matériau préfaciel. Cette métamorphose<sup>194</sup> exigée du nouveau lecteur semble responsable d'une "psyché fragmentée du public"<sup>195</sup>, reflet d'un dilemme intellectuel généralement associé au Nouveau Roman. Dans la mesure où le texte préfaciel réitère des questions pertinentes aux réponses incertaines, sans prétendre guider le lecteur, on peut se de-

mander si le lecteur est capable de déterminer la structuration du paratexte. Ces textes doivent-ils être compréhensibles et facilement interprétables par tous les lecteurs ou bien constituer un jeu solitaire provoquant une "ruminantion circulaire"<sup>196</sup>? Dans le Nouveau Roman, la lecture du préliminaire s'annonce intéressante et innovatrice en ce "qu'elle suscite des résistances"<sup>197</sup>. La préface trahit le pacte de lecture<sup>198</sup> traditionnellement implicite dans les discours préambulaires, pour s'ériger en tant qu'espace impliquant une nouvelle forme d'approche: "la lecture est l'acte commun du lisant et du lu"<sup>199</sup>. Ces constructions liminaires sont susceptibles d'éveiller chez le lecteur un certain plaisir intellectuel qui, selon de rares critiques, est le seul plaisir que le Nouveau Roman puisse offrir. Le contact avec le matériau préfaciel peut se solder par une véritable déception<sup>200</sup> étant donné que cela suppose un parcours intellectuel<sup>201</sup> de la part du lecteur, observateur attentif et dynamique. Il éprouve parfois quelques réticences à se livrer à un acte de rationalisation "qui ramène ce qu'on trouve d'étrange dans le texte, ou connu, ou familier"<sup>202</sup>. Cette démarche est parfois vaine, l'espace, dans les textes préambulaires du Nouveau Roman, passant successivement d'une reproduction à une destruction et d'une destruction volontaire à une métamorphose. La topographie décrite s'avère pauvre et délibérément réduite au minimum:

*«Espace vivant et libre, vide et occupé, que la nature emploie à faire fructifier ou à détruire, que les hommes conservent pour leurs exploits comme pour leurs défaites, qui se consume de ses propres feux»<sup>203</sup>.*

Le lecteur est intimement convaincu de l'impossibilité d'une reconstitution plausible des coordonnées spatiales, étant donné que les formes, aussi distinctes soient-elles, peuplent des espaces "topographiquement neutres"<sup>204</sup>. On constate une "désorientation de l'espace"<sup>205</sup>, révélatrice de la désorientation intellectuelle du lecteur, celui-ci étant invité à se conduire - ou au contraire à ne pas se conduire - suivant "les différents modèles mis en scène"<sup>206</sup> dans le texte préliminaire. Ainsi, la-préface dans le Nouveau Roman peut être considérée comme un texte "ennuyeux, illisible ou confus"<sup>207</sup>, attendu qu'elle conçoit la lecture du texte comme création d'un nouveau discours: "Toute vraie lecture est identique et autre à l'égard du texte premier"<sup>208</sup>. Le plaisir du lecteur au contact de la construction introductive provient de la jouissance d'une "intermittence"<sup>209</sup> et de son rôle au sein de la "mise en scène d'une apparition-disparition"<sup>210</sup>. Pour qu'il existe une véritable communication, le lecteur ne peut aborder le discours préfaciel par une "lecture transitoire ou une lecture orthodoxe"<sup>211</sup>, mais doit réaliser une lecture insistante<sup>212</sup>: "ainsi n'est-ce guère le souhait d'une transparence qui doit se formuler à l'ouverture d'un livre; c'est plutôt, au contraire, l'exi-

gence d'une opacité prometteuse<sup>213</sup>. L'écriture préambulaire dans le Nouveau Roman correspond à un espace dont l'entendement ne peut être spontané, mais nécessite un effort de participation de la part du lecteur: "la lecture insiste donc sur le texte considéré comme lieu principal et problématique"<sup>214</sup>. La schématisation des espaces chez Jean Cayrol n'est pas tant transmission d'un sens univoque que "production sémantique, péripétuelle, avec ses contrecoups, ses hiatus, ses métamorphoses"<sup>215</sup>. Jean Cayrol s'adresse sur un ton réservé à un individu qui a besoin de projeter ses émotions personnelles et de "forger son propre chemin"<sup>216</sup>:

*«Il prend son indépendance, il vit ailleurs. Où? Je ne suis jamais sûr de ses changements, de sa ténacité à vouloir tout à la fois»<sup>217</sup>.*

La lecture doit donc être "transversale"<sup>218</sup>, puisqu' "elle doit aller dans le sens de la propagation des objets"<sup>219</sup>. On projette une écriture qui avance lentement au gré de la récolte d'éléments analogiques et non une lecture "perpendiculaire"<sup>220</sup>, dont l'intérêt est d'essayer de "percer le récit vers un monde"<sup>221</sup>. Le fait que le Nouveau Roman soit parfois qualifié d'"illisible"<sup>222</sup> dote la réécriture préliminaire d'un authentique désir de lecture: "le sens ne peut s'attaquer de front, par la simple assertion de son contraire; il faut tricher, dérober, subtiliser"<sup>223</sup>. Le discours préambulaire incite à une lecture irrévérencieuse, attendu qu'il déclenche un afflux d'idées, de notions et d'associations mentales. Ce nouveau panoramique conduit à une lecture "irrespectueuse, puisqu'elle coupe le texte, et éprise, puisqu'elle y revient et s'en nourrit"<sup>224</sup>. Sur les traces de Nietzsche, la littérature n'est plus considérée comme un jeu de séduction: l'objectif de l'écriture n'est plus d'apaiser mais au contraire d'inquiéter, de dépouiller le lecteur de ses dernières illusions, en vertu de la précarité et de la transmutation du monde réel. Jean Cayrol semble avoir perdu sa foi en l'utilité de l'instance liminaire et a opté pour une cérébralité inquiétante qui oblige le lecteur à interpréter le non-dit et les ellipses. Le lecteur identifiera dans la préface certains traits du personnage présents dans **Histoire de la Forêt**, à condition que le destinataire opère des "mouvements coopératifs actifs et conscients"<sup>225</sup>. Ainsi, le texte de Jean Cayrol est-il un produit dont le destin interprétatif est contenu dans son propre mécanisme génératif: "générer un texte signifie mettre en oeuvre une stratégie dont font partie les prévisions des mouvements de l'autre"<sup>226</sup>. Le Nouveau Roman a abdiqué l'intentionnalité de distraire le lecteur étant donné que le texte préfaciel prône certains renoncements: "il se présente comme un exercice spirituel de purification; il est ascétique"<sup>227</sup>.

La lecture de cette construction engendre l'ambiguïté dans l'esprit du lecteur, vu que l'Art, pour Cayrol, s'annonce "inséparable de notre condition

précaire d'homme, un art qu'a déjà, peut-être, son premier historien et chercheur dans l'inquiet Albert Camus"<sup>228</sup>. Jean Cayrol n'explique pas le vécu des personnages qu'il crée dans ses oeuvres; en revanche, le lecteur observe dans l'écriture préfacielle la prolifération d'un embryon de maladie et de mort: «Un homme très âgé meurt. Silence autour de lui. C'est le combat secret, intemporel, au coeur de la nuit»<sup>229</sup>. Le topoï de la mort peut également s'insinuer au coeur de la vie, à travers la maladie et la vieillesse: «Il a dû être malade, et dans cet espace où il est soumis à la souffrance, au déséquilibre de son corps, son existence est autre, elle change»<sup>230</sup>. Dans la même construction liminaire, le préfacier avoue que «la peur change: dans sa vieillesse, elle est présente, étroite, comme cassante»<sup>231</sup>. L'enfance fait irruption, dans l'écriture préfacielle, également associée à la maladie: «À sept ans, il est peut-être mourant (blessure ou maladie)...»<sup>232</sup>. L'enfance et la vieillesse constituent deux pôles extrêmes de l'espace fictionnel que traverse la production littéraire de Jean Cayrol, où tant pour l'enfant que pour le vieillard, le monde se trouve en transformation perpétuelle. Ce sont donc des êtres inadaptés, à la recherche d'une identité, dans un espace mouvant et opaque: "cet espace en mutation, cet espace à traverser, cet espace simple, cet espace fatigué, cet espace où les franges comptent autant que le noyau"<sup>233</sup>.

L'écriture fictionnelle de Jean Cayrol plonge ses racines dans une terre de douleur; il convient de rappeler qu'il a vécu l'expérience des camps de concentration, ayant été déporté, en 1942, à Matthausen. L'auteur publie son premier roman **Je Vivrai l'Amour des Autres** dans l'après-guerre, à une époque où l'homme et le monde sont profondément remis en question. Ceci permet d'expliquer, au regard de certains critiques, la non-existence d'un univers cohérent dans l'écriture fictionnelle: "il y a surtout une pré-histoire et des ébauches d'événements, des rêves d'homme «qui en a trop vu», des rencontres inattendues, des errances"<sup>234</sup>. Dans ce parcours erratique, l'auteur du texte liminaire avoue: "je suis toujours à l'état naissant; je ne mûris que mystérieusement, je ne deviens ce que je suis que par fiction, par une légende dont le mutisme m'oblige sans fin à écrire"<sup>235</sup>. Les personnages des textes préfacés naissent et meurent à chaque page, revendiquant une existence qui s'insinue et se défait à chaque instant, poursuivant un vieux rêve de Cayrol: "le roman n'est pas pour moi seulement une réplique mais une acquisition, peut-être même une supplique; et puis je voudrais tellement que le monde vienne en moi!"<sup>236</sup> Jean Cayrol est conscient d'avoir perdu le "droit de regard"<sup>237</sup> sur le monde, contrairement au romancier d'autrefois, paysagiste de l'âme, dont l'écriture reflétait la douceur, la rage ou les projets existentiels du propre auteur. Les mots du texte liminaire réitèrent l'idée selon laquelle un nouveau commencement ne pourra naître que du désordre. L'auteur de la construction préambulaire sent que le contexte dans

lequel il s'inscrit est un moment de rupture(s), non seulement sur le plan social, mais également dans le domaine romanesque. On constate de fait "des moments de rupture, et ce sont ceux où l'oeuvre littéraire, reniant l'ancien monde, change de visage, dès lors que se transforme la société qui la porte"<sup>238</sup>. Les nouveaux romanciers entrent dans l'ère du doute lorsqu'ils réalisent l'impossibilité d'une réelle adéquation entre l'homme et le monde, entre le roman et la réalité totale, lorsqu'ils se persuadent de l'existence d'un ordre absolu, "où les hommes ne soient pas aliénés, où les rapports des hommes entre eux et avec le monde s'établissent dans la clarté, où le langage soit communication"<sup>239</sup>. La préface du XIX<sup>ème</sup> siècle cherchait à faciliter l'accès à un univers transparent dont l'auteur régissait les destinées, en quête d'un ordre supérieur absolu et indubitable. Comme le souligne Cayrol: "ainsi le livre naissait, solide ou impétueux, ferme ou sophistiqué. Bien traité, il engageait un univers qui réclamait à ses écrivains le droit à la germination. Ces auteurs décidaient de leur destin"<sup>240</sup>. L'instance préfacielle dans le Nouveau Roman remet en question, quant à elle, l'immuabilité de l'univers, l'harmonie primitive, d'où la proclamation de Cayrol: «Aujourd'hui, comme programme, le combat de l'Ange contre la Bête, le sans-gêne du Chimérique, la fatalité qui s'accommode mal du désordre et de la complaisance»<sup>241</sup>. Le préfacier est plongé dans une époque chaotique qui vit dans l'ignorance des causes et des effets, dans un univers discontinu qui réfute l'auto-connaissance, mais où, parallèlement, les êtres ne parviennent pas à communiquer avec leur prochain. Jean Cayrol, esprit inquiet, confie à propos de son époque: "nous nous demandons d'où vient notre début; de quelle origine sommes-nous les orphelins ignares, au bout de quel estuaire la mer va-t-elle nous stopper?"<sup>242</sup> Le nouveau romancier n'est pas un être doté de pouvoirs surnaturels, un homme "inspiré" ou un demiurge, mais avant tout "un être qui survit à sa vie, l'exploite, en tire des conséquences heureuses ou malheureuses, laisse croire que sa mine est à ciel ouvert"<sup>243</sup>, qui lutte en même temps comme un damné pour façonner les phrases qui gravitent autour du personnage. Le préfacier identifie son cheminement à la quête d'un parcours autonome, puisque la réalité ne possède aucune signification. Le lecteur du texte liminaire de Jean Cayrol expérimente un vide, l'étrange sensation que quelque chose d'important et d'essentiel reste à dire, et se retrouve en proie à des sentiments confus: "un malaise diffus et envahissant, un sentiment de vide intérieur et d'absurdité de la vie, une incapacité à réunir les choses et les êtres"<sup>244</sup>. La préface se transforme en un jeu de langage parfaitement opaque, renvoyant peut-être à l'opacité du monde dans lequel s'inscrit la construction liminaire, alors qu'elle devrait a priori rendre cet univers plus "lisible"<sup>245</sup>. A travers le domaine préambulaire, le préfacier veut démontrer que son texte constitue une réflexion sur l'évolution du milieu et de l'esprit humain<sup>246</sup>, ainsi qu'une réaction contre la "de-

composição da estrutura romanesca”<sup>247</sup>. Le lecteur doit cependant considérer la préface comme un texte digne de la plus haute attention, dans la mesure où elle amorce “de beaux départs vers la découverte”<sup>248</sup>. L'évocation du chaos et de l'anarchie, dans les textes liminaires de Cayrol, rappelle encore la “discontinuité”<sup>249</sup> du roman cayrollien, “ente híbrido, saturado de desejos e anseios humanos”<sup>250</sup>. Le lecteur des textes préliminaires, élaborés par les nouveaux romanciers, perçoit un changement quant aux exigences qui lui étaient faites auparavant. Le destinataire se sent parfois confondu: “L'acheteur de romans est un homme qui cherche des fictions qui l'aident à penser sa réalité, et pour l'instant le vieux roman lui propose une réalité exsangue et le nouveau un système de pensée dont il n'a pas la clé”<sup>251</sup>. Le charme et l'utilité de l'instance préfacielle ont connu une transmutation dans le Nouveau Roman puisque la notion de texte liminaire - “il s'applique d'abord à définir l'oeuvre qu'il précède, il la présente, il l'annonce, il la résume”<sup>252</sup> - s'est profondément altérée:

*«A quoi me sert d'être ponctuel dans l'invention? Mettre de côté cette synopsis dans laquelle j'ai perdu tout contact avec Julien, cette ombre affamée qui réclame mon propre pain. Il est déjà présent à chaque page et il me crie: alors, que fait-on? A chaque page!»*<sup>253</sup>.

Le texte liminaire est, dans certains cas, signé par des écrivains qui ne sont pas nécessairement les auteurs des oeuvres préfacées. Des figures comme Jean-Paul Sartre, Marguerite Duras, Philippe Boyer ou Roland Barthes, intégrant l'écriture originale, abordent certaines thématiques avec l'assurance et la reconnaissance dont la société et le monde de la critique les investissent. Le Nouveau Roman cherche à recueillir la légitimation de ses auteurs auprès de certaines hautes personnalités du domaine intellectuel français de ces dernières années. Les textes qui circonscrivent l'oeuvre doivent impérativement faire appel à un auteur qui, en vertu de son renom, parvienne à légitimer<sup>254</sup> les nouvelles options littéraires qui surgissent au fil des années. Cette fonction cardinale relève de la notoriété et de l'autorité<sup>255</sup> que l'institution littéraire reconnaît au préfacier, de par l'activité qu'il exerce, ou les discours qu'il élabore dans le domaine des lettres. Ainsi, les textes préambulaires “allographes” du Nouveau Roman allient le prestige que suppose l'acte d'écriture avec l'engagement que requiert la lecture préfacielle, et adoptent un discours scientifique rigoureux. Le fonctionnement de la préface porte l'empreinte indéniable de la fonction publicitaire<sup>256</sup>; le Nouveau Roman utilise en effet cette subtile stratégie qui consiste en une espèce de régime co-auctorial, parfois annoncé sur la couverture du livre, où l'on peut lire le nom de l'auteur à côté de celui de son préfacier. Dans ce cas,

le Nouveau Roman recourt à une notoriété qui constitue une marque de reconnaissance et de légitimation de l'auteur qui s'offre au public.

Les nouveaux préfaciers se montrent extrêmement confiants, et n'éprouvent, dans l'élaboration d'une écriture seconde, aucune des réticences ou hésitations qui tourmentent parfois ceux qui se livrent au commentaire d'oeuvres ne leur appartenant pas. Nathalie Sarraute, Monique Wittig, Claude Ollier et Jean Cayrol préfèrent recourir "aux instruments de la critique littéraire en vue d'expliquer ou de justifier leurs intentions"<sup>257</sup>. Cette critique, présente dans les constructions préambulatoires, se démarque très nettement de ce que Genette qualifiait de "malaise préfaciel"<sup>258</sup>, puisque les préfaciers dans le Nouveau Roman ne manifestent aucun sentiment d'inconfort ou d'irritation face aux oeuvres qu'ils annoncent. Il n'en demeure cependant pas moins vrai que "nul n'écrit une préface sans éprouver le sentiment plus au moins encombrant que le plus clair dans cette affaire est qu'il est en train d'écrire une préface"<sup>259</sup>. Cette impression s'estompe toutefois, étant donné que la tâche du préfacier dans le Nouveau Roman dénote un désir d'appropriation de l'écriture, le discours liminaire se présentant comme une "critique créatrice"<sup>260</sup>: il ne s'agit pas seulement d'une préface à un texte, mais d'un cheminement affectif entre une pensée et une oeuvre, entre un écrivain et un homme, au cours duquel "ce qui s'accomplit est une appropriation de l'écriture"<sup>261</sup>. Le Nouveau Roman fait appel à une fonction de recommandation, caractéristique inhérente à l'essence métatextuelle de la préface "allographe". C'est ainsi que Jean-Paul Sartre met en relief l'originalité de **Portrait d'un Inconnu**, préconisant une nouvelle manière d'appréhender l'écriture et le genre romanesque:

*«Je connais peu de pages plus impressionnantes que celles qui nous montrent "le vieux" échappant de justesse à l'angoisse de la mort en se jetant, pieds nus et en chemise, à la cuisine pour vérifier si sa fille lui vole du savon»<sup>262</sup>.*

Jean-Paul Sartre fait l'éloge de Nathalie Sarraute, illustrant la formule préfacielle énoncée par Genette: "Moi, x, je vous dis qu'il y a du génie, et qu'il faut lire son livre"<sup>263</sup>. Marguerite Duras prodigue des louanges dithyrambiques à l'auteur de **L'Opoponax**, soulignant la capacité innovatrice et originale de l'écriture de Monique Wittig, qui parvient à transmettre une nouvelle conception de la temporalité et à offrir au lecteur un maniement absolument inédit du langage littéraire:

*«C'est un livre à la fois admirable et très important parce qu'il est régi par une règle de fer (...)<sup>264</sup>.*

*«Ce qui revient à dire que mon Opoponax est un chef-d'oeuvre*

*d'écriture parce qu'il est écrit dans la langue exacte de l'Opoponax»<sup>265</sup>.*

*«Mon Opoponax, le mien, est un chef-d'oeuvre»<sup>266</sup>.*

Dans la préface "Topographies pour jeux de pistes", Philippe Boyer s'exprime dans un langage à ce point scientifique et rigoureux qu'il convertit un espace indéfini en un texte de réflexion critique. Le Nouveau Roman se distingue par la révision de formes jusque là immuables, comme le déclare Alain Robbe-Grillet: "chaque nouveau livre tend à constituer ses lois de fonctionnement en même temps qu'à produire leur destruction"<sup>267</sup>. La réflexion critique est fondamentale pour un écrivain qui choisit de ne pas se limiter à rechercher les différents sens d'une oeuvre plurielle. Dès lors, la préface se transforme en un lieu où s'ébauchent de nouvelles recherches et un nouveau point de départ pour l'oeuvre littéraire. Philippe Boyer affirme ainsi que **La Mise en Scène** contient de toute évidence un ensemble de pistes latentes. Il semble en effet que Claude Ollier assiste à la dissection de son oeuvre par un préfacier qui se livre, à travers un discours préambulaire inédit, à une "auto-réflexion lucide et attentive"<sup>268</sup> - en faisant l'éloge d'un nouveau romancier qui refuse le postulat de l'écrivain inspiré -, intimement convaincu que **La Mise en Scène** est le résultat fécond d'une symbiose de la théorie et de la pratique de l'écriture:

*«Car **La Mise en Scène** n'est pas seulement un des grands romans de notre temps, et un authentique roman d'aventure. C'est encore, mieux qu'une esquisse, une véritable matrice de toute l'oeuvre à venir: une oeuvre dont nous n'avons pas fini de parcourir les pistes de lecture et d'en épuiser les réserves de sens»<sup>269</sup>.*

La voix de Roland Barthes, quant à elle, se fait l'écho de celle qui hante, en sourdine, toute l'oeuvre de Jean Cayrol. Cette voix s'avère un puissant révélateur des capacités créatrices et innovatrices de l'auteur de l'oeuvre **Les Corps Etrangers**: "las de servir la messe de l'écrivain, il s'est mis à la dire"<sup>270</sup>. Ce qui nous intéresse dans le texte de Barthes n'est pas tant ce que fut l'écrivain, ou ce que son oeuvre signifie, mais l'approfondissement d'une ambiguïté viscérale de l'écriture de Cayrol dont témoigne la présence manifeste de symboles ou de mots. Cette nouvelle catégorie de préfaciers n'essaie pas de classer définitivement une oeuvre littéraire ou d'apprendre au lecteur à l'interpréter: "car «le critique» ne peut en rien se substituer au lecteur"<sup>271</sup>. Barthes parvient à refondre le vécu d'autrui dans une écriture liminaire qui ne se base pas sur le choix d'un aspect déterminé de lecture, vu que c'est l'écriture qui constitue l'espace commun de création:

*«C'est le commentaire du monde, qui n'est plus ici énoncé, mais orné, c'est lui qui fait de l'oeuvre de Cayrol une communication très particulière (...)»<sup>272</sup>.*

Si la parole du préfacier dicte une acceptation différente du texte publié, le choix qu'opère l'auteur de l'oeuvre préfacée quant à celui qui deviendra sa voix seconde est problématique: "solliciter une préface est à la fois un acte d'allégeance, d'élection et d'habilitation"<sup>273</sup>. La relation entre Jean-Paul Sartre et Nathalie Sarraute, entre Marguerite Duras et Monique Wittig, tout comme le lien qui se tisse entre Philippe Boyer et Claude Ollier, ou encore entre Roland Barthes et Jean Cayrol, constitue un véritable pacte de légitimation réciproque, instaurant un authentique climat de dialogue intellectuel entre le préfacier et l'auteur préfacé. La forme du discours liminaire "allographe" dans le Nouveau Roman, de par l'amplitude de ses variations, semble prôner une liberté absolue, du reste la longueur des textes diffère considérablement d'une construction à l'autre<sup>274</sup>.

Le discours de ces préfaces "allographes" renonce à tout aspect ludique afin de se transfigurer en un texte qui vise la pérennité en principe garantie par un discours scientifique. La préface n'est pas une simple réserve de possibles, mais se pose également comme "lieu d'engendrement d'une autre oeuvre"<sup>275</sup>. Les préfaciers tentent, à travers de nombreux textes, de réorganiser et de présenter, sous un angle très personnel, l'oeuvre que le lecteur découvrira. Du reste, la présentation des auteurs et des textes préfacés est empreinte d'inscriptions laudatives, caractéristiques de la préface "allographe", puisque "la seule présence de ce genre de préface est en soi-même une recommandation"<sup>276</sup>. Ainsi, l'analyse de la structure du discours préfaciel atteste, dans la majorité des cas, une relative homogénéité. La légitimation d'une oeuvre littéraire procède de l'affirmation de l'appartenance à un référent situationnel ou intertextuel déterminé, et sollicite la capacité créative du lecteur dont l'intérêt se trouve stimulé par des informations concernant la genèse de l'oeuvre ou le parcours intellectuel de l'auteur. Nous constaterons que le préfacier travaille le discours liminaire dans le dessein de transmettre une réflexion sur les problèmes spécifiques de la création littéraire, de même qu'il aborde, dans certains textes, la problématique de la cohésion du Nouveau Roman en tant que "mouvement" littéraire. L'oeuvre préfacée est parfois, pour l'auteur du texte liminaire, prétexte à échanger des impressions avec le lecteur, dans la mesure où il "profite des circonstances pour déborder quelque peu l'objet prétendu de son discours au profit d'une cause plus vaste, ou éventuellement toute différente"<sup>277</sup>.

Ce type de texte préfaciel, discours de valorisation énoncé par une voix seconde, fait l'éloge de l'oeuvre préfacée sur le plan d'une autre thématique qui, quant à elle, dérive de la substance textuelle et de la fonction

métalinguistique de la préface: l' "intertexte"<sup>278</sup>. Dans les textes liminaires du Nouveau Roman, une oeuvre n'est pas reconnue uniquement pour sa qualité, mais s'impose également par le dialogue intemporel et intertextuel qu'elle instaure, le préfacier tentant de "situer le texte présent dans l'ensemble de l'oeuvre de son auteur, ou encore, dans le champ plus vaste, d'un genre ou de la production d'une époque"<sup>279</sup>. Les textes analysés tentent d'intégrer les particules dispersées de l'oeuvre des auteurs préfacés, et orchestrent une espèce de concert intertextuel, faisant en sorte que la fiction préfacée obtienne la reconnaissance de l'institution littéraire. Les constructions préambulaires étudiées prétendent inscrire Nathalie Sarraute et Claude Ollier dans un courant littéraire, fruit d'un héritage que l'on cherche à énoncer, dans le dessein évident de révéler les "grands maîtres" qui ont influencé la pensée et l'écriture de ces écrivains. Jean-Paul Sartre et Philippe Boyer jouent le rôle de chef-d'orchestre dirigeant un concert intertextuel, dans le dessein de mettre en relief les singularités de l'oeuvre préfacée par rapport au contexte sous-jacent dans l'instance liminaire: "le rite de consécration ne trouve son efficacité dans la parole singulière du préfacier qu'à condition que celle-ci s'entoure de la présence textuelle de l'institution littéraire"<sup>280</sup>. L'importance des références littéraires dans le discours préambulaire démontre la compétence intertextuelle du préfacier: sa connaissance et sa maîtrise des textes intimement liés à l'oeuvre préfacée s'avèrent une intervention positive dans le but de légitimer l'auteur.

Il est intéressant de constater la manière dont, dans ces préfaces rédigées par une voix seconde, les auteurs soumettent l'oeuvre recommandée à l'épreuve de la relation dialectique entre la norme et l'originalité; de fait le texte préfacé se situe à un carrefour intemporel entre la personnalité des auteurs des textes liminaires et la singularité des constructions élaborées par Nathalie Sarraute, Monique Wittig, Claude Ollier ou Jean Cayrol. Par conséquent, "l'usage des références dans le discours préfaciel vise non seulement à marquer les rencontres, à relever les similitudes entre l'auteur et d'autres, les influences avouées ou fortuites qu'il a subies, mais encore à souligner la singularité de son oeuvre"<sup>281</sup>. Ces rapprochements littéraires par rapport à des oeuvres ou à des auteurs qui ont marqué l'évolution du genre romanesque, apparentent les nouveaux romanciers à des auteurs éloignés dans le temps et dans l'espace, mais participant néanmoins d'un même processus de désarticulation et d'innovation. Les préfaciers analysés tentent, à travers cet acte d'écriture, de démontrer l'universalité de ce phénomène, attendu que c'est bien l' "universelle transhistoricité ou l'intemporelle transhistoricité"<sup>282</sup> que l'on cherche à atteindre à l'aide d'un discours préambulaire qui renforce la légitimité des nouveaux romanciers en leur conférant, par le biais de ces comparaisons littéraires, une dimension quasi mythique<sup>283</sup>.

Les préfaciers des nouveaux romanciers ne se limitent pas pour autant à un mode d'expression normatif, relevant d'une esthétique du "déjà - dit", mais favorisent un dialogue intertextuel dont l'objectif réside dans l'identification et l'éloge de l'originalité et des singularités du texte préfacé: "le procès de distinction fait que la référence, en assumant en fin de compte le statut de faire valoir, porte en elle-même le projet de son propre dépassement" <sup>284</sup>. Pour Jean-Paul Sartre, l'oeuvre *Portrait d'un Inconnu* laisse transparaître, derrière la fascination exercée par les personnages, une nouvelle vision de l'intériorité humaine, avec ses «*mouvements secrets, inavoués, à peine conscients, ces sentiments à l'état naissant, qui ne portent aucun nom, et qui forment la trame invisible de nos rapports avec autrui et de chacun de nos instants*»<sup>285</sup>. Ces mouvements, indubitablement aqueux, «*coulées, baves, mucus*»<sup>286</sup>, évoquent ensuite manifestement «*comme des drames minuscules dont les péripéties rigoureusement agencées conduisent à ces mouvements ultimes que sont les paroles et les actes et leur donnent toute leur épaisseur et leur véritable signification*»<sup>287</sup>. En abordant ce texte préambulaire, le lecteur s'aperçoit que Sartre cherche à mettre en évidence les spécificités de **Portrait d'un Inconnu**, partant du principe qu'il s'agit d'un "anti-roman qui se lit comme un roman policier"<sup>288</sup>, une "parodie de romans de quête"<sup>289</sup>.

Marguerite Duras estime que **L'Opoponax** a marqué un renouveau en littérature sur le thème de l'enfance, appréhendée de façon énigmatique et perturbatrice par Monique Wittig. Duras déclare, à propos du texte préfacé, que «*c'est peut-être, c'est même à peu près sûrement le premier livre moderne qui ait été fait sur l'enfance*»<sup>290</sup>, étant donné que **L'Opoponax** procède à «*l'exécution capitale de quatre-vingt-dix pour cent des livres qui ont été faits sur l'enfance*»<sup>291</sup>. Ce texte ouvre de nouvelles voies et d'autres perspectives à une littérature qui, au regard de Duras, doit être considérablement révisée. L'originalité de **L'Opoponax** tient à une disposition particulière, «*celle de n'utiliser qu'un matériau descriptif pur, et qu'un outil, le langage objectif pur*»<sup>292</sup>. L'auteur de la postface se sent véritablement séduit par la manière dont Monique Wittig manipule un langage essentiel et ritualiste, que les enfants appréhendent spontanément en son essence. Au long de cette postface, Marguerite Duras met en exergue l'originalité de l'oeuvre de Monique Wittig: la façon dont les personnages se fixent dans un âge intemporel et dont le temps décrit un cycle immuable.

L'auteur de la postface à Monique Wittig n'établit aucun lien entre **L'Opoponax** et un ensemble d'oeuvres ou d'auteurs, comme pour tenter de démontrer que Wittig est une figure unique de par son procédé d'écriture-recherche d'un langage introspectif. A une époque relativement proche de la publication de ce texte de Marguerite Duras, un autre écrivain, Claude Simon proclame pour sa part que le Nouveau Roman n'est pas un "mou-

vement" concerté, mais plutôt le fruit d'une convergence spontanée de la part d'auteurs partageant certaines aspirations<sup>293</sup>. Duras attire l'attention du lecteur sur l'originalité de l'écriture de Monique Wittig et affirme que cette oeuvre constitue un virage dans le panorama romanesque: «*C'est la fin d'une certaine littérature et j'en remercie le ciel*»<sup>294</sup>. Cette postface met en relief une des caractéristiques essentielles du Nouveau Roman, le point névralgique et coïncident autour duquel gravitent les nouveaux romanciers. Dans cette perspective, Jean Ricardou précise que "selon toutes sortes de procédures, le Nouveau Roman met en cause, en effet, avec une virulence croissante, un phénomène d'envergure, insidieusement actif dans la plupart des institutions humaines et peut-être objet d'un tabou idéologique clandestin: le RÉCIT"<sup>295</sup>.

Philippe Boyer se livre à une étude des caractéristiques fondamentales qui attestent la singularité de l'auteur et de la construction préfacée: «*il reste pourtant un détail essentiel à la compréhension de l'ensemble de l'oeuvre, un de ces détails qui pour passer parfois inaperçus, n'en sont pas moins déterminants de la spécificité d'une oeuvre littéraire*»<sup>296</sup>. Le lecteur comprend donc que c'est précisément cette originalité qui confère à l'oeuvre de Claude Ollier son authenticité, puisqu'elle se traduit comme une véritable signature intérieure. Pour le préfacier, «*toute oeuvre littéraire est en effet doublement signée: d'un nom d'auteur, signature externe au texte; et de ces quelques traits singuliers, dessinés comme en filigrane, signature interne au texte, qui identifie l'oeuvre plus sûrement encore que le nom qui la signe*»<sup>297</sup>.

Philippe Boyer déclare l'appartenance de Claude Ollier au phénomène Nouveau Roman et attire l'attention sur l'altération que le concept de Nouveau Roman a subie au fil du temps. Il est opportun à cet égard de rappeler une entrevue accordée par Ollier, dans laquelle il développe précisément cette thématique<sup>298</sup>. Ollier admet que le Nouveau Roman est mort en tant que "chose vivante", ou plus exactement qu'il a déjà reçu son certificat de décès, lors du Colloque de Cerisy-la-Salle, en 1971<sup>299</sup>. On remarque donc que le discours préfaciel tente de dévoiler au lecteur l'identité de Claude Ollier, l'originalité de son écriture - ou réécriture - élaborée par un romancier qui sculpte le langage en vue de conférer un peu de cohésion à sa propre vie. L'auteur cherche un équilibre précaire par le mot, en faisant du problème de la création une question morale, quoique toujours intimement liée à des questions d'ordre esthétique et philosophique<sup>300</sup>:

*«(...) le nom de Claude Ollier, dernier venu de ceux qu'on a rassemblés dans les années 50 sous la commune bannière du Nouveau Roman»*<sup>301</sup>.

Phillipe Boyer insiste sur le rôle prédominant du cycle **Le Jeu d'Enfant**

pour la compréhension de **La Mise en Scène**. Ce recueil peut être abordé dans une vision d'ensemble ou, au contraire, de manière autonome. Pour certains critiques, **Le Jeu d'Enfant** inaugure un nouveau genre qui dépasse les propres frontières du roman et, dans cette perspective, transfigure le style romanesque: "cette métamorphose est la conséquence croisée d'un besoin collectif et de la nécessité d'un écrivain"<sup>302</sup>. Par l'intermédiaire de ces oeuvres, Claude Ollier vise une rénovation et un élargissement de tous les systèmes intrinsèquement liés à la langue, à la pensée et à la conscience<sup>303</sup>. Dans cette construction liminaire, on devine les mots d'Ollier, mots intérieurs et anonymes, expression d'un travail exhaustif et inlassable sur l'écriture: "Achevant de décrire un orage, je me lève, ouvre la fenêtre et suis stupéfait de voir que tout est sec au-dehors"<sup>304</sup>. L'auteur de **La Mise en Scène** éprouve les craintes et les inquiétudes d'un processus qui déclenche un impératif d'écriture: "ce qui m'a fait écrire, c'est le désir de noter mes rêves. Longtemps, je n'ai fait que me livrer à cette élaboration «secondaire»: tracer des lignes pour recouper des traces nocturnes elles-mêmes recomposant tout autre chose"<sup>305</sup>. Le préfacier tente de démontrer que chaque livre de **Le Jeu d'Enfant** fonctionne selon le processus d'écriture de Claude Ollier, étant donné que "l'écriture est la forme parfaite du jeu"<sup>306</sup>. L'espace péritextuel est alors le lieu de rencontre de modes de pensée et de conceptions de la nouvelle réécriture, invitant le lecteur à un jeu de pistes, parfois ironique et confus. Le lecteur s'aperçoit que le cycle de huit oeuvres auquel Boyer se réfère constitue une épopée moderne, construite autour de deux axes principaux de structure et de deux spirales de fiction qui, dans leur ensemble, "renvoient les uns aux autres, forment des miroirs et étendent ainsi leur message hors de leurs propres limites"<sup>307</sup>. Claude Ollier refuse le postulat de créateur inspiré, s'apercevant que son écriture dérive d'une symbiose de la théorie et de la pratique<sup>308</sup>. De l'étude du discours préambulaire, on peut retenir que "Claude Ollier, lui, a su saisir et nous livrer l'insaisissable immédiat de façon toute personnelle, car il a su sentir les lentes pulsations du temps des distances et accorder son langage au rythme du présent inaltéré de conscience, un présent pur qui est tout d'espace"<sup>309</sup>:

*«Reste que les différents espaces mis en rapport dans la formule ont un point commun. Qu'il s'agisse de l'écrivain par rapport à la langue, du "personnage" par rapport au récit, ou du lecteur par rapport à la fiction, aucun d'entre eux ne s'avance en terrain vierge. Quelqu'un est toujours déjà passé par là»<sup>310</sup>.*

Philippe Boyer met en exergue un des points essentiels de l'écriture de Claude Ollier, tant dans **La Mise en Scène** que dans le cycle **Le Jeu d'Enfant**: la description. Comme le souligne Jean Ricardou, "Claude Ollier

s'est affirmé comme écrivain de la description"<sup>311</sup>. En effet, la structure descriptive occupe une place centrale dans l'élaboration d'une oeuvre qui appréhende le concept descriptif en tant que présentation précise d'objets non seulement physiques mais également sonores. La description, par le type de relations d'écriture qu'elle établit entre les divers objets, crée une véritable matière, ainsi qu'une orientation fort singulière: elle invente le monde, son histoire, un genre déterminé de subjectivité, toujours en accord avec une cohérence textuelle accentuée et développée tout au long de l'écriture. Dans cette optique, - rappelons la description de la chambre de Lassalle, vision d'une vision seconde - l'"acte aventureux d'écrire"<sup>312</sup> aboutit, chez Ollier, à un itinéraire descriptif, aux contours problématiques, dont le dessein apparaît obligatoirement d'une manière incomplète. On constate que la description revêt une perspective créatrice qui triomphe dans l'écriture labyrinthique de Claude Ollier<sup>313</sup>. Néanmoins, cette problématique - peu approfondie par le discours préfaciel - n'est pas consensuelle car, aux yeux de certains auteurs, la description créatrice élaborée à partir de "directives formelles"<sup>314</sup> est contestable puisque "du moment que quelqu'un entreprend de les décrire dépend de celui-ci"<sup>315</sup>. Selon une perspective analytique divergente, la description implique une position énonciative plus ou moins ostensible: le champ sémantique et son organisation, ainsi que la focalisation lexicale, contraignent celui qui décrit à établir une certaine complicité avec le lecteur<sup>316</sup>:

*«En outre, au regard de la littérature, la chambre n'est pas seulement "classique" en tant qu'elle participe de l'imagerie du roman d'aventures coloniales. Elle est encore une chambre "classique" du Nouveau Roman»<sup>317</sup>.*

Roland Barthes n'élabore aucun commentaire spécifique sur l'oeuvre **Les Corps Etrangers**, son discours de postface consiste en revanche en une tentative de déambulation dans l'oeuvre littéraire de Jean Cayrol. Roland Barthes, pour sa part, considère que la genèse de l'oeuvre de Jean Cayrol plonge ses racines dans la transformation de la société et dans tous les grands événements qui ont marqué le XXème siècle. Pour l'auteur de la postface, *«on sait d'où vient explicitement cette oeuvre: des camps de concentration (...) les romans de Cayrol sont ce passage même de l'événement concentrationnaire au quotidien concentrationnaire: en eux nous retrouvons aujourd'hui, vingt ans après les camps, une certaine forme du malaise humain, une certaine qualité de l'atroce, du grotesque ou de l'absurde, dont nous recevons le choc devant certains événements ou pis encore devant certaines images de notre temps»<sup>318</sup>*. Roland Barthes fait l'éloge de la modernité de l'écriture de Cayrol qui pratique toutes les techniques littéraires défendues par le Nouveau Roman. L'originalité de l'oeu-

vre de Jean Cayrol transparaît, selon le préfacier, dans le texte *Pour un romanesque lazaréen*, texte qui traduit les angoisses et les souffrances d'un homme qui a survécu aux camps de concentration. Dans le texte liminaire, Barthes met en relief cette douloureuse expérience pour expliquer l'évolution de la fiction de Cayrol. Chez cet auteur, "le sens est plutôt suspendu que supprimé, l'écriture vise à combler l'absence de sens, non point en se proposant elle-même comme sens terminal, mais en mettant en marche le mouvement"<sup>319</sup>. Cette sensation de déclin et de décadence<sup>320</sup> hante précisément le texte *Pour un romanesque lazaréen*, embryon, selon Barthes, de toute la production littéraire ultérieure de Cayrol. Selon le romancier, "la littérature qui achève de vivre dans les derniers soubresauts d'un capitalisme intellectuel ruiné n'a jamais assez de sources pour tous ces écrivains ignorés ou révélés. Ne peut-elle se renouveler, elle aussi, par cette intime filiation, avec cette effervescence démoniaque?"<sup>321</sup>.

Roland Barthes analyse, dans la construction liminaire, la voix qui retentit tout au long de l'oeuvre **Les Corps Etrangers**, en précisant que «*la personne du narrateur dans toute cette oeuvre, reste techniquement indécise; on ne trouvera ici la duplicité narrative du roman classique, ni la complexité du je proustien, ni le moi du poète*»<sup>322</sup>. L'auteur de la postface suggère au lecteur la présence diffuse d'une voix presque imperceptible, dans un texte qui nécessite une approche "par l'intérieur, et nous le percevons finalement comme une formulation, par la parole, de sa propre conscience perpétuellement fluctuante"<sup>323</sup>. La postface se transforme en un espace de réflexion sur les possibilités de l'homme nouveau en tant qu'"instrument de découverte, lequel voit dans le monde une suite de possibles à articuler"<sup>324</sup>. Le XXème siècle a vu des mondes succéder au monde: le rêve cartésien de la mathématique en tant que principe universel semble abandonné; la recherche positive de la loi fondamentale est remise en cause; la volonté de réduire l'organique à l'inorganique s'efface; la prétention romantique de l'art total est fragmentée; on jette un discrédit quasi absolu sur la logique classique et sur des notions considérées comme immuables. La conception du temps, de la matière, de l'espace, de la vitesse, la mécanique ondulatoire de même que la relativité généralisée ont conduit l'homme à envisager, sous un autre angle, les notions de discontinuité, de complémentarité et d'incertitude. Ces atomes d'un temps concentrationnaire, évoqués par Barthes, sont en syntonie avec une destruction féconde du réel, attitude qui semble avoir donné origine à la peinture abstraite, de Kandinsky à Vieira da Silva, à la sculpture moderne, de George Moore à Brancusi, à la musique atonale, de Schoenberg à Webern<sup>325</sup>. Au regard de certains critiques, le Nouveau Roman s'insère, un peu tardivement, dans l'atomisation du réel<sup>326</sup>, encore que cet argument soit contestable vu que "le romancier, sous le prétexte fallacieux qu'il vit à l'ère atomique, prétend explorer un

centimètre carré de la réalité objective et linguistique"<sup>327</sup>. Selon Barthes, l'oeuvre de Jean Cayrol est toutefois intimement liée à l'absurde de la condition humaine "à une époque apocalyptique marquée par une guerre atroce et par la révélation de la fin possible de l'humanité"<sup>328</sup>. La nouvelle oeuvre d'art surgit du vide, se transforme en l'expérience de l'impossible et accepte le progrès dans une perspective atomisée. Cette apparente dissolution de la société est du reste énoncée par Barthes d'une façon singulière. On continue à solliciter la confiance de l'homme en la littérature puisque, comme Alain Robbe-Grillet l'affirme: "le nouveau roman demande seulement au public d'avoir confiance encore dans le pouvoir de la littérature, et il demande au romancier de n'avoir plus honte d'en faire"<sup>329</sup>. Dès lors, l'amour et la sensibilité, en dépit d'une acception superficielle et ambiguë, sont présents dans l'univers de Jean Cayrol: «*Le monde de Cayrol, au contraire, même si l'amour n'y est que parasitaire (selon l'expression de l'auteur), est un monde vibrant d'adjectifs, rayonnant de métaphores; certes les objets sont promus à un rang romanesque nouveau, mais l'homme continue à les toucher sans cesse d'un langage subjectif, il leur donne tout de suite non seulement un nom, mais encore une raison, un effet; un rapport, une image*»<sup>330</sup>. L'écriture de cette postface a pour dessein de déposséder le lecteur de ses illusions, en le sensibilisant à la précarité du monde qui l'entoure. Roland Barthes et Jean Cayrol appartiennent à une génération "qui, sous le fracas des bombes, vit disparaître l'Empire français, la civilisation bourgeoise et la douceur de vivre"<sup>331</sup>.

Le Nouveau Roman traduit une expérience littéraire considérée par certains critiques comme un "exercice d'aliénation, un bouleversement de nos pensées, de nos perceptions, de nos expressions habituelles"<sup>332</sup>. Cette instabilité du matériau liminaire peut être associée au contexte caractéristique dans lequel s'inscrit la production des nouveaux romanciers, étant donné que la société traverse une phase de mutation accélérée. La préface, accompagnant ce mouvement, se transfigure et place "in crisi la tradizione"<sup>333</sup>. Peut-être envisage-t-elle de "fondare un nuovo sistema"<sup>334</sup> qui mette à nu l'insuffisance de la nouvelle réécriture, vu que, selon certains auteurs, la plupart des constructions préambulaires contemporaines expriment une carence effective car "elles ont tendance à souligner l'insuffisance du texte au lieu d'affirmer les leçons qu'on devrait en tirer"<sup>335</sup>. Indéterminé, mobile, le matériau préfaciel clame une participation systématique, un abandon total de la part de celui qui devient "co-créateur"<sup>336</sup>. Fort d'une nouvelle autonomie, le destinataire du paratexte ne doit cependant pas céder au caractère parfois fragmentaire et contradictoire qui tisse le discours: "on ne cesse pas de construire parce que l'information est insuffisante ou erronée"<sup>337</sup>. Au contraire, de telles contrariétés intensifient et accélèrent le processus de construction, dans la mesure où elles corrompent l'innocence, l'ignorance,

l'illusion et la notion même de vérité qui animent encore le lecteur. Si l'auteur de la préface romantique voulait être compris, si l'auteur de la préface classique voulait instruire, le préfacier moderne veut quant à lui faire du lecteur un complice, un compagnon de route, et obtenir de lui la simultanéité, la lecture abolissant le temps du lecteur pour soumettre ce dernier au temps du préfacier. Le lecteur participera alors à la création du texte liminaire, à son insertion, à son montage, à partir d'une argile expressive<sup>338</sup>, d'une ébauche de forme<sup>339</sup>. Les nouveaux romanciers défendent une théorie de la littérature contemporaine selon laquelle, dans le sillage de Roland Barthes, la lecture est perçue comme une écriture et l'acte de lire comme un acte rival de la création<sup>340</sup>. La lecture de la préface dans le Nouveau Roman semble avoir abandonné une attitude de consommation culturelle passive pour se convertir en un acte qui réclame "une active attention élaboratrice, déterminée à partir des besoins du moment"<sup>341</sup>. L'écriture liminaire ne préserve pas le lecteur du désir d'écrire, mais l'installe dans une position relativement délicate: "il exerce pour son propre compte lecture et écriture, l'amenant ainsi à se saisir non comme possesseur, non comme propriétaire mais comme effet de texte"<sup>342</sup>. Le Nouveau Roman libère le lecteur de la "suggestion dirigée"<sup>343</sup>, dynamique prépondérante dans les discours préambulaires en vogue au siècle dernier. Les nouveaux romanciers proclament, par le biais du paratexte, le goût pour une esthétique "non directive"<sup>344</sup> qui permette au lecteur l'annulation des critères antérieurs et la conquête d'espaces personnels jusqu'alors inconnus mais séducteurs de par la liberté qu'ils insinuent. L'acquisition de ce nouveau pouvoir parvient paradoxalement à rapprocher le lecteur du texte préfaciel. Ils sont victimes d'une crise d'identité: le lecteur ne sait jamais exactement où il en est<sup>345</sup> et ce que l'on attend véritablement de sa lecture.

Ecrire une préface, c'est devenir le lecteur premier du texte, mais lire ces phrases équivaut simultanément à en devenir l'auteur créatif: "commune à l'écrivain et au lecteur la muse, en toute occurrence, c'est le centre du texte même, le lieu obscur qui ne songe interminablement qu'à se déchiffrer"<sup>346</sup>. Ces textes, sombres tourbillons semblent requérir du lecteur une recherche alchimique<sup>347</sup>, en effet ce dernier, tel un alchimiste, doit s'imprégner d'une pensée capable de pénétrer ces véritables "symboles préfaciels": "le lecteur, d'abord dérouté, s'habitue s'il persiste, et finit par trouver ce langage tout naturel"<sup>348</sup>. A l'image des textes alchimiques, le langage préfaciel fait appel aux régions endormies de l'esprit du lecteur, rendant ainsi plus difficile l'appréhension du matériau liminaire. Ceci implique du temps, une prédisposition, de la patience et un vaste travail de recherche personnelle pour découvrir les clefs permettant l'accès au langage alchimique: "l'alchimiste considère cette difficulté d'accès comme essentielle, car il s'agit de transformer la mentalité du lecteur afin de le rendre capable de percevoir le sens

des actes décrits<sup>349</sup>. Les notions de "déchiffrement" et d'"éclairage" s'avèreront alors essentielles pour l'esprit du lecteur qui tente de traverser ce véritable labyrinthe préliminaire, "brisé, fêlé, foudroyé, inachevé, contingent, informe, bref et tout l'im-parfait"<sup>350</sup>. Le lecteur d'aujourd'hui possède-t-il toutefois les qualités et la volonté nécessaires à cette épreuve? Pour certains critiques, le Nouveau Roman vise, à travers son discours liminaire, un lecteur "éthique"<sup>351</sup> au détriment d'un destinataire "esthétique"<sup>352</sup>: "le lecteur est un phénix; mort comme lecteur esthétique, il renaîtra comme lecteur éthique"<sup>353</sup>. La nouvelle production romanesque ne connaîtra la parfaite compréhension des lecteurs que lorsqu'ils auront progressivement cessé de chercher à concilier les formes traditionnelles du roman et celles du Nouveau Roman<sup>354</sup>.

La préface dans le Nouveau Roman "s'emploie à définir un comportement de lecteur, l'image d'un bon lecteur"<sup>355</sup>. Cette représentation d'un destinataire idéal prétend en quelque sorte modifier le lecteur potentiel<sup>356</sup> de l'oeuvre préfacée. L'auteur fonctionne ainsi comme un Pygmalion qui tente de sculpter les conditions d'une réaction, vivante et accueillante, dont l'ambition est de restituer la vie à un être confiné jusqu'alors à l'état primitif de pierre brute. Les textes, objets de communication, ne se conçoivent donc pas sans un destinataire implicite<sup>357</sup>, suggérant explicitement ou indirectement, un lecteur virtuel<sup>358</sup> qui correspondrait aux attentes du préfacier. Ce lecteur, qui au fond n'a pas d'existence réelle, incorpore l'ensemble des orientations internes du texte préliminaire: "le lecteur implicite, c'est l'ensemble des stratégies textuelles par lesquelles une oeuvre conditionne sa lecture"<sup>359</sup>. Cependant, celui qui lit une préface peut ne pas accepter le rôle qu'a priori le texte tente de lui assigner. Dans l'hypothèse défavorable d'un rejet de la part du lecteur réel, celui-ci n'en reste pas moins influencé par ce qui est exigé du lecteur implicite du matériau préfaciel. On constate en effet une corrélation entre la situation du lecteur implicite (présupposé par le paratexte) et les réactions du lecteur réel. Comme le souligne Umberto Eco, un lecteur modèle s'intègre dans un ensemble de constructions textuelles sur lesquelles le destinataire devra agir pour atteindre une unité: "un texte repose donc sur une compétence mais, de plus, il contribue à la produire"<sup>360</sup>. Le paratexte, dans le Nouveau Roman, prétend convertir, d'une certaine façon, le lecteur en personnage principal, en opérant une métamorphose telle que le lecteur, confondu dans ce labyrinthe, recueille les éclats des personnages et la poussière du non-temps, participant à l'aventure de l'écriture. Les nouveaux romanciers prônent une "lecture moderne"<sup>361</sup> qui mette en relief "tout ce qui suscite le vif d'une contradiction, tout ce qui contrecarre"<sup>362</sup>. Selon Roland Barthes, ceci résulte du fait que le Nouveau Roman exige "une ingestion exhaustive du matériau"<sup>363</sup>. La préface ne consent donc aucune liberté au lecteur<sup>364</sup>, mais cherche au

contraire à "s'emparer de l'esprit du lecteur, l'arracher à lui-même pendant le temps de sa lecture"<sup>365</sup>: Alain Robbe-Grillet réclame par exemple dans son texte liminaire un effort au lecteur afin que celui-ci pénètre "dans un état de réception profonde où l'être se sensibilise à l'extrême"<sup>366</sup>, dans le dessein de le faire accéder à un état de "sympathie pénétrante"<sup>367</sup>. On pressent donc que le texte liminaire contraint le lecteur à sortir de l'apathie, à participer par son intelligence, son application et par une recherche personnelle à sa propre instruction, processus qui s'amorce "dès le premier contact avec le texte d'escorte qui l'en avertit"<sup>368</sup>. L'oeuvre préfacée exige cette activité de compréhension pour se constituer en texte, "pour prendre un sens"<sup>369</sup>:

*«(...) la communication doit alors passer par l'intelligence du lecteur, alors que l'oeuvre s'adresse d'abord à sa sensibilité immédiate, que rien ne peut vraiment remplacer»<sup>370</sup>.*

Le lecteur est presque tenu de se transmuter en un être intuitif, unificateur et déchiffreur du binôme "scriptible / lisible"<sup>371</sup>, à travers une lecture active. Le destinataire du discours préambulaire fait figure de voyeur et les préfaciers les plus astucieux mettent en place, dès le début de l'instance préambulaire, un jeu de dissimulation / révélation, ou encore une occultation totale des passages indiscrets du texte, grâce auxquels le lecteur avide pourrait jouir d'une lecture totale<sup>372</sup>. Seule la lecture aime le texte, maintient avec lui une relation de désir. La préface dans le Nouveau Roman constitue un discours qui ne procure pas un "plaisir" mais une "jouissance"<sup>373</sup>, étant donné qu'elle offre des plaisirs épars, une langue fragmentée et la culture en filigrane<sup>374</sup>. Selon d'autres critiques, l'écriture des nouveaux romanciers procure un certain type de plaisir, un plaisir timide, presque occulte, issu de la "participation à un jeu libérateur"<sup>375</sup>. Ce jeu préfaciel, ce désir d'une idylle avec le lecteur, engendre une lecture qui affecte car elle échappe sans cesse à la totalisation du sens: dans le Nouveau Roman, "on n'y arrive jamais, on en est encore à la lecture, et pour toujours"<sup>376</sup>. Le lecteur visé par le paratexte du Nouveau Roman est un espace circulaire personnifié: "le lecteur est un homme sans histoire, sans biographie, sans psychologie"<sup>377</sup>. Cependant, dans une perspective opposée, la perception des structures paratextuelles dépend de la "discursivité de son lecteur"<sup>378</sup>, c'est-à-dire de l'espace transtextuel qui entoure le texte. Les nouveaux lecteurs<sup>379</sup> doivent posséder une culture littéraire traditionnelle, mais sont simultanément amenés à réfléchir sur cette même culture. En effet, dans le paratexte, "le discours sur le Nouveau Roman exerce une réflexion critique sur le Nouveau Roman, sur lui-même en temps que discours critique et sur les discours dits traditionnels"<sup>380</sup>:

*«Le lecteur, lui, ne va pas manquer, dans l'espace des fictions complexes, de se heurter aux traces laissées par les habitudes de lectures apprises, comme autant de fausses pistes entravant l'avancée de son propre itinéraire»<sup>381</sup>.*

Les nouveaux romanciers ont une prédilection spéciale pour tous les lecteurs qui démontrent certaines qualités spécifiques: "hardiesse, férocité, logique, tension d'esprit et défiance"<sup>382</sup>. En fonction de la manière dont se présente le matériau préambulaire, les auteurs prétendent exciter la curiosité et le goût du lecteur pour le risque: "c'est un défi qui est lancé, et, en dernière analyse, plus nette sera l'interdiction, plus grand sera le désir de passer outre"<sup>383</sup>. On désire pénétrer dans l'oeuvre préfacée ou parvenir à une meilleure compréhension, grâce à une lecture littéraire<sup>384</sup>, jeu intellectuel qui suppose un apprentissage et un dévouement effectifs<sup>385</sup>. Les préfaces analysées s'affirment non pas en imposant un sens univoque à des hommes différents, mais en suggérant des sens différents à un homme unique<sup>386</sup>. L'acte de lecture des textes liminaires évolue en une tension continue entre les sphères de la progression et de la compréhension: "une progression plus lente, par exemple, vient caractériser non pas une plus grande difficulté à comprendre un texte donné, mais, au contraire, le désir de le comprendre plus"<sup>387</sup>. Le contact avec les nouveaux romanciers se tisse peu à peu, non pas à travers une transparence illusoire mais davantage par l'effort d'une attention intellectuelle et d'une re-création, puisque "lire, ce n'est pas recevoir et voir un monde, mais prendre en charge un effort, partager un travail"<sup>388</sup>. Le lecteur des préfaces étudiées s'insinue comme un "liseur"<sup>389</sup> de textes, un homme dont l'amour de la lecture ne peut être mis en doute. Pour ce genre spécial de lecteur, le contact avec le paratexte dans le Nouveau Roman surgit comme un événement déterminant et révélateur de mystères occultes. La lecture la plus féconde est celle qui, au début, pose des problèmes de compréhension; la lecture d'un véritable "liseur" ne peut en aucun cas être associée à la notion de divertissement ou de superficialité. Au contraire, "la lecture du liseur se place parmi les événements de sa vie, continue à créer sa véritable personne, fait de cet homme ce que jusque-là il n'était pas"<sup>390</sup>. Ainsi, le lien entre le préfacier et le lecteur ne sera jamais brisé, mais s'instituera par le biais d'une complicité affective et intellectuelle:

*«Laisse faire, n'interviens dans la maquette que pour te rappeler à son avenir. Tu ne peux effrayer les hiéroglyphes, ni les rendre sensibles à ton malheur. Subis pour t'évader. Et surtout exalte ce flocon de neige qui glace ta main et l'empêche d'écrire: c'est à ce prix que tu seras complice, donc compétent...»<sup>391</sup>*

Le texte liminaire ne constitue pas un point de départ vers l'interprétation de l'oeuvre, mais une preuve de ce que tout commencement est, de fait, le recommencement d'un parcours labyrinthique, tracé entre la culture littéraire du destinataire et sa prédisposition à se laisser absorber et intégrer affectivement par un espace, "lieu de passage, de transgression, confins de l'illisible et du lisible, de la reconnaissance et de la connaissance"<sup>392</sup>. La lecture du domaine préfaciel implique la recréation continuelle des sens possibles inscrits dans un espace qui emporte le lecteur dans le maelström sémantique régnant dans les textes. Le lecteur trouve, par le biais de la préface, les moyens de se transformer en lecteur de la nouvelle fiction romanesque, puisque ce nouveau destinataire expérimente, dès l'espace préambulaire, une distance angoissante vis-à-vis des ébauches de personnage, ou par rapport à un temps et un espace atomisés, suggérés par une intrigue fragmentée qui en appelle constamment à une nouvelle attitude de lecture. La préface se métamorphose ainsi en une exploration, tant de la part du lecteur que du préfacier, des parcours potentiels permettant l'appréhension d'une oeuvre plurielle. La lecture des textes introductifs se présente comme un corollaire du processus de "réécriture" de ces textes, attendu que le destinataire participe à l'expérience réalisée par le préfacier, et se retrouve en proie à la tension résultant du processus de compréhension de l'oeuvre, de la progression intellectuelle et de la re-création.

Les préfaces s'incluent de droit dans la littérature. Dans ce grand jeu de miroirs où se réfléchissent les écrivains de tant de siècles, les espaces liminaires constituent le témoignage de la co-existence de la tradition et de la subversion littéraires.

Maria Isabel Rego  
(Mestrado da Universidade do Porto)

## NOTES

1. Cf. Leo H. Hoek, *Une merveille qu'intime sa structure: analyse sémiotique du discours paratextuel*, in "Degrés", n° 58, été 1989, p. 6.
2. Cf. Gérard Genette, *Palimpsestes - La Littérature au Second Degré*, Paris, Editions du Seuil, 1982, p. 7.
3. Cf. Gérard Genette, *op. cit.*, p. 7.
4. Cf. Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Editions du Seuil, 1987, p. 7.
5. Cf. Leo H. Hoek, art. cit., p. 7.
6. Cf. Leo H. Hoek, art. cit., p. 8. Pour ce critique, les autres classes de transtextualité peuvent être désignées par intertextualité, métatextualité, hypertextualité, et finalement architextualité.
7. Cf. R.-M. Albérés, *Le Roman d'Aujourd'hui*, Paris, Editions Albin Michel, 1970, p. 222, de même que de nombreux autres critiques qui défendent cette position, définit le Nouveau Roman comme "un ensemble de romanciers" qui s'engage à "mettre en question le roman".
8. Cf. Walter Jens, *Literatura e politica*, in "Coloquio Letras", n° 33, Setembro de 1976, p. 11. Dans cet article, l'auteur propose une analyse des relations existant entre le pouvoir et la littérature, dans laquelle il met en exergue certains aspects autorisant une meilleure compréhension du phénomène Nouveau Roman.
9. Cf. R.-M. Albérés, *op. cit.*, p. 2.
10. Cf. Gérard Genette, *op. cit.*, p. 13, de même que Leo H. Hoek, art. cit., p. 9.
11. Pour certains auteurs, comme par exemple, Leo H. Hoek, art. cit., le concept de paratexte exclut l'avant-texte, l'épitéxte, ainsi que le paratexte privé. Ces éléments se situeraient au niveau de l'intertexte. Ce critique exclut de l'oeuvre tous les "textes qui ne se trouvent pas incorporés à l'édition en question. (...) Avant-texte, épitéxte et paratexte privé ne figurant pas dans le produit commercialisé, ces pratiques et discours ne caractérisent donc pas le volume en tant qu'objet sémiotique". Cependant, Leo H. Hoek admet que les éléments précités ont considérablement influencé la lecture et l'interprétation de l'oeuvre littéraire. Gérard Genette, *op. cit.*, p. 13, adopte une attitude opposée, considérant tant l'avant-texte que l'épitéxte et le paratexte privé du domaine du paratexte.
12. Si Genette, *op. cit.*, p.13, appréhende le paratexte d'une façon plus large, plus globale. Leo H. Hoek, art.cit., affirme pour sa part que "étant basée sur la définition du volume en tant que produit, ma conception de paratexte, est bien sûr, plus étroite mais aussi plus précise et contrôlable parce que mieux circonscrite par les canaux institutionnels de diffusion". Ainsi, il n'étend pas les limites du paratexte à ce qu'il dénomme les "discours périphériques". Un autre critique, Jan Baetans, *Paratexte = pérítex-te + építex-te?*, in "Conséquences", n° 11, 1988, s'interroge sur cette problématique et parvient à la conclusion que le domaine du paratextuel est une zone très fluide. Néanmoins, son raisonnement critique est en tout point semblable à la position adoptée par Genette, affirmant que "le paratexte reste donc un objet localisable" (art. cit., p. 94).
13. A ce propos, Michel Jarrety, dans une recension critique effectuée sur l'oeuvre de Genette, *Gérard Genette: Seuils*, in "La Nouvelle Revue Française", n° 413, 1er juin 1987, p. 97, développe clairement le domaine du pérítex-tuel.

14. Cf. Françoise Van Rossum-Guyon, "Le nouveau roman comme critique du roman", in *Nouveau Roman, Hier, Aujourd'hui*, vol. 1, Paris, Centre Culturel International de Cerisy-La-Salle, U.G.E., coll. 10/18, 1974, p. 93.

15. Cf. Françoise Van Rossum-Guyon, *op. cit.*, p. 217.

16. Cf. Gérard Genette, *op. cit.*, p. 7.

17. Cf. Gérard Genette, *op. cit.*, p. 7.

18. Cette position est adoptée par Philippe Lejeune, *Le Pacte Autobiographique*, Paris, Editions de Minuit, 1975, p. 45. Pour ce critique, le paratexte est une "frange du texte imprimé qui, en réalité, commande toute la lecture".

19. Cf. Gérard Genette, *op. cit.*, p. 9.

20. Cf. Nicole Bothorel, Francine Dugast, Jean Thoraval, *Les Nouveaux Romanciers*, Paris, Editions Bordas, 1976, p. 11.

21. Cf. Nicole Bothorel, Francine Dugast, Jean Thoraval, *op. cit.*, p. 11.

22. Cf. Randa Sabry, *Quand le texte parle de son paratexte*, in "Poétique", n° 69, février 1987, p. 83.

23. Cf. Georges Cesbron, art. cit., p. 316. La même expression est utilisée par Gérard Genette dans une entrevue concédée à Jean-Pierre Salgas à l'époque de la publication de *Seuils*, intitulée *Gérard Genette: La littérature est désormais mondiale*, in "La Quinzaine Littéraire", Paris, 483, 1er avril 1987, pp. 13-14.

24. On prétend dénommer le monde réel comme "hors-texte" relativement à un monde romanesque appelé "avant-texte". Pour approfondir cette distinction, consulter Jaap Lintvelt, "L'Ouverture du roman: procédures d'analyse" in *Recherches sur le Roman II, 1950-1970* (Textes réunis par Charles Grivel et Frans Rutten), Cahiers de Recherches des Instituts Néerlandais de Langue et Littérature Françaises, n° 11, vol. IV, 1984, pp.84-85, et du même auteur l'article "L'ouverture et l'ensemble dans *Moïra* de Julien Green", *op. cit.*, pp. 49-61.

25. Cf. Jacques Derrida, "Hors livre - préfaces", in *La Dissémination*, Paris, Editions de Minuit, 1972, p. 50.

26. Cf. Gérard Genette, art. cit., p. 8.

27. Cf. Gérard Genette, *Présentation*, in "Poétique", n° 69, février 1987, p. 3.

28. Cf. J.-R. Huguenin, *Le Roman jugé par Nathalie Sarraute, M. de Saint Pierre, Claude Simon, Jean Hougron et J.-R. Huguenin*, in "Les Nouvelles Littéraires", 22 juin 1961, p. 8.

29. Cf. Ch. Grivel, J. A. G. Tans, "Méthode d'une recherche sur le roman", in *Recherches sur le Roman*, CRIN, 1-2, 1979, p. 5.

30. Cf. Jean Verrier, *Les Débuts de Romans*, Paris, Editions Bertrand, 1992, p. 5.

31. Cf. Leo H. Hoek, art. cit., p. 7. Pour ce critique, le texte commence par la conception du paratexte (le plan, le projet du texte), et s'achève dans son exécution. Les éléments paratextuels se regroupent simultanément en un "devant/avant-texte" qui enveloppe et accompagne le texte, facilitant parfois l'accès au sens proposé.

32. Cf. Claude Bonnefoy, *Marginaux et novateurs. Bilan de l'année littéraire*, in "Les Nouvelles Littéraires", n° 2362, 1er janvier 1973, p.3. Le critique affirme que "la recherche littéraire aujourd'hui, qu'elle dérive ou non du nouveau roman, passe généralement par une interrogation sur l'écriture, sur la production et le fonctionnement des textes (...)".

33. Cf. François Rigolot, "La préface à la Renaissance: un discours sexué?", in *Les Préfaces*, Cahiers de l'Association Internationale des Etudes Françaises, n° 42, mai 1990, pp. 121-122.

34. Cf. François Rigolot, *Prolégomènes à une étude du statut de l'appareil liminaire des textes littéraires*, in "L'Esprit Créateur", Fall 87, n° 3, vol. XXVII, p. 17.

35. Nous adoptons comme point de départ la définition de préface présentée par Gérard Genette, *op. cit.*, p. 150. Une préface est "toute espèce de texte liminaire (préliminaire ou postliminaire), auctorial ou allographe, consistant en un produit à propos du texte qui suit ou qui précède".

36. Cf. Jacques Derrida, *op. cit.*, p. 60.

37. Cf. A. Porcheras Mayo, *op. cit.*, p. 127.

38. Cf. A. Porcheras Mayo, *op. cit.*, p. 129. Le critique compare encore la préface au nez humain, puisqu'il "es el órgano mas destacado en el volumen del rostro humano y lo que se adelanta de él, como una prolongación".

39. Cf. François Rigolot, *art. cit.*, p. 7.

40. Cf. Jacques Derrida, *op. cit.*, p. 13.

41. Cf. Alain Robbe-Grillet, *L'Immortelle*, Paris, Editions de Minuit, coll. 10/18, 1963, p. 5.

42. Cf. Jacques Derrida, *op. cit.*, p. 15.

43. Cf. Jacques Derrida, *op. cit.*, p. 38.

44. Cette position est défendue par Henri Mitterand, dans le chapitre "La préface et ses lois: avant-propos romantiques", in *Le Discours du Roman*, Paris, PUF, 1980, p. 23. Gérard Genette, *op. cit.*, pp. 161-162, écrit: "c'est un lieu commun d'observer que les préfaces, (...), sont généralement écrites après les textes qu'elles concernent (...)". Jacques Derrida, *op. cit.*, p. 22, ajoute que, "comme toute préface, celle-ci, en droit, n'aura pu s'écrire qu'après coup. C'est *en vérité* une postface". Adoptant une position critique très proche, Steven G. Kellman, *Les hors d'oeuvres du carnaval romanesque: the preface as Vorspeise*, in "L'Esprit Créateur", Fall 1987, n° 3, p. 72, attire l'attention sur le fait que "prefaces are usually composed after what they precede (...)".

45. Cf. Jacques Derrida, *op. cit.*, p. 37.

46. Cf. Nicole Mozet, "La préface de l'édition originale - une poétique de la transgression", in *Balzac et la Peau de Chagrin*, Paris, Société d'Enseignement Supérieur, 1979, p. 11.

47. Cf. Roland Barthes, "De la science à la littérature", in *Le Bruissement de la Langue - Essais Critiques IV*, Paris, Editions du Seuil, 1984, p. 13.

48. Cf. Françoise Van Rossum-Guyon, *Critique du Roman*, Paris, Editions Gallimard, 1970, p. 10.

49. Cf. Gerda Zeltner, *La Grande Aventure du Roman Français au XXème Siècle*, Paris, Editions Gonthier, 1967, p. 82.

50. Cf. Roland Barthes, *op. cit.*, p. 100.

51. Cf. Bernard Pingaud, *Des romans innocents?*, in "Esprit", 7-8, juillet-août 1958, p. 102.

52. Cf. Roland Barthes, "Digressions", in *Le Bruissement de la Langue - Essais Critiques IV*, Paris, Editions du Seuil, 1984, p. 91.

53. Cf. Claude Simon, *Discours de Stockholm*, Paris, Editions de Minuit, 1986, p. 28.

54. Cf. Claude Simon, *op. cit.*, p. 29.

55. Cf. Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Editions de Minuit, p. 180. Genette affirme que "le destinataire de la préface est le lecteur du texte. Lecteur, et non simple membre du public, comme (...) celui du titre ou du prière d'insérer (...) parce que le lecteur de préface est déjà nécessairement détenteur du livre". Jean-Marie Schaeffer, *Note sur la Préface Philosophique*, in "Poétique", n° 69, février 1987, p. 43, adopte une position différente en avançant que l'art du préfacier consiste à créer des conditions pour que le destinataire de la préface transite "du statut de membre du public à celui de lecteur".

56. Pour Michael Issacharoff, *Préfacings Plays*, in "L'Esprit Créateur", n° 3, 1987, p. 80, le destinataire de la préface est l'agent qui distingue cet élément paratextuel des autres types de péritexte. Selon lui, "perhaps the only useful criterion is provided by the identity and status of the preface's addressee. Whereas theoretical writings, interviews, (...), are addressed to the general public interested in the play and his work, the preface is a text published with the playscript, addressed specifically to the reader (...)".

57. Cf. Leo H. Hoek, *Une merveille qu'intime sa structure: analyse sémiotique du discours paratextuel*, in "Degrés", n° 58, été 1959, p. 8.

58. Cf. Jacques Derrida, *Hors-livres: préfaces*, in "La Dissémination", Paris, Editions du Seuil, 1972, p. 68.

59. Cf. Bertrand Gervais, *Lecture: tensions et régies*, in "Poétique", n° 89, février 1992, p. 105.

60. Cf. Bertrand Gervais, art. cit., pp. 105-106.

61. Cf. Jean-Claude Vareille, *Fragments d'un Imaginaire Contemporain*, Paris, Editions José Corti, 1989, p. 118.

62. Il s'agit d'une affirmation de Jean Ricardou, dans un débat survenu après la présentation de la communication de Vercors, "Le roman, pour quoi faire?", publiée dans *Positions et Oppositions sur le Roman Contemporain*, Actes du Colloque de Strasbourg, n° 8, Paris, Editions Klincksieck, 1971, p. 25.

63. La critique Romul Munteanu, *A roman nouveau, lecteur nouveau*, in "Cahiers Roumains d'Etudes Littéraires", fasc.4, 1977, p. 43, écrit: "à la différence des prosateurs du siècle passé, les romanciers modernes qui se sont affirmés (...) ont renoncé en grande mesure à ce genre de dialogue avec les lecteurs". Il compare la situation actuelle à celle des trois derniers siècles en ce qui concerne la relation entre l'utilité de la préface et le dialogue maintenu avec le lecteur: "depuis près de trois siècles, le lecteur représente pour le romancier un terme de référence, une présence continue vers laquelle il dirige son attention des manières les plus variées. Si, durant toute l'époque des Lumières, on n'adressait au lecteur que de courtes préfaces, ainsi que certains commentateurs (...), au siècle suivant, le public amateur de romans a été engagé par les écrivains dans la grande bataille dont le but était d'imposer des genres nouveaux de l'écriture en prose". Romul Munteanu ajoute qu'au XIX<sup>ème</sup> siècle, "les préfaces succinctes d'autrefois ont été transformées en de véritables programmes littéraires, visant à modifier le goût du public, à susciter son intérêt pour de nouvelles formules romanesques et à dénoncer celles considérées comme périmées".

64. Cf. Romul Munteanu, art. cit., p. 45. L'auteur souligne que "Si dans certains cas, l'oeuvre romanesque a été laissé tracer par elle-même sa destinée dans le

public, dans d'autres, les écrivains ont préféré recourir aux instruments de la critique littéraire en vue d'expliquer ou de justifier leurs intentions".

65. Cf. Nous adoptons comme point de départ la définition de préface présentée par Gérard Genette, *op. cit.*, p. 150. Une préface est "toute espèce de texte liminaire (préliminaire ou postliminaire), auctorial ou allographe, consistant en un produit à propos du texte qui suit ou qui précède".

66. Cf. Pierre de Boisdeffre, *Où est l'avant-garde*, in "Les Nouvelles Littéraires", 30 décembre 1965, p. 3.

67. Il convient de rappeler la différence de situation de communication entre l'auteur d'un *texte fictionnel* et celui d'une *construction liminaire*.

68. Cf. Roland Barthes, *Le Plaisir du Texte*, Paris, Editions du Seuil, 1973, p. 45.

69. Cf. Albert Léonard, *La Crise du Concept de Littérature en France*, Paris, Librairie José Corti, 1974, p.142.

70. Cf. Claude Duchet, *L'illusion historique. L'enseignement des préfaces (1815-1832)*, in "Revue de l'Histoire Littéraire de la France", n°23, mars-juin 1975, p. 249.

71. Cf. Claude Duchet, art. cit., p. 249.

72. Cf. Catherine Jones West, *La Mise en Jeu de l'Autorité dans la Préface de Roman*, U.M.I., Dissertation Services, The University of North Carolina at Chapel Hill, 1989, p. 119.

73. Rappelons que ce texte est né bien avant d'avoir été assimilé en tant qu'espace liminaire, puisqu'il apparaît en 1972, à l'occasion du Colloque International de Cerisy La Salle. Dans le volume II (*Pratiques*), est publiée la communication de Pinget, "Pseudo principes d'esthétique", pp. 311-324.

74. Le texte liminaire "auctorial" ne comporte donc aucun caractère pervers dans l'acception défendue par Hegel (cf. Jacques Derrida, *La Dissémination*, Paris, Editions du Seuil, 1972). Nous n'adhérons pas à la conception de François Rigolot lorsqu'il défend, dans l'article *Discours liminaire et identité littéraire*, in "Versants", n°15, 1980, le caractère réducteur de la préface: "on connaît le paradoxe; la préface est un mensonge sur l'oeuvre qu'elle est censée préfacier". Le même auteur, dans le texte "La préface à la Renaissance: un discours sexué?", in *Les Préfaces*, Cahiers de L'Association Internationale des Etudes Françaises, n° 42, mai 1990, pp. 121-123, soutient une thèse analogue, quoique dans le contexte de la Renaissance.

75. Cf. Bernard Pingaud, *La parabole du récit français de 1945 à aujourd'hui*, in "Esprit", n° 329, juillet 1964, p. 53.

76. Cf. G. Lavis, Jean Bellemin-Noël, *Le texte et l'avant-texte*, in "Le Français Moderne", n° 2, 1974, p. 178.

77. Cf. Fernand Meyer, "Robert Pinget: Le livre disséminé comme fiction narration et objet", in *Nouveau Roman: Hier, Aujourd'hui*, vol.1, Paris, U.G.E., coll. 10/18, 1972, p. 299.

78. Cf. Marie-Claire Bancquart, Pierre Cahné, *Littérature Française du XX<sup>ème</sup> siècle*, Paris, PUF, 1992, p.416.

79. Cf. Marie-Claire Bancquart, Pierre Cahné, *op. cit.*, p. 417.

80. Cf. Robert Pinget, *Le Libera*, Paris, Editions de Minuit, 1984, p. 226.

81. Cf. André Patient Bokiba, *Le discours préfaciel-instance de légitimation littéraire*, in "Etudes Littéraires", n° 2, vol. XXIV, automne 1991, p. 81. Se référant

à Sylvain Bomba, le critique affirme: "Pour sauvegarder la liberté de jugement du lecteur, Sylvain Bomba préfère écrire plutôt une postface qu'une préface".

82. Cf. Wolfgang Leiner, "Préface à la journée des préfaces", in *Les Préfaces*, Cahiers de l'Association Internationale des Etudes Françaises, n° 42, mai 1990, p. 114.

83. Cf. Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Editions du Seuil, 1987, p. 19.

84. Cf. Gérard Genette, *op. cit.*, p. 19. Le lecteur a cependant toujours la possibilité de lire la postface avant de prendre contact avec le texte fictionnel. Cette idée est véhiculée par Jean Verrier, *Les Débuts de Roman*, Paris, Editions Bertrand-Lacoste, 1992, p.24, lorsqu'il affirme: "On n'oubliera non plus les postfaces qui, en dépit de leur nom, peuvent être lues par le lecteur avant qu'il lise le roman, de même qu'il lui arrive, plus souvent peut-être, de lire la préface après avoir lu le roman". Face à cette problématique, Jacques Derrida, "Hors livres, préfaces", in *La Dissémination*, Paris, Editions du Seuil, 1972, p. 39, considère la postface comme "la vérité de la préface (toujours énoncée après coup) et du discours (produit depuis le savoir absolu)". A. Porqueras Mayo, *El Prólogo como Género Literario*, Madrid, Anejos de Revista de Literatura n° 16, 1957, p. 72, utilise pour nommer la postface le terme "epílogo", soulignant le fait que ce concept procède de la *Rhétorique* d'Aristote et désigne la dernière partie du discours oratoire. De nos jours, "el epílogo va detrás del libro para decir algo de él o, sobretodo; para «añadir»; puede tener características parecidas al prólogo, pero oponiendo como peculiaridad distintiva específica «la no introductoriedad»".

85. Cf. Gerda Zeltner, *Robert Pinget et le roman policier*, in "Marche Romane", n°12, Rome XXI, 1971, p.97.

86. Cf. Gerda Zeltner, art. cit., p.99.

87. Cf. R.M. Albérès, *Le Roman d'Aujourd'hui*, Paris, Editions Albin Michel, 1970, p. 251.

88. Cf. M.Praeger, *Les Romans de Pinget*, une Ecriture des Possibles, Lexington, French Forum, 1986, p. 83.

89. Cf. R.M. Albérès, *op. cit.*, p. 251.

90. Cf. Cité par Claude Mauriac, *L'Alittérature Contemporaine*, Paris, Editions Albin Michel, 1969, p. 268.

91. Cf. Robert Pinget, *Le Libera*, Paris, Editions de Minuit, 1984, p. 228.

92. Cf. Fernand Meyer, *op. cit.*, p.303.

93. Cf. Fernand Meyer, *op. cit.*, p.307.

94. Cf. Jean Ricardou, *Problèmes du Nouveau Roman*, Paris, Editions du Seuil, pp.189-190.

95. Cf. François Rigolot, *Prolégomènes à une étude du statut de l'appareil liminaire des textes littéraires*, in "L'Esprit Créateur", n° 3, vol. XXVII, 1987, p. 8. La lucidité de Pinget à l'égard de son processus d'écriture rappelle une oeuvre de Laura Granatella, *Manzoni e il suo lettore*, Caltanissetta-Roma, Salvatore Sciacia Editore, 1985, p. 9. Dans cette étude, l'auteur fait l'éloge de la capacité d'analyse des préfaces rédigées par Manzoni: "le prefazioni manzoniane contengono già tutto l'essenziale delle tesi che poi il Manzoni dimostra in termini talora anche troppo sottilmente analitici, indubbiamente poco accessibili ai lettori d'oggi".

96. Selon Pierre de Boisdeffre, *L'âge du hoquet*, in "Les Nouvelles Littéraires", 7 mars 1968, p. 4, cette attitude correspond, "chez beaucoup de nos contemporains,

à une fuite devant le monde, ses responsabilités et ses obligations, fuite qu'il serait intéressant de psychanalyser".

97. Cf. Robert Pinget, *Le Libéra*, Paris, Editions de Minuit, 1984, p. 225.

98. Cf. Robert Pinget, *op. cit.*, p. 229.

99. Cf. Ora Avni, "Dico Vobis": *préface, pacte, pari*, in "The Romanic Review", New York, n°11, 1984, p. 120.

100. Cf. Robert Pinget, "Pseudo-principes d'esthétiques", in *Nouveau Roman: Hier, Aujourd'hui*, vol. 2, Paris, U.G.E., coll. 10/18, 1972, p. 311.

101. Cf. Robert Pinget, *Le Libéra*, Paris, Editions de Minuit, 1984, p. 226.

102. Cf. Robert Pinget, *op. cit.*, p. 228.

103. Cf. François Rigolot, art. cit., p. 10.

104. Cf. François Rigolot, art. cit., p. 13.

105. Cf. Claudette Oriol-Boyer, *Nouveau Roman et Discours Critique*, Grenoble, Editions Ellug, 1990, p.264.

106. Cf. Catherine Jones West, *op. cit.*, p.4.

107. Cf. Françoise Van Rossum-Guyon, "Conclusion et perspectives", in *Nouveau Roman, Hier, Aujourd'hui*, vol.1, Paris, U.G.E., coll.10/18, 1972, p. 406.

108. Cf. Jean Ricardou, *Le Nouveau Roman*, Paris, Editions du Seuil, 1978, p. 15. Les critiques sont unanimes pour affirmer que dans le Nouveau Roman "nous nous découvrons nous-mêmes dans la page écrite, et jamais avant de l'avoir écrite; aucun «a priori» ne tient" (cf. Guido Piovenne, *La carte d'une nouvelle réalité*, in "Esprit", n° 329, juillet 1964, p. 32). Dans la même optique, Claudette Delhez Sarlet, "Contradictions, ambiguïtés, angoisse de l'écriture", in *Nouveau Roman: Hier, Aujourd'hui*, vol. 1, *op. cit.*, p. 112, précise: "Il est aujourd'hui banal de dire que l'écrivain ne possède pas le sens". En effet, lors du Colloque de Cerisy-La-Salle, Claude Simon affirme que le roman moderne est le texte du "non-savoir", de l'homme qui n'a pas la clé de son écriture; Nathalie Sarraute est à la recherche du "non-nommé". Dans cette même perspective, Roland Barthes, "Littérature et discontinu", in *Essais Critiques*, Paris, Editions du Seuil, 1964, p. 186, compare l'activité du romancier moderne à une "bricole littéraire", prétendant que le sens naît de ce "bricolage". Luc Estang, *Lettre à un jeune romancier*, in "Esprit", n°s 7-8, juillet-août 1958, p. 119, remet en cause la pseudo-mort de l'auteur, étant donné que sans l'organisation du créateur le monde "retournera au tohu-bohu des origines, informe, irréel". Cette attitude déclenche "le désespoir - ou l'inespoir, ce vertige et cette tentation du Néant à laquelle semble céder l'intelligentzia européenne" (cf. Pierre de Boisdeffre, *Un nouveau roman français*, in "Etudes", avril 1959, p.79). En vérité, les nouveaux romanciers réfutent tout type d'"inspiration divine" car c'est le travail ardu sur le texte qui les intéresse: "l'inspiration n'existe pas; cela ne vient qu'à force de travail" (cf. *Le Roman jugé par Nathalie Sarraute, M. de Saint-Pierre, Claude Simon, Jean Hougron et J.-R. Huguenin*, in "Les Nouvelles Littéraires", 22 Juin 1961). Dans un article de Robert Kanters, *Pensez-vous avoir un don d'écrivain?*, in "Tel-Quel", n°1, printemps 1960, pp. 39-43, les réponses des auteurs du Nouveau Roman coïncident. Claude Simon affirme: "Je n'aime pas beaucoup le mot «don» qui fait un peu charlatan..." (art.cit., p. 40). Alain Robbe-Grillet et Nathalie Sarraute répondent, eux aussi, négativement (art. cit., p. 42).

109. Cf. Robert Pinget, *op. cit.*, p. 316.

110. Cf. Marie-Claire Bancquart, Pierre Cahné, *op. cit.*, p. 417.

111. Cf. Robert Pinget, *op. cit.*, p. 317.

112. Cf. Robert Pinget, *op. cit.*, p. 317.

113. Cf. Pierre de Boisdeffre, *Le Roman Français depuis 1900*, Paris, PUF, 1979, p. 87.

114. Cf. Samuel Beckett, *L'Innommable*, cité par Sylvie Patron, art. cit., p. 43.

115. Cf. Arnaud Rykner, *Théâtres du Nouveau Roman*, Paris, Editions José Corti, 1988, p. 11.

116. Cf. Robert Pinget, *Le Libera*, Paris, Editions de Minuit, 1984, p. 227. L'opinion critique d' Arnaud Rykner, *op. cit.*, p. 11, est intéressante puisqu'elle rejoint la pensée de Robert Pinget: "Conséquences des deux cataclysmes mondiaux, des révolutions industrielles et économiques, de la mort des «civilisations»? Peu importe. L'essentiel est que nombre de créateurs ne peuvent plus se satisfaire de ce qu'ils ont hérité de leurs aînés. Il ne s'agira pas pour autant de se contenter d'une «réforme» de l'écriture comme l'histoire en connût tant. Ils réclament un bouleversement total, quasiment de nouvelles façons de penser cette écriture". Cette tendance de la critique, à tenter d'expliquer l'apparition des nouveaux romanciers par des données d'ordre sociologique, est largement exploitée dans de nombreux articles ou ouvrages sur le Nouveau Roman. Ainsi, Françoise Van Rossum-Guyon, "Conclusion et perspectives", *op. cit.*, p. 408, affirme: "En tant qu'ils se fondent sur des infractions aux codes en vigueur, les nouveaux romans révèlent ces codes et avec eux ce à quoi ils renvoient. C'est ainsi, par exemple que la suppression du héros ordonnant l'univers, la destruction du personnage et, à plus forte raison encore, la dissolution des centres de perspective dans le roman, coïncident avec le recul de l'existentialisme et de la phénoménologie et de l'avènement du structuralisme: l'homme dans la structure apparaît, ici et là, comme une inconnue dans une équation" (*op. cit.*, pp. 408-409).

117. Cf. Albert Léonard, *op. cit.*, p.12, considère pour sa part que ce "roman chosiste" caractéristique du Nouveau Roman est intimement lié à une "civilisation technocratique de plus en plus négatrice de la personne, de plus en plus aussi fondée sur le primat de l'image optique et des messages visuels" (*op. cit.*, p.148).

118. Cf. Alain Bosquet, *Roman d'avant-garde et antiroman*, in "Preuves", n°75, septembre 1957, p. 79. Ce critique avance que "le malaise est donc dans l'esprit de l'écrivain ou, si l'on préfère, dans tout lecteur qui demande à l'oeuvre d'art une vision du monde acceptable et neuve, une part de terreur".

119. Cf. Paul Valéry, cité par Robert Favre, *La Littérature Française, Histoire et Perspectives*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1990, p. 200. Pour une analyse plus approfondie de tous les éléments sociaux qui semblent avoir influencé la trajectoire des nouveaux romanciers, nous avons consulté l'ouvrage d'Yves Reuter, *Introduction à l'Analyse du Roman*, Paris, Editions Bordas, 1991, tout particulièrement le chapitre "Roman et Société", dans ses quatre principaux aspects: 1 - "Roman et changements de société"; 2 - "Roman et conflits"; 3 - "Roman et transformations sociales"; 4 - "Roman et savoirs". Yves Reuter pose une question pertinente quant à l'exploration de cette thématique dans le Nouveau Roman: "Le romancier peut-il et doit-il s'engager, affirmant son pouvoir sur la société mais risquant de se soumettre à des impératifs externes, ou doit-il mener une lutte interne à l'espace artistique, opérer des révolutions essentiellement formelles?" (*op.cit.*, p. 17). Selon

Jean Claude Vareille, *Robert Pinget, pléthore et ascèse*, op. cit., p. 9, Pinget cherche inlassablement un ton, une voix susceptibles de refléter une certaine vision du monde: "en d'autres termes, il se pourrait bien qu'au travers de la voix de Pinget, dont il n'est pas question de mettre en doute l'originalité, se déchiffrent toute une série de topoï (de thèmes, de leitmotifs, de croyances, de doutes, d'interrogations et de réponses partielles - (...) typiques d'une époque et descendant eux-mêmes de la grande remise en cause épistémologique de l'entre-deux siècles".

120. Cf. Jean Rousset, *La guerre en peinture*, in "Critique", n° 414, novembre 1981, p. 1201.

121. Cf. Marc Saporta, *Pro-romans et pré-textes*, in "Preuves", octobre 1961, p. 33, affirme que le nouveau lecteur éprouve certaines difficultés à comprendre le Nouveau Roman: "le roman peut être sinon défini, du moins caractérisé par deux éléments essentiels: une histoire à laquelle le lecteur s'intéresse; des personnages avec lesquels il s'identifie". Le Nouveau Roman a métamorphosé ces éléments traditionnels, ce qui conduit Romul Munteanu, *A roman nouveau, lecteur nouveau*, in "Cahiers Roumains d'Etudes Littéraires", fascicule 4, 1977, p. 45, à avancer: "Cependant, des prosateurs qui se proposent d'innover dans l'art du roman en détruisant des colonnes axiales de cet art, telle que l'intrigue et les personnages, choquent directement l'horizon d'attente proche des lecteurs. Ceux-ci se voient frustrés des mythes auxquels ils étaient habitués depuis longtemps à croire".

122. Cf. Jean Ricardou, "Esquisse d'une théorie des générateurs", in *Positions et Oppositions sur le Roman Contemporain*, Actes du Colloque de Strasbourg, n° 8, Paris, Editions Klincksieck, 1971, p. 143.

123. Cf. Jean Ricardou, op. cit., p. 143.

124. Cf. Jean Ricardou, op. cit., p. 144.

125. Cf. Mireille Calle-Gruber, *Pourquoi n'a-t-on plus peur de Marguerite Duras?*, in "Littérature", n° 63, octobre 1986, p. 106.

126. Cf. Mireille Calle-Gruber, art. cit., p. 106.

127. Cf. Maurice Blanchot, *Le Livre à Venir*, Paris, Editions Gallimard, 1959, p. 266.

128. Cf. António Ferreira de Brito, *Requiem pelas vanguardas do século XX*, in "Intercâmbio", n° 3, Instituto de Estudos Franceses da Universidade do Porto, 1992, p. 69.

129. Cf. Michel Meyer, *Langage et Littérature*, Paris, PUF, 1992, p. 117.

130. Cf. Michel Meyer, op. cit., p. 117.

131. Cf. Michel Meyer, op. cit., p. 117.

132. Cf. Jean Bloch-Michel, *Nouveau roman et culture de masses*, in "Preuves", n° 121, mars 1961, p. 17. Cet auteur affirme que "ce ne sont plus les formes qui sont rejetées mais les éléments qui jusqu'à présent étaient constitutifs de l'oeuvre littéraire".

133. Cf. Nathalie Sarraute, *L'Ere du Soupçon*, Paris, Editions Gallimard, 1956, pp. 71-72. Alain Robbe-Grillet, *Pour un Nouveau Roman*, Paris, Editions de Minuit, 1961, p. 27, souligne, en des termes similaires, la métamorphose subie par le personnage dans le Nouveau Roman.

134. Cf. Maurice Mouillaud, *Le nouveau roman - tentative de roman et roman de la tentative*, in "Revue d'Esthétique", fascicules 1 et 2, janvier-juillet 1977, tome XVII, p. 243.

135. Cf. Jean Ricardou, *Un ordre dans la débâcle*, in "Critique", n° 163, décembre 1960, p. 1023. A ce propos, un autre critique, Françoise Van Rossum-Guyon, "Le nouveau roman comme critique du roman", in *Nouveau Roman: Hier, Aujourd'hui*, Paris, U.G.E., vol. 1, coll. 10/18, 1972, p. 80, analyse la relation entre écriture et lecture dans la nouvelle production romanesque, et conclut que "dans la mesure où ils sont des modes de signification nouveaux, ils ont pour effet de révéler des possibilités nouvelles de l'écriture et, par là même, d'ouvrir des possibilités nouvelles à la lecture".

136. Cf. Michel Charles, *Rhétorique de la Lecture*, Paris, Editions du Seuil, 1977, p. 15.

137. Cf. Nicole Bothorel, Francine Dugast, Jean Thoraval, *Les nouveaux romanciers*, Paris, Editions Bordas, 1976, p. 14.

138. Cf. Daniel Bergez, *op. cit.*, p. 16.

139. Cf. Daniel Bergez, *op. cit.*, p. 16.

140. Cf. Daniel Bergez, *op. cit.*, p. 17.

141. Cf. Michel Charles, *op. cit.*, p. 17.

142. Cf. Alain Robbe-Grillet, *op. cit.*, pp. 108-109.

143. Cf. Maurice Mouillaud, *art. cit.*, p. 244.

144. Cf. Maurice Mouillaud, *art. cit.*, p. 245. Ce critique compare l'action du lecteur à l'engagement dont il doit témoigner lors de la lecture d'un nouveau roman: "il y a quelque chose qui se produit au niveau de la totalité du récit; quelque chose se propage, mais ce n'est pas un événement ni même un ensemble, chacun demeure à sa place, les éléments se contentent d'osciller".

145. Cf. Claude Faisant, *L'herméneutique du sens caché dans les discours préfaciels de Ronsard*, in "Versants", n° 15, 1989, p. 102.

146. Cf. Gerda Zeltner, *La Grande Aventure du Roman Français au XXème Siècle*, Paris, Editions Gonthier, 1967, p. 219.

147. Cf. Claude Faisant, *art. cit.*, p. 99.

148. Cf. P. Ricoeur, *Le Conflit des Interprétations. Essais d'Herméneutique*, Paris, Editions du Seuil, 1969, pp. 15-16.

149. Cf. Georges Perros, *Pinget ou le matériau*, in "Critique", n° 225, février 1966, p. 150. Le critique souligne avec un certain humour que la compréhension de l'oeuvre de Pinget est relativement complexe: "vous m'amusez, vous, chaque fois que je vous lis. Et je commence à savoir le faire, depuis le temps. J'espère. C'est que vous écrivez à l'envers, à l'écrevisse".

150. Cf. Nathalie Sarraute, *op. cit.*, p. 81.

151. Ce terme est repris par Nicole Bothorel, Francine Dugast, Jean Thoraval, *op. cit.*, p. 116., pour lesquels le lecteur ne peut en aucun cas s'identifier au personnage dans le Nouveau Roman, puisque "la grille balzacienne ne convient pas pour l'interpréter".

152. Cf. R. M. Albérès, *Le Roman d'Aujourd'hui*, Paris, Editions Albin Michel, 1970, p. 226.

153. Cf. Albérès, *op. cit.*, p. 227.

154. Alain Robbe-Grillet, *Pour un Nouveau Roman*, Paris, Editions de Minuit, 1961, p.21, proclame le caractère inopérant et artificiel des commentaires de l'auteur balzacien sur l'indépendance du personnage dans le Nouveau Roman.

155. Cf. Alain Robbe-Grillet, *op. cit.*, p. 21.

156. Cf. Anne Fabre-Luce, *L'imaginaire dans le nouveau roman ou l'abolition des privilèges*, in "Revue des Sciences Humaines", n° 119, juillet-septembre 1965, p. 445.

157. Cf. René Lindekens, "La stratégie du charme. Subversion et désir induit dans les discours de persuasion", in *Texte, Image et Société*, Paris, Aux Amateurs de Livres, 1991, p. 73. Le discours persuasif correspond à une stratégie de charme, basée sur un désir de participation du lecteur. René Lindekens propose par ailleurs une explication à la présence de masques dans le discours: "car ce qui est masqué, l'est en vertu de la peur d'un désir, en relation avec une absence. En fait, c'est de la peur d'une absence qu'il s'agit; c'est elle qui est masquée".

158. Cf. Alain Robbe-Grillet, *op. cit.*, p. 134. Pour Robbe-Grillet, ce qu'on attend du nouveau lecteur "ce n'est plus de recevoir tout un monde achevé, plein, clos sur lui même, c'est au contraire de participer à une création (...)".

159. Nathalie Sarraute, *L'Ere du Soupçon*, Paris, Editions Gallimard, 1956, p. 81: "C'est au lecteur de se servir de ses propres richesses et des instruments d'investigation qu'il possède pour arracher son mystère à l'objet fermé (...)".

160. Cf. Jonathan Mallison, "Sorel et les préfaces de *Francion*", in *Les Préfaces*, Cahiers de L'Association Internationale des Etudes Françaises, Paris, C.N.R.S. et C.N.L., n° 42, mai 1990, p. 138. Le critique cerne, non sans humour, un certain type de lecteur doté d'une relative paresse mentale, qui confronté à un texte d'apparence facile, mais de compréhension ardue, se laisse surprendre: "le sens (...) du texte se révèle au lecteur, naturellement résistant aux leçons, au moment où il attend le moins - comme le goût amer de la pilule à la surface sucrée".

161. Cf. Léon S. Roudiez, *Michel Butor: du pain sur la planche*, in "Critique", n° 209, octobre 1964, pp. 852-853. Le nouveau lecteur, considéré comme "un lecteur plus sérieux", risque, au terme d'une lecture enthousiaste, d'être profondément déçu. Léon S. Roudiez note que "attirer le grand public à une oeuvre contemporaine de qualité, c'est là tout un problème (...)".

162. Cf. Jean Cayrol, *Histoire d'une Prairie*, Paris, Editions du Seuil, 1969, p. 7.

163. Cf. Jean Cayrol, *op. cit.*, p. 7.

164. Cf. Pierre A. G. Astier, *La Crise du Roman Français et le Nouveau Réalisme*, Paris, Les Nouvelles Editions Debresse, 1968, p. 212. Pour cet auteur, les nouveaux romanciers se sont livrés à une redéfinition des coordonnées temporelles du roman, attendu que les auteurs refusent un cadre énonciatif postérieur à la narration, cherchant au contraire une quasi simultanéité temporelle.

165. Cf. Jean Cayrol, *op. cit.*, p. 7.

166. Cf. Michel Mansuy, "L'imagination dans le Nouveau Roman", in *Nouveau Roman: Hier, Aujourd'hui*, vol. 1, Paris, U.G.E., coll. 10/18, 1972, p. 82.

167. Cf. Gerda Zeltner, *La Grande Aventure du Roman Français au XXème Siècle*, Paris, Editions Gonthier, 1967, p. 113.

168. Cf. Daniel Oster, *Jean Cayrol et son Oeuvre*, Paris, Editions du Seuil, 1967, p. 75.

169. Cf. Jean Cayrol, *op. cit.*, p. 9.

170. Cf. Daniel Oster, *op. cit.*, p. 76.

171. Cf. Daniel Oster, *op. cit.*, p. 100.

172. Cf. Michel Mansuy, *op. cit.*, p. 88. L'auteur estime que ce sentiment

d'insécurité réside dans l'absence de coordonnées temporelles explicites et chronologiquement cohérentes; seule la persévérance du lecteur parviendra à "tirer la sécurité de l'insécurité".

173. Cf. Georges Jean, *Le Roman*, Paris, Editions du Seuil, 1979, p. 190.

174. Cf. Bernard Pingaud, *La parabole du récit français de 1945 à aujourd'hui*, in "Esprit", n° 329, juillet 1964, p. 55. Pingaud compare le nouveau texte à un "labyrinthe dans lequel nous traçons des parcours à notre guise". Quant aux difficultés que rencontrent les lecteurs, il affirme: "Il se trouvera toujours des lecteurs pour reprendre à leur compte les découvertes de l'écrivain. Rien ne permet d'affirmer que le nouveau roman ne sera pas un jour aussi clair, aussi accessible pour un large public que le roman traditionnel". Un autre critique, Jean-Claude Vareille, "*L'Acacia* ou Simon à la recherche du temps perdu", in *Le Nouveau Roman en Questions*, vol. I, Paris, Lettres Modernes, 1993, p. 96, pense que la lecture d'un nouveau roman n'offre actuellement aucune difficulté, étant donné que le mode de lecture s'est modifié "en fonction de l'accroissement de la familiarité". L'auteur explique: "En 1965 surgissaient des oeuvres nouvelles; nous avions à découvrir et explorer des continents ouverts certes, mais inconnus. Aujourd'hui, sans doute sommes-nous sensibles surtout au charme du déjà vu (...). Cette familiarité crée un effet, conjointement une impression de facilité, voire d'euphorie, et de nécessité - facilité parce que l'effort d'adaptation est moindre, et le plaisir plus grand (...)".

175. Cf. Jean Cayrol, *op. cit.*, p. 9.

176. Cf. Alfredo Margarido, Artur Portela Filho, *op. cit.*, p. 117.

177. Cf. Nicole Bothorel, Francine Dugast, Jean Thoraval, *op. cit.*, p. 73.

178. Cf. Jean Cayrol, *op. cit.*, p. 8.

179. Cf. Michel de M'Uzan, *Aperçus psychanalytiques sur les processus de la création littéraire*, in "Revue Française de Psychanalyse", janvier 1965, p. 52.

180. Il est intéressant d'observer la façon dont Michel Picard, *La Lecture comme Jeu*, Paris, Editions de Minuit, 1986, p. 8, analyse diverses facettes et acceptions de la lecture: lecture soit en tant que "déchiffrement du signe écrit", soit en tant que "lecture d'information, pragmatique". Une troisième vision de la lecture est associée aux désirs "d'évasion, de «distraction»". Michel Picard insiste également sur la lecture "prétendument professionnelle du critique" et la lecture "en tant qu'art". Ces deux dernières pratiques de lecture s'avèrent primordiales au regard de cette thématique.

181. Cf. A.A.V.V., *Le Genre du Roman, les Genres du Roman*, (Université de Picardie), Colloque sur "Le genre du roman, les genres du roman", Amiens, 25 et 26 avril 1980, Paris, PUF, 1981, p. 235.

182. Cf. Jean Dubuffet, *A propos de Triptyque*, in "Critique", n° 414, novembre 1981, p. 1149.

183. Cf. Maurice Mouillaud, art. cit., p. 239.

184. Cf. Jean Cayrol, *op. cit.*, p. 9.

185. Cf. Erwin Theodor, art. cit., p. 9. Dans cet article, le critique effectue certains rapprochements entre l'art en général et la littérature en particulier, dans le domaine de la nouvelle temporalité amorcée par le XXème siècle.

186. Cf. Alain Robbe-Grillet, *Pour un Nouveau Roman*, Paris, Editions de Minuit, 1961, p. 130.

187. Cf. Alain Robbe-Grillet, *op. cit.*, p. 130.

188. Cf. François Châtelet, *Une vision de l'histoire*, in "Critique", n° 414, novembre 1981, p. 1224. Pour Châtelet, "le temps n'est donc le continuum dans lequel s'inscrivaient les actes: il est double, enchevêtré et foncièrement discontinu".

189. Cf. Claire Lejeune, *Age Poétique, Age Politique*, Québec, Editions de l'Hexagone, 1987, p. 101.

190. Cf. Gérard Genette, *Nouveau Discours du Récit*, Paris, Editions du Seuil, 1983, p. 54. L'auteur analyse succinctement la manière innovatrice dont la question temporelle a été abordée par les nouveaux romanciers, en particulier par Alain Robbe-Grillet. On constate une nette préoccupation à l'égard de l'emploi du présent et de ses valeurs respectives. Carl Gustaf Bjurström, *Lecture de Claude Simon: Le Vent*, in "Critique", n° 414, novembre 1981, pp. 1151-1166, aborde également la problématique temporelle dans le Nouveau Roman, axant son étude exhaustive sur l'utilisation des présents évocateurs d'une simultanéité.

191. Cf. Jean Cayrol, *op. cit.*, p. 9.

192. Cf. Martha Nussbaum, *Histoires d'émotion: la généalogie de l'amour chez Beckett*, in "Littérature", n° 71, octobre 1988, p. 57.

193. Cf. Armine Kotin Mortimer, *La Clôture Narrative*, Paris, Librairie José Corti, 1985, p. 214.

194. Cf. Claude Bonnefoy, *Marginaux et novateurs. Bilan de l'année littéraire (1972)*, in "Les Nouvelles Littéraires", n° 2362, 1er janvier 1973. De la même manière, Wolfgang Kayser, *Qui raconte le roman?*, in "Poétique", n° 4, 1970, p. 510, offre une image très intéressante de la métamorphose opérée chez le lecteur: "L'entrée du lecteur dans son rôle de lecteur correspond à cette métamorphose mystérieuse que le spectateur subit au théâtre lorsqu'il entend les trois coups et que les lumières s'éteignent".

195. Cf. Tibor Dery, *Le soldat X et quelques questions*, in "Esprit", n° 329, juillet 1964, p. 25. Dery pose plusieurs questions pertinentes à propos de la problématique du lecteur: "jusqu'à quel point le lecteur détermine-t-il la forme de l'oeuvre d'art? Une oeuvre d'art doit-elle être compréhensible pour tous? Où sont les frontières de la compréhension commune?"

196. Cf. Tibor Dery, *art. cit.*, p. 25.

197. Cf. Guy Demerson, *Le Prologue exemplaire de Gargantua*, in "Versants", n° 15, 1989, p. 35.

198. Cf. Guy Demerson, *art. cit.*, p. 36, définit le pacte de lecture comme "le mode d'emploi pour l'acte de lecture".

199. Cf. J. Lacroix, *Le Sens du Dialogue*, Neuchâtel, La Baconnière, 1969, p. 11.

200. Cf. Alain Nadaud, *Malaise dans la Littérature*, Paris, Champ Vallon, 1993, p. 9. Jean-Bertrand Barrère, *op. cit.*, p. 97, affirme: "Déception est bien dit. Le mot ambigu, s'entend à double sens: désappointement et tromperie".

201. Cf. Gilles Lipovetsky, *L'Ere du Vide*, Paris, Editions Gallimard, 1983, p. 146. Dans cette oeuvre, Gilles Lipovetsky attire l'attention sur le fait que, dans l'art moderne, le spectateur a abandonné le rôle privilégié qu'il détenait: "l'observateur s'est dynamisé, il est un point de référence mobile. La perception esthétique exige du regardant un parcours, un déplacement imaginaire ou réel par lequel l'oeuvre est recomposée en fonction des références et associations propres de l'observateur".

202. Cf. Michael Riffaterre, *La Production du Texte*, Paris, Editions du Seuil,

1979, p. 8. Cet effort du lecteur est fréquemment infructueux, ce qui permet à la critique du Nouveau Roman de dénoncer vigoureusement le petit nombre de lecteurs concerné par la production des nouveaux romanciers. Bernard Pingaud, *La parole du récit français de 1945 à aujourd'hui*, in "Esprit", n° 329, juillet 1964, p. 74, affirme: "Quand nous avons commencé à écrire, nous savions que nos ouvrages, quels qu'ils soient, n'attendraient qu'un nombre restreint de lecteurs". Jacques-Gérard Linze, *L'héritage du nouveau roman*, in "Revue Générale Belge", n° 10, CVIII, décembre 1972, p. 38, justifie l'élitisme de certains nouveaux romanciers et défend que "nous ne devons pas nécessairement écrire pour tout le monde: que certaines formes ne s'adressent qu'à certains publics, même limités, et ne puissent satisfaire qu'eux, voilà bien ce que sont les premiers à reconnaître les novateurs ou *les marginaux*". Pour Robert Kanters, *Situation présente du Nouveau Roman... sur les ruines du roman existentialiste*, in "Le Figaro Littéraire", 26 mars 1960, p. 1, les nouveaux romanciers atteignent "une audience très faible auprès du public lettré". Denis Saint-Jacques, "Le lecteur du nouveau roman", in *Nouveau Roman: Hier, Aujourd'hui*, vol. 1, Paris, U.G.E., coll. 10/18, 1972, p. 132, ajoute: "il est permis de dire que ce genre d'oeuvre est marginal si l'on veut considérer l'étendue de son public par rapport à l'ensemble de la société". Denis Saint-Jacques, avec ironie, remarque: "Admettons que les nouveaux romanciers lisent les nouveaux romans, reconnaissons que les critiques font de même par obligation si ce n'est par goût, ajoutons encore les professeurs et les étudiants des niveaux supérieurs, nous obtenons facilement les quelques milliers de lecteurs que les tirages indiquent". L'auteur conclut: "le nouveau roman s'avérerait une littérature pour les clercs (...)", (*op. cit.*, p. 133). Albert Léonard, *op. cit.*, p. 137, attire également l'attention sur le nombre restreint de lecteurs du Nouveau Roman: "On a fait beaucoup de bruit autour de Robbe-Grillet, de Michel Butor, de Nathalie Sarraute, de Claude Simon, de Jean Thibaudeau, de Jean Ricardou, de Philippe Sollers, de Jean-Pierre Faye, de Robert Pinget, mais le fait est que ces écrivains ont peu de lecteurs". Ce même phénomène est étudié par Henry Bars, *Des modes littéraires et de la modernité*, in "Revue Générale Belge", août 1966, p. 5: "il y a du bruit autour, par exemple du *nouveau roman*; sans ce bruit, hors de proportion avec la consommation effective du produit (...)". Gerda Zeltner, *op. cit.*, p. 21, souligne à ce propos: "les auteurs actuels, et chacun d'eux en particulier, prennent des risques en renonçant pour l'instant à l'audience d'un vaste cercle de lecteurs". Jean Bloch-Michel, *Le Présent de l'Indicatif*, Paris, Editions Gallimard, 1973, pp. 153-157; Romul Munteanu, art. cit., p. 44; Daniel Moutote, *Prise en compte du lecteur dans le Nouveau Roman*, in "Journal de Psychologie Normale et Pathologie", LXXX, 1983, p. 132, s'inscrit dans le même esprit critique. Claudette Oriol-Boyer, *Nouveau Roman et Discours Critique*, Grenoble, Editions Ellug, 1970, p. 74, propose une explication à ce phénomène: "on a affaire à une production qui refuse l'idée d'un public de consommateurs. Le spectateur ou le lecteur doit également produire". André Brincourt, *Esquisse pour un tableau (abstrait) de la littérature d'aujourd'hui*, in "Le Figaro Littéraire", 1er septembre 1962, p. 38, affirme quant à lui que "le public se contente d'alire l'allittérature". Selon Anne Roche Aix et Gérard Delfau, *Histoire-et-littérature: un projet*, in "Littérature", n° 13, février 1974, p. 27, il existe un divorce entre les nouveaux romanciers, accusés d'élitisme intellectuel, et le public dont le système de valeurs ne répond pas au degré d'innovation et de recherche critique.

203. Cf. Jean Cayrol, *Histoire d'une Prairie*, Paris, Editions du Seuil, 1969, p. 7.
204. Cf. Alfredo Margarido, Artur Portela Filho, *op. cit.*, p. 116.
205. Cf. Claude Ollier, *Rigueur et cohérence formelle*, in "Nouvelle Revue Française", n° 105, 1er septembre 1961, p. 513.
206. Cf. Françoise Van Rossum-Guyon, "Aspects et fonctions de la description chez Balzac", in *L'Année Balzacienne*, Paris, Editions Garnier Frères, 1980, p. 126.
207. Cf. Claude Simon, *Discours de Stockholm*, Paris, Editions de Minuit, 1986, p. 10. Le Nouveau Roman a été attaqué dans sa globalité par la critique du fait de sa lisibilité réduite. A propos de cette thématique, il convient de souligner, bien qu'il s'agisse d'un point annexe par rapport au domaine étudié, l'attitude de certains éditeurs lors du lancement de divers romanciers. Rappelons la façon dont Claude Simon a été accueilli par Robbe-Grillet aux Editions de Minuit. Alain Robbe-Grillet raconte: "J'ai eu entre les mains, par intermédiaire (...) de Jean-Edern Hallier le manuscrit du *Vent*. Un chapitre sur deux était explicatif du précédent et quand je rencontrais Claude Simon, je lui demandai pourquoi. «Sans cela, répondit-il, ils n'en voudront pas chez Calmann-Lévy. Je rajoute ces chapitres pour faire passer le reste mais, de mon point de vue, ils ne sont pas intéressants du tout». Je lui ai alors dit: «Enlevez-les. Ils refuseront le livre et vous avez un éditeur tout trouvé». Il les enleva, le manuscrit ne fut pas accepté et Minuit le publia. Depuis, Claude Simon mena une carrière personnelle et renonça à castrer son écriture qui ne fut plus soumise à l'idéologie narrative dominante" (Entrevue accordée par Alain Robbe-Grillet au journal Libération, 18 octobre 1985). Un autre critique, Maurice Mouillaud, *Le sens des formes du Nouveau Roman*, in "Cahiers Internationaux du Symbolisme", n° 9-10, 1965-1966, numéros spéciaux intitulés: "Formalisme et Signification", p. 74, explique que le fait de considérer le Nouveau Roman ennuyeux ou intéressant dépend de l'attitude du lecteur: "Il dépend de nous, par notre décision et par notre lecture, de nous constituer nous-mêmes en lecteurs du Nouveau Roman".
208. Cf. Maria L. Assad, *La lecture comme mythe*, in "L'Esprit Créateur", n° 4, hiver 1974, vol. XIV, p. 333.
209. Cf. Roland Barthes, *Le Plaisir du Texte*, Paris, Editions du Seuil, 1973, p. 19.
210. Cf. Roland Barthes, *op. cit.*, p. 19.
211. Cf. Jean Ricardou, *Penser la littérature aujourd'hui*, in "Marche Romane", 1-2, tome XXI, 1971, p. 9.
212. Cf. Jean Ricardou, art. cit., p. 14.
213. Cf. Jean Ricardou, art. cit., p. 14.
214. Cf. Jean Ricardou, art. cit., p. 14.
215. Cf. Danielle Bajomée, *Introduction*, in "Marche Romane", 1-2, tome XXI, 1971, p. 2.
216. Cf. Bernard Leuilliot, "*Ceci tuera cela*": le roman et le paradoxe littéraire, in "Littérature", n° 36, décembre 1979, p. 63. Après lecture du paratexte, "le lecteur, s'il ne ferme pas le livre, excédé d'une si trompeuse clarté et y perdant sa route, se voit contraint de projeter sur le texte ses émotions personnelles et de forger son propre chemin".
217. Cf. Jean Cayrol, *Histoire de la Forêt*, Paris, Editions du Seuil, 1975, p. 7.
218. Cf. Maurice Mouillaud, art. cit., p. 245.

219. Cf. Maurice Mouillaud, art. cit., p. 245.
220. Cf. Maurice Mouillaud, art. cit., p. 245.
221. Cf. Maurice Mouillaud, art. cit., p. 245. Cette thématique est également abordée par Michel Foucault, *Distance, aspect, origine*, in "Critique", novembre 1963.
222. Roland Barthes, "A partir d'un questionnaire de Guy Scarpetta - Digressions", in *Le Bruissement de la Langue - Essais Critiques IV*, Paris, Editions du Seuil, 1984, p. 90, analyse les concepts de "lisible" et d' "illisible".
223. Cf. Roland Barthes, *op. cit.*, p. 90.
224. Cf. Roland Barthes, *op. cit.*, p. 91.
225. Cf. Umberto Eco, *Le Lecteur in Fabula*, Paris, Editions Grasset et Fasquille, 1985, p. 62. L'auteur affirme que le "non-dit signifie non manifesté en surface, au niveau de l'expression: mais c'est précisément ce non-dit qui doit être actualisé au niveau de l'actualisation du contenu. Ainsi un texte, d'une façon plus manifeste que tout autre message, requiert des mouvements coopératifs actifs et conscients de la part du lecteur".
226. Cf. Umberto Eco, *op. cit.*, p. 65.
227. Cf. Dina Dreyfus, *De l'ascétisme dans le roman*, in "Esprit", n° 7-8, juillet-août 1958, p. 60.
228. Cf. Jean Cayrol, "Pour un romanesque lazaréen", texte théorique inclus dans l'ouvrage de Maurice Nadeau, *Le Roman Français depuis la Guerre*, Nantes, Editions Le Passeur, 1970, p.201.
229. Cf. Jean Cayrol, *Je l'Entends Encore*, Paris, Editions du Seuil, 1968, p. 7.
230. Cf. Jean Cayrol, *op. cit.*, p.8.
231. Cf. Jean Cayrol, *op. cit.*, p.8.
232. Cf. Jean Cayrol, *op. cit.*, p.8.
233. Cf. Daniel Oster, *Jean Cayrol et son Oeuvre*, Paris, Editions du Seuil, 1967, p. 74.
234. Cf. André Marissel, art. cit., p. 36.
235. Cf. Jean Cayrol, *La littérature aujourd'hui - V*, in "Tel-Quel", n° 13, printemps 1963, p. 51.
236. Cf. Jean Cayrol, art. cit., p. 55.
237. Cf. Jean Cayrol, art. cit., p. 70, affirme: "Le romancier avait *droit de regard* sur le monde dans lequel il germait comme une fleur d'ornière ou une plante de coeur. A lui de choisir son humus. Intime des vies privées, il en déroulait les intrigues, sans se transformer en «diable sur le toit». L'être le plus ignare s'intéressait aussi à ses fantômes; on ne le réduisait pas à n'être qu'un jeteur de sorts, mais à découvrir, sous la plume la plus aiguë, les machinations ou les complots" (art.cit., p. 70).
238. Cf. Susan Allaire, *Roman et nouveau roman en France*, in "Le Français dans le Monde", n° 212, octobre 1987, p. 48. Ce critique va plus loin et défend avec enthousiasme l'expérience fictionnelle du Nouveau Roman, en affirmant: "là où certains n'ont voulu voir qu'un simple passe temps d'intellectuels attachés à écrire, expérimentalement, des romans de laboratoire, ce qui est en jeu en réalité, c'est le renouvellement, par élargissement progressif, des pouvoirs de l'écriture romanesque".
239. Cf. Olivier de Magny, *Panorama d'une nouvelle littérature romanesque*, in "Esprit", n° 7-8, juillet-août 1958, p. 12.

240. Cf. Jean Cayrol, *Il Etait un Fois Jean Cayrol*, Paris, Editions du Seuil, 1982, p.39.

241. Cf. Jean Cayrol, *Histoire d'une Prairie*, Paris, Editions du Seuil, 1969, pp.7-8.

242. Cf. Jean Cayrol, *Il Etait une Fois Jean Cayrol*, Paris, Editions du Seuil, 1982, pp. 39-40. Il est intéressant d'observer la manière dont cette ignorance et, en même temps, ce mépris pour les motivations de la création littéraire entraînent un discrédit encore plus grand par rapport à l'immortalité littéraire du romancier: "Je me moque du plus tard, de la postérité, des couronnes tardives, du tombeau de soi même, etc.. Seul, le présent compte, un présent hâtif, vorace, qui se veut déjà de tout souci et de toute plainte" (*op. cit.*, p. 40).

243. Cf. Jean Cayrol, *op. cit.*, p. 50.

244. Cf. Gilles Lipovetsky, *L'Ere du Vide*, Paris, Editions Gallimard, 1983, p.108. Pour cet auteur, le scepticisme sévit depuis plus d'un siècle engendrant une profonde crise culturelle, "qu'on peut résumer par un mot, le modernisme, soit cette nouvelle logique artistique à base de ruptures et discontinuités, reposant sur la négation de la tradition, sur le culte de la nouveauté et du changement" (*op.cit.*, p.108). Gilles Lipovetsky en conclut que la "tradition du nouveau" - Harold Rosenberg, *La Tradition du Nouveau*, Paris, Editions de Minuit, 1962 - finit par diluer le rôle innovateur des "avant-gardes": "Les avant-gardes ne cessent de tourner à vide, incapables qu'elles sont d'innovation artistique majeure. La négation a perdu son pouvoir créateur, les artistes ne font que reproduire et plagier les grandes découvertes (...)" (*op. cit.*, p.117).

245. Cf. Maurice Nadeau, *Nouvelles formules pour le roman*, in "Critique", n° 123 124, août septembre 1957, p. 722. Aux yeux de ce critique, "un monde "lisible" n'est sans doute pas le monde, il n'en est que l'image ou la traduction".

246. Cf. José Guilherme Merquior, *O fantasma romântico*, in "Colóquio Letras", n°33, Setembro de 1976, p.19. Ce critique qualifie le Nouveau Roman d'une manière fort curieuse: "mesmo as primeiras manifestações, tantas vezes epigónicas do estilo pós-moderno ainda renderam tributo ao dever de auto(in)compreensão histórica: até o *linfático* Nouveau Roman (...)".

247. Cf. Erwin Theodor, *A forma do romance moderno*, in "Colóquio Letras", n° 2, Junho de 1971, p.13. Dans cette perspective critique, Jean-Louis Ezine, *Conversations sur la nouvelle littérature*, in "Les Nouvelles Littéraires", n° 2423, mars 1974, p. 13, assure: "Ils (les nouveaux romanciers) sont extraordinairement dans leur époque. Sans doute assument-ils leur rapport à l'époque sur un mode fantasmatique, mais ils l'assument. A travers leur recherche, ce sont des écrivains qui essaient de se découvrir".

248. Cf. Jacques Howlett, *Notes sur l'objet dans le roman*, in "Esprit", n° 7-8, juillet-août 1958, p. 71. La faible audience qu'ont reçue les oeuvres des nouveaux romanciers a conduit Robert Kanters, *Situation présente du Nouveau Roman... sur les ruines du roman existentialiste*, in "Le Figaro Littéraire", 26 mars 1960, p. 2, à affirmer: "En effet, à regarder les tirages, le Nouveau Roman n'a qu'une audience très faible du public lettré, il a cependant, par de nombreuses traductions, une audience internationale (...). Il constitue un fait de civilisation, ou tout au moins il est symptomatique d'une attitude devant la civilisation et devant la littérature".

249. Cf. Roland Barthes, *Littérature et discontinu*, in "Critique", n°185, octobre

1962, pp. 817-829. Selon ce critique, le Nouveau Roman est condamné du fait de son caractère "discontinu", "car ce qui se cache derrière cette condamnation du discontinu, c'est évidemment le mythe de la Vie même: le Livre doit couler, parce qu'au fond, en dépit de siècles d'intellectualisme, la critique veut que la littérature soit toujours une activité spontanée, gracieuse (...); écrire, c'est couler des mots à l'intérieur de cette grande catégorie du continu, qu'est le récit" (art.cit., p. 819). Ainsi dans l'optique de Barthes, le Nouveau Roman substitue l'esthétique de la "variation" par celle de la "translation", "moderne, sans doute, puisqu'on ne la trouve que dans quelques oeuvres d'avant-garde" (art.cit., p. 827).

250. Cf. Erwin Theodor, art. cit., p. 7.

251. Cf. Robert Kanters, *La guerre des romans n'aura pas lieu*, in "Le Figaro Littéraire", 8 septembre 1962, p. 20.

252. Cf. Arnaud Tripet, art. cit., p. 9. Dans cette perspective, Catherine Jones West, *La Mise en Jeu de l'Autorité dans la Préface de Roman*, U.M.I., Dissertation Services, The University of North Carolina at Chapel Hill, 1989, p. 2, déclare: "En abordant le texte liminaire de l'oeuvre, son avant-propos ou sa préface, le lecteur naïf s'attend à y trouver la clé du texte, le maître mot qui répondrait de façon transparente aux questions que le texte même laisse irrésolues".

253. Cf. Jean Cayrol, *Je L'Entends Encore*, Paris, Editions du Seuil, 1968, p. 9.

254. Cf. André Patient Bokiba, *Le discours préfaciel - instance de légitimation littéraire*, in "Etudes Littéraires", n° 2, automne 1991, vol. XXIV, p. 78, considère que "la légitimité du préfacier dépend donc de la compétence que l'institution lui reconnaît pour les discours qu'il a produits. A terme, il se produit un phénomène étrange: l'exercice d'une des activités ci dessus évoquées s'efface au profit du résidu brillant qu'est le nom du préfacier, à telle enseigne que la valeur performative du rite d'institution tient parfois, non à la qualité du discours, mais à l'éclat du nom du préfacier".

255. Cf. André Patient Bokiba, art. cit., p. 78. L'auteur analyse l'importance des fonctions qu'assume le préfacier au sein de l'institution littéraire, en précisant que si l'auteur est un écrivain consacré - comme c'est le cas pour Jean-Paul Sartre et Marguerite Duras, "c'est le prestige d'un savoir-faire attesté dans l'acte étrange de création littéraire qui l'impose". Lorsque le préfacier est un chroniqueur littéraire - tel est le cas de Philippe Boyer - "il est devenu, par sa pratique de la lecture, un repère, un initié de l'espace axiologique de l'institution, en sa qualité de professionnel de la médiation et de la recommandation". Dans un autre cas de figure, le préfacier peut appartenir à la critique universitaire - dont Roland Barthes est un exemple - et jouit alors "de l'autorité du discours scientifique émis dans l'instance sociale légitimatrice par excellence, l'Université".

256. Selon Geneviève Idt, *Fonction rituelle du métalangage dans les préfaces "hétérographes"*, in "Littérature", n° 27, octobre 1977, p. 67, l'instance préfacielle contient une connotation d'échange de services, puisqu' "en termes de stratégie publicitaire elle participe à la campagne de lancement d'un nouveau produit sous l'image de marque du préfacier, qui en garantit la qualité et lui fournit en ses consommateurs habituels une cible toute prête, mais en retire une notoriété accrue". Tant l'auteur préfacé que celui du texte liminaire tirent ainsi profit de la préface "allographe". La voix autorisée du préfacier est écoutée, dans une société qui s'avère

chaque fois plus une "société du discours" et de l'affirmation. La préface dans le "Nouveau Roman" s'apparente à une stratégie publicitaire et à un rite d'intronisation: "la préface est un discours sur un discours à vendre ou une cérémonie de passation de parole" (Geneviève Idt, art. cit., p. 67).

257. Cf. Romul Munteanu, *A roman nouveau, lecteur nouveau*, in "Cahiers Roumains d'Etudes Littéraires", fascicule 4, 1977, p. 43.

258. Cf. Gérard Genette, *Seuils*, Editions du Seuil, 1977.

259. Cf. Gérard Genette, *op. cit.*, p. 253. Le critique définit cet état d'esprit du préfacier comme une espèce "d'hyperconsciense générique". Dans d'autres préfaces, on retrouve ce même inconfort expérimenté par le préfacier: "J'ai de plus en plus peur d'écrire des préfaces. Peur de me tromper. Car toute préface est un peu une critique et j'ai toujours eu en obsession ce mot de Rilke qui dit que «pour saisir une oeuvre d'art, rien n'est pire que les mots de la critique»" (Henri Lopes cité par André Patient Bokiba, art. cit., p. 80).

260. Cf. Françoise Charpentier, *Une appropriation de l'écriture*, in "Littérature", n° 31, octobre 1978, p. 125.

261. Cf. Françoise Charpentier, art. cit., p. 125.

262. Cf. Jean-Paul Sartre, préface à *Portrait d'un Inconnu de Nathalie Sarraute*, Paris, Editions Gallimard, 1956, pp. 12-13.

263. Cf. Gérard Genette, *op. cit.*, p. 246.

264. Cf. Marguerite Duras, "En guise de postface" à *L'OpoPONAX* de Monique Wittig, Paris, Editions de Minuit, 1964, p. 283.

265. Cf. Marguerite Duras, *op. cit.*, pp. 283-284.

266. Cf. Marguerite Duras, *op. cit.*, p. 287.

267. Cf. Alain Robbe-Grillet, *Pour un Nouveau Roman*, Paris, Editions de Minuit, 1961, p. 11.

268. Cf. Andrea Calé, *Pratiques de Lecture et d'écriture*, Paris, Editions A.G.Nizet, 1980, p. 14.

269. Cf. Philippe Boyer, *Topographies pour jeux de pistes, préface à La Mise en Scène* de Claude Ollier, Paris, Editions Flammarion, (1.ère ed., Editions de Minuit 1958), 1982, p. 10.

270. Cf. Pierre de Boisdeffre, *Audience et limites du "nouveau roman"*, in "La Revue des Deux Mondes", n° 15, octobre 1967, p. 507.

271. Cf. Henry Bars, *Des modes littéraires et de la modernité*, in "Revue Générale Belge", août 1966, p. 10.

272. Cf. Roland Barthes, "La rature", postface à *Les Corps Etrangers* de Jean Cayrol, in *Le Bruissement de la Langue - Essais Critiques IV*, Paris, Editions du Seuil, 1984, p. 234.

273. Cf. André Patient Bokiba, art. cit., p. 79.

274. La longueur des textes préambulaires "allographes" analysés varie de façon remarquable: Jean Paul Sartre rédige huit pages; Marguerite Duras écrit cinq pages; Philippe Bayer tisse une préface au long de vingt-neuf pages; enfin Roland Barthes élabore un texte préfaciel de dix pages. Il semble donc que l'on s'achemine d'un quasi laconisme préfaciel vers des études approfondies, à la frontière du commentaire et de l'étude critique. Il convient de préciser que la préface de Philippe Boyer s'apparente à tel point au travail critique qu'elle présente des notes à la fin de la construction préambulaire.

275. Cf. André Patient Bokiba, art. cit., p. 82.
276. Cf. Gérard Genette, *op. cit.*, p. 247.
277. Cf. Gérard Genette, *op. cit.*, p. 250. Parmi les préfaces analysées, le texte de Jean-Paul Sartre, tant par le renom du préfacier, que par le type de discours globalisant, constitue sans aucun doute un document de référence pour l'étude du "Nouveau Roman" et spécifiquement de Nathalie Sarraute. A ce propos George Moore signale, non sans un certain humour: "Ne mettez de préface en tête de votre oeuvre, les critiques ne parleraient que d'elle" (cité par Gérard Genette, *op. cit.*, p. 269).
278. Cf. André Patient Bokiba, art. cit., p. 84.
279. Cf. Gérard Genette, *op. cit.*, p. 246.
280. Cf. André Patient Bokiba, art. cit., p. 84.
281. Cf. André Patient Bokiba, art. cit., p. 85.
282. Cf. André Patient Bokiba, art. cit., p. 86.
283. Cf. André Patient Bokiba, art. cit., p. 86. On comprend donc que, à travers la délinéation de l'ascendance littéraire, le préfacier tente d'esquisser la filiation spirituelle et littéraire d'un auteur qui attend de son lecteur un consentement et une reconnaissance: "le préfacier qui décèle la filiation spirituelle d'un auteur attend du lecteur, cela va de soi, qu'il consente au descendant une part de l'héritage de notoriété et de légitimité de l'aïeul" (art.cit., p. 86).
284. Cf. André Patient Bokiba, art. cit., p.86.
285. Cf. Jean-Paul Sartre, préface à Portrait d'un Inconnu de Nathalie Sarraute, Paris, Editions Gallimard, 1956, p. 7.
286. Cf. Jean-Paul Sartre, *op. cit.*, p. 7.
287. Cf. Jean-Paul Sartre, *op. cit.*, p. 7.
288. Cf. Jean-Paul Sartre, *op. cit.*, pp. 9-10.
289. Cf. Jean-Paul Sartre, *op. cit.*, p. 10.
290. Cf. Marguerite Duras, "En guise de postface" à *L'Opoponax* de Monique Wittig, Paris, Editions de Minuit, 1964, p.283.
291. Cf. Marguerite Duras, *op. cit.*, p. 283.
292. Cf. Marguerite Duras, *op. cit.*, p. 283.
293. Cette affirmation de Claude Simon est insérée dans un questionnaire élaboré par Alfredo Margarido et Artur Portela Filho, extrait de l'ouvrage *O Novo Romance*, Lisboa, Editorial Presença, 1962, p. 150.
294. Marguerite Duras, "En guise de postface" à *L'Opoponax* de Monique Wittig, Paris, Editions de Minuit, 1964, p. 283.
295. Cf. Jean Ricardou, *Le Nouveau Roman*, Paris, Editions du Seuil, 1978, p. 25.
296. Cf. Philippe Boyer, préface à *La Mise en Scène* de Claude Ollier, Paris, Editions Flammarion, (1ère éd., Editions de Minuit 1958), 1982, p. 11.
297. Cf. Philippe Boyer, *op. cit.*, p. 11.
298. Cf. Nicole Aas-Rouxparis, *L'évolution du roman. Interview de Claude Ollier*, in "Bérénice", Rivista Quadrimestrale di Letteratura Francese, Lucarni Editore, n° 8, Anno IV, Luglio 1983, pp. 155-160.
299. Cette réponse apportée par Claude Ollier à une question de Nicole Aas-Rouxparis, art. cit., p. 156, est importante dans le cadre de l'approfondissement des variations subies par le concept de "Nouveau Roman".
300. Dans la revue citée plus haut, Nicole Aas-Rouxparis, art. cit., p. 158,

interroge Claude Ollier sur les raisons qui le poussent à écrire, ce à quoi le romancier répond: "Je n'ai jamais bien compris. C'est pour donner une certaine cohésion à mon existence, pour essayer de donner un sens à ma vie".

301. Cf. Philippe Boyer, préface à *La Mise en Scène* de Claude Ollier, Paris, Editions Flammarion, (1ère éd., Editions de Minuit 1958), 1982, p.9.

302. Cf. Sjef Houppermans, *Recherches sur l'Oeuvre de Claude Ollier*, Cahiers de Recherches des Instituts Néerlandais de Langue et Littérature Françaises, Groningen, CRIN, 12, 1985, p. 1.

303. Cf. Sjef Houppermans, *op. cit.*, p. 2. Cette originalité au sein du "Nouveau Roman", conduit le critique à déclarer: "Claude Ollier n'est pas un «nouveau romancier» parmi d'autres, il a sa voix propre qui parle d'une façon originale (...) de notre culture et du rôle qu'y joue la littérature" (*op. cit.*, p.1).

304. Claude Ollier fait cette affirmation dans un article d'Hector Bianciotti, *Une démarche exemplaire*, in "Quinzaine Littéraire", 150, du 16 au 31 Octobre 1972, p. 5.

305. Cf. Jean- Marie Le Sidaner, *Claude Ollier: ce qui m'a fait écrire*, in "Europe", n° 594, octobre 1978, p. 183.

306. Cf. Jean-Marie Le Sidaner, art. cit., p. 183.

307. Cf. Sjef Houppermans, *op. cit.*, p. 7.

308. Cf. Jean Ricardou, "Terrorisme, Théorie", in *Robbe-Grillet: Analyse, Théorie*, Paris, U.G.E., 1976, vol. 1, pp. 13-14.

309. Cf. Edith Fournier, art. cit., p. 161.

310. Cf. Philippe Boyer, *op. cit.*, p. 21.

311. Cf. Jean Ricardou, *Aventures et mésaventures de la description*, in "Critique", n 17, 1961, p. 947.

312. Cf. André Rousseaux, *Un disciple de M. Robbe-Grillet*, in "Le Figaro Littéraire", 8 novembre 1958, p. 2.

313. Cf. Yvette Went-Daoust, "Un parcours descriptif", in *Recherches sur l'Oeuvre de Claude Ollier*, textes réunis par Sjef Houppermans, CNINC Cahiers de Recherches des Instituts Néerlandais de Langue et Littérature Françaises, Gnoningen, n°12, 1985, pp. 170-186. Quant à cette thématique, Jean Ricardou, *Problèmes du Nouveau Roman*, Paris, Editions du Seuil, 1967, p. 109, définit la description par rapport aux relations qu'elle établit avec le sens.

314. Cf. Jean Ricardou, *op. cit.*, p. 109.

315. Cf. Yvette Went-Daoust, *op. cit.*, p. 171.

316. Cf. Philippe Hamon, *Introduction à l'Analyse du Descriptif*, Paris, Hachette Université, 1981, pp.78-82, procède à une analyse approfondie de l'appareil métalinguistique.

317. Cf. Phillippe Boyer, *op. cit.*, p. 24.

318. Cf. Roland Barthes, "La rature", postface à *Les Corps Etrangers* de Jean Cayrol, in *Le Bruissement de la Langue - Essais critiques IV*, Paris, Editions du Seuil, 1984, p. 233.

319. Cf. Leo Bersani, *Le réalisme et la peur du désir*, in "Poétique", n° 22, 1975, p. 177. Selon Bersani, "on ne trouvera, parmi les jeunes écrivains, aucune oeuvre valable qui ne porte de constats analogues: usure de la société et de son expression littéraire, sentiment d'une éclipse de significations, de telle sorte que tout sens, toute valeur ne peut venir que d'une conduite de rupture".

320. Cf. Robert Poulet, *Que les livres sont aussi des signes...*, in "Ecrits de Paris", mai 1980, p. 98.
321. Cf. Jean Cayrol, Pour un romanesque lazarien, *op. cit.*, pp. 199-200.
322. Cf. Roland Barthes, *op. cit.*, p. 225.
323. Cf. Gerda Zeltner, *La Grande Aventure du Roman Français au XXème siècle*, Paris, Editions Gonthier, 1967, p. 116.
324. Cf. Catherine Jones West, *op. cit.*, p. 178.
325. Cf. Alfredo Margarido, Artur Portela Filho, *op. cit.*, p. 97.
326. Cf. Alfredo Margarido, Artur Portela Filho, *op. cit.*, p. 97.
327. Cf. Albert Léonard, *op. cit.*, p. 42.
328. Cf. Albert Léonard, *op. cit.*, p. 138.
329. Cf. Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau Roman*, Paris, Editions de Minuit, 1961, p. 144.
330. Cf. Roland Barthes, *op. cit.*, p.234.
331. Cf. Pierre de Boisdeffre, *op. cit.*, p. 133. Cette thématique a beaucoup intéressé la critique. Selon Jacques Leenhardt, "Nouveau roman et société", in *Nouveau Roman, Hier, Aujourd'hui*, vol. 1, Paris, U.G.E., coll. 10/18, 1972, p. 165: "Si nous nous reportons à l'époque où ces ouvrages ont été écrits, il apparaît immédiatement que les années 1957-58 voient l'épanouissement final de la déchéance de la IVe République. Il faut vraisemblablement poser ce fait politique au niveau de la crise des valeurs qu'il rend manifeste. En effet, si la république meurt, elle entraîne avec elle toutes les valeurs dont elle était chargée dans le coeur de chacun. Elle était le symbole de la démocratie originale, celle de 1789, celle des Droits de l'Homme et de toute la philosophie rationaliste qui l'avait inspirée".
332. Cf. Michael Riffaterre, *La Production du Texte*, Paris, Editions du Seuil, 1979, p. 8.
333. Cf. Laura Granatella, *op. cit.*, p. 13, se référant à l'utilité des préfaces élaborées par Manzoni, conclut que ce type de texte "superflue in tempi di cultura non problematica, di convisioni litterarie non discusse, diventano indispensabili quando si tratta, come nel caso de Manzoni, di mettere in crisi la tradizione (...)".
334. Cf. Laura Granatella, *op. cit.*, p. 13.
335. Cf. Catherine Jones West, *op. cit.*, p. 2.
336. Cf. Liliane Brion-Guerry, "L'évolution des formes structurales dans l'architecture des années 1910-1914", in *L'Année 1913*, Paris, Editions Klincksieck, 1971, T. I, p. 142.
337. Cf. Véronique Boulais, Samuel Beckett: une écriture en mal de je, in "Poétique", n° 17, 1974, p. 424. Pour ce critique, "les défaillances de la lecture-construction ne mettent nullement en cause son identité".
338. Cf. Jean-Yves Tadié, *op. cit.*, p. 186.
339. Cf. Jean-Yves Tadié, *op. cit.*, p. 186.
340. Cf. Jean-Yves Tadié, *op. cit.*, p. 186. Pour Françoise Van Rossum-Guyon, "Conclusion et perspectives", in *Nouveau Roman: Hier, Aujourd'hui*, vol. 1, Paris, U.G.E., coll. 10/18, 1972, p. 400, le Nouveau Roman se manifeste comme "une production textuelle en train de se faire". Dans cette mesure: "écriture-lecture, lecture-écriture, on a pu voir qu'il s'agissait de deux faces d'une même réalité" (*op. cit.*).
341. Cf. Jean Ricardou, "Travailler autrement", in *L'Enseignement de la Littérature (Crise et Perspectives)*, Paris, Editions Nathan, 1977, p. 22. Jean-Louis

Baudry, dans le texte "Ecriture, fiction, idéologie", in *Théorie d'Ensemble*, Tel Quel, Paris, Editions du Seuil, 1968, p. 131, soutient que "lire apparaîtra donc comme un acte d'écriture et pareillement écrire se révélera être un acte de lecture-écrire et lire n'étant que les moments simultanés d'une même production".

342. Cf. Jean-Louis Baudry, *op. cit.*, p. 131.

343. Cf. Gilles Lipovetsky, *op. cit.*, p. 147.

344. Cf. Gilles Lipovetsky, *op. cit.*, p. 148.

345. Cf. Jean-Luc Seylaz, *Du Vent à La Route des Flandres: la conquête d'une forme romanesque*, in "Revue des Lettres Modernes", n° 94-99, p. 231.

346. Cf. Raymond Jean, *op. cit.*, p. 99.

347. Cf. J. H. Matthews, *Michel Butor: l'alchimie et le roman*, in "Revue des Lettres Modernes", n° 94-99, 1964, p. 51.

348. Cf. Michel Butor, *Répertoire*, cité par J. H. Matthews, art. cit., p. 59.

349. Cf. J. H. Matthews, art. cit., p. 64.

350. Cf. Anne Roche Aix et Gérard Delfau, *Histoire-et-littérature: un projet*, in "Littérature", n° 13, février 1974, p. 27.

351. Cf. André Gendre, *Lecteur esthétique et lecteur éthique dans les liminaires de la poésie française de 1549 à la fin du siècle*, in "Versants", n° 15, 1989, p. 121.

352. Cf. André Gendre, art. cit., p. 123.

353. Cf. André Gendre, art. cit., p. 129.

354. Cf. Gerda Zeltner, *op. cit.*, p. 21. Pour cet auteur, "un jour viendra où nous aurons appris à mieux lire la production nouvelle et où nous aurons progressivement perdu l'habitude de nous référer aux formes traditionnelles d'un art bourgeois". Marc Saporta, art. cit., p. 34, s'inscrit dans une perspective identique: "On pourrait aller jusqu'à dire que ces romans sont en quelque sorte des romans futurs. Pour aller jusqu'au bout de cette idée, le nouveau romancier logique avec lui-même ne tardera pas à écrire: *La marquise sortira à cinq heures*. La chère femme ne sortira en effet qu'au moment où le lecteur se mettra à l'heure du roman, après avoir patiemment *délabrynthé* la trame de l'anecdote". En 1982, Alain Robbe-Grillet, dans une entrevue accordée à Mireille Calle-Gruber, *Survivre à sa mode*, in "Micromégas", numéro spécial sur le Nouveau Roman, Rome, Bulzoni, n° 20, p. 9, expose le raisonnement suivant: "Il y a un public qui maintenant a appris à nous lire. Or (...) ce ne sont pas les vieux qui ont appris en trente ans. (...) Nous nous trouvons maintenant bien davantage de plain-pied avec un public entre 15 et 25 ans qui nous lit sans avoir, semble-t-il, les mêmes problèmes de rejet. (...) Il semble qu'une sensibilité se soit développée dans le public". L'auteur de l'entrevue, Mireille Calle-Gruber reprend ce thème dans un autre article, *Pourquoi n'a-t-on plus peur de Marguerite Duras*, in "Littérature", n° 63, octobre 1986, pp. 104-119.

355. Cf. Arnaud Tripet, art. cit., p. 10.

356. Cf. Arnaud Tripet, art. cit., p. 11, remarque: "en produisant les traits, l'auteur entend les fabriquer chez le bon lecteur potentiel de l'oeuvre qui est déjà le lecteur en acte du prologue".

357. Cf. Vincent Jouve, *L'Effet-Personnage dans le Roman*, Paris, P.U.F., 1992, p. 18; ainsi que G. Prince, *Introduction à l'étude du narrataire*, in "Poétique", n° 14, avril 1973, pp. 180-181.

358. Cf. W. Iser, *L'Acte de Lecture. Théorie de l'Effet esthétique*, trad. franc.,

Bruxelles, Pierre Mardaga, coll. "Philosophie et Langage", 1985. Cet auteur identifie le lecteur virtuel au lecteur implicite, condition réalisée dans le contexte analysé.

359. Cf. Vincent Jouve, *op. cit.*, p. 19.

360. Cf. Umberto Eco, *Le Lecteur* in *Fabula*, Paris, Editions Grasset et Fasquille, 1985, p. 69.

361. Cf. Jean Ricardou, *Nouveaux Problèmes du Roman*, Paris, Editions du Seuil, 1978, p. 43.

362. Cf. Jean Ricardou, *op. cit.*, p. 43.

363. Cf. Roland Barthes, *Littérature littéraire*, in "Essais Critiques", Paris, Editions du Seuil, 1964, p. 63. Selon ce critique, "la capture provient alors, non d'un rapt ou d'une fascination, mais d'un investissement progressif et fatal".

364. Cf. Georges Jean, *op. cit.*, p. 188, prétend que "le roman moderne (c'est déjà un peu ce que Sartre disait à propos de Mauriac) devrait laisser le lecteur libre de sa lecture et dans sa lecture".

365. Cf. Michel Raimond, *Le Roman depuis la Révolution*, Paris, Armand Colin Editeurs, 1981, p. 243.

366. Cf. Jean-Pierre Monnier, *op. cit.*, p. 137.

367. Cf. Jean-Pierre Monnier, *op. cit.*, p. 137.

368. Cf. Arnaud Tripet, art. cit., p. 40.

369. Cf. Arnaud Tripet, art. cit., p. 41.

370. Cf. Alain Robbe-Grillet, *L'Immortelle*, Paris, Editions de Minuit, 1963, p. 6.

371. Cf. Gérard Genette, *Nouveau Discours du Récit*, Paris, Editions du Seuil, 1983, p. 108.

372. Cf. Françoise Van Rossum-Guyon, Conclusion et perspectives, in *Nouveau Roman: Hier, Aujourd'hui*, vol. 1, Paris, U.G.E., coll. 10/18, 1972, p. 406.

373. Cf. Roland Barthes, *Le Plaisir du Texte*, Paris, Editions du Seuil, 1973, p. 35. Selon lui, "entre le plaisir et la jouissance il n'y a qu'une différence de degré, je dis aussi que l'histoire est pacifiée: le texte de jouissance n'est que le développement logique, organique, historique, du texte de plaisir, l'avant-garde n'est jamais que la forme progressive, émancipée, de la culture passée; aujourd'hui sort d'hier, Robbe-Grillet est déjà dans Flaubert, Sollers dans Rabelais, tout Nicolas de Stael dans deux cm<sup>2</sup> de Cézanne".

374. Cf. Roland Barthes, *op. cit.*, p. 83: "le texte de jouissance" peut être défini comme "le plaisir en pièces; la langue en pièces; la culture en pièces. Ils sont pervers en ceci qu'ils sont hors de toute finalité imaginable".

375. Cf. A. Roger et A. Maraud, *Le Roman Contemporain*, Paris, P.U.F., 1973, p. 95. Roland Barthes, *op. cit.*, p.p. 37-38, soutient une opinion différente: un "texte de jouissance" se situe "hors-plaisir, hors-critique, sauf à être atteint par un autre texte de jouissance: vous ne pouvez parler «sur» un tel texte, vous pouvez parler «en» lui, à sa manière, entrer dans un plagiat éperdu, affirmer hystériquement le vide de jouissance (et non plus répéter obsessionnellement la lettre du plaisir)".

376. Cf. Armine Kotin Mortimer, *op. cit.*, p. 206. Le plaisir obtenu à la lecture du texte préfaciel n'est pas, selon Claude Faisant, *L'Herméneutique du sens caché dans les discours préfaciels de Ronsard*, in "Versants", n° 15, 1989, p. 103, un "plaisir immédiat, mais un plaisir différé et conquis".

377. Cf. Roland Barthes, "La mort de l'auteur", in *Le Bruissement de la Langue - Essais Critiques IV*, Paris, Editions du Seuil, 1984, p. 69.

378. Cf. Jonh Piers, *Pragmatique du paratexte et signification*, in "Études Littéraires", n° 3, hiver 1988-1989, vol. 2, pp. 116-117.

379. Jean Ricardou interpelle les récepteurs de deux de ses oeuvres théoriques de la manière suivante: "Aux nouveaux lecteurs". Cette inscription est présente dans *Le Nouveau Roman*, Paris, Editions du Seuil, 1978, ainsi que dans l'édition revue et augmentée de cet ouvrage, *Le Nouveau Roman suivi de les Raisons de l'Ensemble*, Paris, Editions du Seuil, 1990.

380. Cf. Claudette Oriol-Boyer, *op. cit.*, p. 15.

381. Cf. Philippe Boyer, "Topographies pour jeux de pistes", préface à *La Mise en Scène* de Claude Ollier, Paris, Editions Flammarion, (1ère éd., Editions de Minuit 1958), 1982, p. 21.

382. Cf. Michel Charles, *Rhétorique de la lecture*, Paris, Editions du Seuil, 1977, p. 15. De même, Georges Jean, *op. cit.*, pp. 216-219, aborde le thème du lecteur visé par certains nouveaux romanciers. Selon lui, les auteurs "ne cherchent pas à piéger leurs lecteurs, mais ils les invitent à la construction commune de l'oeuvre" (*op. cit.*, p. 218). Michel Butor et Claude Simon préfèrent "des lecteurs de qualité, des lecteurs exigeants" (*op. cit.*). Marguerite Duras requiert des "lecteurs éveillés" (*op. cit.*, p. 219), capables de remplir les vides de signification. Robbe-Grillet convoite des destinataires travailleurs et zélés.

383. Cf. Michel Charles, *op. cit.*, p. 16.

384. Cf. Michel Picard, *op. cit.*, p. 291: "la lecture littéraire correspondrait donc, pour un lecteur donné et les potentialités réelles d'un texte donné, à l'exploitation maximale de l'aire transitionnelle dans les limites de laquelle ce lecteur s'édifie comme sujet, grâce aux activités conjointes et dialectiques de ce qu'on a proposé d'appeler le liseur, le lu et le lectant".

385. Selon Michel Picard, *op. cit.*, pp. 294-295, le jeu est "activité absorbante, incertaine, défensive et constructive à la fois, prise dans une double relation avec le réel et le fantasme et vécue donc comme fictive, symbolique (...)".

386. Cf. Roland Barthes, *Crítica e Verdade*, Lisboa, Edições 70, Coleção "Signos", 1987, p. 51.

387. Cf. Bertrand Gervais, *Lecture: tensions et régies*, in "Poétique", n° 89, février 1992, p. 111.

388. Cf. Jean-Pierre Richard, *Sensation, dépression, écriture*, in "Poétique", n° 71, septembre 1987, p. 372.

389. Cf. Albert Béguin, *La rencontre des livres*, in "Esprit", n° 283, avril 1960, p. 645. Ce critique distingue le lecteur du liseur: "le lecteur, celui qui une fois ou l'autre lit; le liseur, celui qui lit professionnellement".

390. Cf. Albert Béguin, *art. cit.*, p. 650.

391. Cf. Jean Cayrol, *Je L'Entends Encore*, Paris, Editions du Seuil, 1968, p. 10.

392. Cf. Catherine Jones West, *op. cit.*, p. 80.