

JERZY FALICKI

Wrocław

LE CINÉ-ROMAN D'ALAIN ROBBE-GRILLET

À la mémoire de Roman Wołoszyński

Le talent exubérant d'Alain Robbe-Grillet, représentant principal du «nouveau roman» et auteur de plusieurs essais pertinents du domaine de la théorie de ce genre, a trouvé une nouvelle occasion de se manifester en 1961, quand précisément a paru son premier ciné-roman *L'Année dernière à Marienbad*¹. Peu de temps après, en 1963, Robbe-Grillet a publié un autre ciné-roman, *L'Immortelle*². Il s'agissait encore d'une transposition littéraire de son propre scénario. Le ciné-roman, en tant que forme modifiée du livret, était connu dans la littérature française presque depuis les débuts du film³. Tenant compte du but pour lequel le ciné-roman est écrit, on peut distinguer deux catégories dans ce genre. La première comprend les scénarios écrits pour le metteur en scène et pour les acteurs. Ces textes, pour leur valeur littéraire, peuvent parfois être divulgués sous forme de livres. Bien entendu, il faut exclure ici tous les ouvrages romanesques ou dramatiques dont les affabulations ont servi de prétexte à des réalisations cinématographiques, d'ailleurs le plus souvent contre le dessein des auteurs ou à leur insu.

La seconde catégorie comprend les ciné-romans édités afin que le spectateur puisse mieux retenir les images qu'il a vues sur l'écran. Il s'agit surtout de donner au lecteur la possibilité de pénétrer plus profondément dans les problèmes du film présenté, de se recueillir sur les scènes plus importantes et d'attirer son attention sur des éléments qui ont pu lui échapper pendant la projection.

La première catégorie correspond strictement au livret. Cependant dans la seconde il y a quelques analogies avec les résumés que les spectateurs reçoivent à l'opéra dans les programmes. C'est le spectacle qui constitue l'oeuvre d'art essentielle tandis que le livret ou le résumé, indépendamment de sa valeur littéraire, ne se situent que dans la marge de cette oeuvre d'art.

¹ A. Robbe-Grillet, *L'Année dernière à Marienbad*, Paris 1961. Éd. de Minuit.

² A. Robbe-Grillet, *L'Immortelle*, Paris 1963. Éd. de Minuit.

³ Cf. J. Giraud, *Le Lexique français du cinéma des origines à 1930*, Paris 1958.

Alain Robbe-Grillet a distingué lui-même les deux ciné-romans en question. Dans la préface à *L'Immortelle*, il dit : « Cette description est antérieure au film [...] »⁴. Et dans l'introduction à *L'Année dernière à Marienbad* il explique que le texte du livre est en principe celui qui fut remis à Resnais, mais qu'il l'a rendu « plus accessible par une présentation différente ». Il mentionne aussi les « écarts entre cette description d'un film et le film réel »⁵. Ceci explique certaines différences que présentent les deux livres étudiés. Les scènes dans *L'Immortelle* sont numérotées et le texte comprend des remarques plus détaillées concernant p. ex. le mouvement des caméras, tandis que *L'Année dernière à Marienbad* rappelle souvent un résumé. L'auteur y décrit des séquences entières sans préciser les scènes. Il y exprime aussi son incertitude⁶.

Les deux ciné-romans de Robbe-Grillet constituent une étape naturelle dans son évolution littéraire. Du point de vue théorique, ils ne s'écartent pas de la conception générale de l'art chez cet écrivain. Dès son premier roman, *Les Gommages*, Robbe-Grillet crée des personnages égarés dans le monde dont le sens leur échappe et qui suppléent leur faiblesse par une obsession sadique⁷. Dans les deux ciné-romans nous retrouvons la même attitude. Le principal personnage de *L'Année dernière à Marienbad*, X, hante sa partenaire, A, tout en lui imposant un passé probablement imaginaire. Il en est de même dans *L'Immortelle* où N poursuit L et lui enlève son calme. L'auteur y insiste sur les scènes de violence, voire d'étranglement et de viol. Sur le plan des caractéristiques du héros et de ses rapports avec les partenaires, la continuité est donc évidente.

À la base de l'oeuvre de Robbe-Grillet ainsi que de tout le groupe du « nouveau roman » il y a la conception phénoménologique du monde⁸. Elle implique une renonciation consciente et délibérée à attribuer un sens quelconque aux objets, un refus du raisonnement analogique, un appauvrissement de la métaphore et surtout une répugnance à toute tendance moralisatrice. Le but que la philosophie phénoménologique se pose n'est pas d'expliquer le monde mais plutôt d'en formuler l'expérience, de décrire le contact avec le monde, le contact qui précède toute pensée. Cette attitude trouve son expression littéraire dans une description directe et détaillée⁹. « Décrire les choses — dit Robbe-Grillet — c'est délibérément se placer

⁴ *L'Immortelle*, p. 7.

⁵ *L'Année dernière à Marienbad*, p. 18.

⁶ « Suite de plans mobiles montrant des personnages fixes [...] » (*L'Année dernière à Marienbad*, p. 64); « Un coin de jardin. X et A ensemble, se parlant, mais peut-être ne se regardant pas. Le plan pourrait constituer le contre-champ [...] » (*ibidem*, p. 115. Souligné par J. F.).

⁷ Pour les symptômes du sadisme chez les personnages de Robbe-Grillet cf. L. Janvier, *Une Parole exigeante*, Paris 1964, p. 138 et s. Éd. de Minuit.

⁸ Cf. E. Chigrin-Heller, *Film współczesny w oczach krytyki francuskiej*, «Kwartalnik Filmowy» 1964, cahier 3, p. 29. Cet article contient de précieuses remarques sur les bases phénoménologiques du film de Resnais et de Robbe-Grillet.

⁹ Cf. M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris 1945. PUF.

à l'extérieur, en face de celles-ci. Il ne s'agit plus de se les approprier ni de rien reporter sur elles. Posées, au départ, comme n'étant pas l'homme, elles restent constamment hors d'atteinte [...]»¹⁰. Cette attitude à l'égard du monde présenté implique une certaine modestie dont tous les ouvrages de Robbe-Grillet sont pénétrés. Elle explique plusieurs procédés techniques dans la description où la minutie détaillée, presque naturaliste, ainsi que l'extrême sobriété du commentaire sont frappantes. Pourtant, cet amour du détail ne devrait pas être interprété comme une tendance à l'objectivisme. Robbe-Grillet lui-même proteste contre une telle interprétation de son oeuvre: «C'est Dieu seul qui peut prétendre être objectif. Tandis que dans nos livres, au contraire, c'est un homme qui voit, qui sent, qui imagine, un homme situé dans l'espace et le temps, et pris dans ses passions, un homme comme vous et moi. Et le livre ne rapporte rien d'autre que son expérience, limitée, incertaine. C'est un homme, ici, un homme de maintenant, qui est son propre narrateur, enfin»¹¹.

À l'égard des personnes, la description de Robbe-Grillet est encore plus restreinte. Nous apprenons p. ex. beaucoup sur le vêtement, sur la valise et sur le contenu des poches de Mathias du roman *Le Voyeur*, il est cependant bien difficile de se l'imaginer lui-même. L'auteur efface consciemment dans ses romans tous les traits qui permettraient d'identifier les personnages. Il va jusqu'à confondre leurs noms et leurs prénoms. (P. ex. le Pierre Robin du *Voyeur* qui devient tout à coup «le marin qui n'était pas Pierre Robin».)

Du moment où Robbe-Grillet a commencé à écrire des scénarios de films, il a dû affronter une nouvelle difficulté parce que l'image de film implique l'identification du personnage. Dans le film l'effacement du personnage s'avère presque impossible, ne serait-ce qu'à cause de la perspicacité du spectateur qui peut enregistrer beaucoup plus de détails que ne le ferait le narrateur dans une description littéraire. Dans ses ciné-romans Robbe-Grillet emploie donc trois moyens d'atténuer la netteté de l'image.

Le premier consiste à priver les héros de leurs noms. L'auteur se sert d'initiales pour les désigner: A, X, M (*L'Année dernière à Marienbad*), N, L, M (*L'Immortelle*). Ceci est comparable aux procédés de l'algèbre où l'on peut remplacer les signes conventionnels par des chiffres. Dans *L'Immortelle* l'auteur tâche même de réutiliser l'artifice connu du *Voyeur* et il emploie plusieurs paronymes pour appeler l'héroïne du film: Lalé, Leïla, Leilé.

Le second moyen au service du même but est le masque banalisé, une pose conventionnelle que l'auteur fait adopter aux personnages de ses films, surtout aux personnages féminins. «Ce qui fait que la femme se figera parfois, comme une

¹⁰ A. Robbe-Grillet, *Nature, humanisme, tragédie*, [in:] *Nouvelle Revue Française* 1958, p. 600.

¹¹ A. Robbe-Grillet, *Le «Nouveau roman»*, [in:] *Dictionnaire de littérature contemporaine*, Paris 1962, p. 80. Souligné par R.-G. Éd. Universitaires.

statue de cire du musée Grévin, où comme déesse, une prostituée de convention, voire une photo érotique dans le style le plus traditionnel, le plus naïf¹².

Le troisième moyen, purement cinématographique, consiste à toute sorte d'opérations avec les caméras. Il s'agit de l'alternance du point de vue. On l'observe surtout dans *L'Immortelle*. En principe, le scénariste présente le monde tel qu'il est vu par N. (Robbe-Grillet suggère même que «N» peut signifier «Narrateur».) Mais on peut remarquer que le cadre s'amplifie et comprend le narrateur lui-même. Il est difficile d'expliquer ce procédé par le désir de présenter un rêve dont N serait l'un des personnages. Comme la plupart des scènes sont présentées à travers la conscience du narrateur, l'introduction sporadique d'un point de vue différent fait penser à la présence d'une tierce personne. Le scénariste obtient ainsi l'élément d'inquiétude à l'instar des romans, du *Voyeur* en particulier où de brèves introspections font chanceler la convention du narrateur non-omniscient et déroutent le lecteur.

Robbe-Grillet reste aussi fidèle à sa théorie du temps. Dans de nombreux articles il a formulé plusieurs fois le principe «hic et nunc»¹³. Il emploie dans ses romans surtout le présent, en présumant que tout souvenir, du moment où il s'actualise, devient présent. C'est pourquoi le lecteur habitué à la distance épique se trouve dérouté devant les narrations où les retrospectives se confondent avec l'action principale dans une simultanéité apparente. On pouvait prévoir que parmi toutes les formes d'expression artistique le film conviendrait le plus à l'auteur de *Dans le labyrinthe*, à cause de la particularité de l'image. C'est le caractère «naturellement présent» de l'image qui a forcé le film à recourir aux trucages pour exprimer la retrospective. Plusieurs critiques, encore avant la parution des ciné-romans de Robbe-Grillet, avaient attiré l'attention sur le caractère cinématographique de sa prose¹⁴.

Il appartient aux historiens du cinéma de juger, en quelle mesure les films de Robbe-Grillet sont novateurs par rapport aux techniques déjà connues, surtout à celle de l'école du néo-réalisme italien¹⁵. Ici, il faut prendre en considération la valeur littéraire des ciné-romans de cet auteur.

Ce sont les éléments qui n'appartiennent pas directement à l'image qui peuvent donner lieu à des observations intéressantes. Le son d'abord. Il faut souligner que Robbe-Grillet exploite ici un domaine qu'il a traité dans ses romans marginalement

¹² *L'Immortelle*, p. 10.

¹³ A. Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman. Essai*, Paris 1963. Éd. de Minuit: *Temps et description dans le récit d'aujourd'hui*, pp. 127-128.

¹⁴ Cf. O. Bernal, *Alain Robbe-Grillet: le roman de l'absence. Essai*, Paris 1964, p. 30 et s. Gallimard.

¹⁵ Cf. A. Jackiewicz, *Uwagi o metodologii badania dzieła filmowego*, «Kwartalnik Filmowy» 1963, cahier 3, p. 3 et s. Tout en respectant l'opinion de l'auteur de cette brillante étude sur la nécessité de considérer le film comme une oeuvre d'art autonome, en tant que structure phono-photo-graphique, nous sommes d'avis que certaines formes évoluées des scénarios, p. ex. les ciné-romans, peuvent devenir l'objet de l'investigation littéraire.

par rapport au riche domaine visuel. Dans ses ciné-romans, il élabore minutieusement tous les effets sonores. Leur rôle ne se borne pas à créer une atmosphère mais il consiste très souvent à enchaîner les scènes particulières, disséminées dans l'ouvrage: c'est le fond sonore qui les coordonne. Ainsi p. ex. le bruit d'une barque à moteur, le chant mahométan, le brouhaha du marché oriental, l'aboiement des chiens dans *L'Immortelle* ou les coups de pistolet, le bruit des pas sur le gravier et l'écho des conversations retentissant dans les grandes salles du château de *L'Année dernière à Marienbad* — tous ces effets permettent d'associer les scènes disparates. Cette fonction du domaine phonique prend une importance particulière, si l'on tient compte du fait que les scènes des ciné-romans de Robbe-Grillet ne sont pas présentées chronologiquement. Les effets sonores constituent donc un élément de coordination. Grâce à eux se dessine une suite logique des événements, au moins dans deux lignes, celle «du présent» et celle «du passé».

Les événements présentés dans les deux ciné-romans peuvent être divisés en deux cycles, dépendamment de leur rapport avec la réalité. Certaines scènes appartiennent au cycle «diurne», d'autres expriment probablement des rêves ou des désirs; on pourrait donc les classer dans le cycle «nocturne»¹⁶. Les premières illustrent des états de conscience contrôlés, les autres contiendraient un écho des états de demi-conscience.

L'alternance des scènes appartenant aux différents cycles a attiré l'attention des critiques qui, dans leurs études sur le film, s'appuient sur la méthode néo-freudienne¹⁷. Dans les ciné-romans, les différences entre les scènes des deux cycles en question se dessinent d'une façon plus nette que dans les films parce que Robbe-Grillet emploie respectivement un style différent. L'auteur exprime p. ex. dans les scènes «nocturnes» ses doutes, suppositions et suggestions. (*L'Immortelle*, sc. 65, 149, 284, 323; *L'Année dernière à Marienbad*, p. 81, 98, 145.) Nous y retrouvons les expressions préférées de Robbe-Grillet, comme «peut-être», «ou bien plutôt», «probablement» etc., dont abondent ses romans. Evidemment, le film dessine les scènes des deux cycles avec la même acuité. Grâce aux différences mentionnées, perceptibles surtout dans la langue de ces oeuvres, il peut être question du caractère littéraire du ciné-roman de Robbe-Grillet. Plusieurs éléments de composition, imperceptibles dans le film, n'apparaissent que dans le scénario romancé.

Si l'on tient compte du fait que la divulgation, hors de frontières de la France, des copies du film doit se heurter à des obstacles plus grands que ne rencontre l'expansion du livre — ne serait-ce qu'à cause de difficultés financières — il faut admettre qu'une certaine part du public ne connaîtra les oeuvres cinématographiques de Robbe-Grillet qu'à travers les ciné-romans¹⁸. C'est ce qui augmente la valeur significative de ces ciné-romans. Car ils doivent, au moins pendant une période, remplir une fonction que l'auteur n'avait peut-être pas prévue.

¹⁶ Cf. G. Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris 1963, p. 187 et s. PUF.

¹⁷ Cf. Fr. Weyergans, «Cahiers du Cinéma» 1961, N° 123.

¹⁸ L'auteur du présent article n'a vu aucun film de Robbe-Grillet.

Cette nouvelle catégorie des lecteurs doit s'imaginer toutes les scènes décrites. Le film ne pose ici aucun problème: il exclue les malentendus de perception et offre à tous les spectateurs les mêmes formes. Cependant, la visualisation individuelle permet des interprétations multiples. On ne sait jamais, dans quelle mesure l'imagination du lecteur reproduira ce que le metteur en scène a fixé dans le film, malgré toutes les photographies annexées. La critique française et américaine considère *L'Année dernière à Marienbad* et *L'Immortelle* en tant qu'oeuvres cinématographiques et passe sous silence les qualités littéraires des scénarios¹⁹.

La question se pose tout de même de savoir si, et dans quelle mesure, les deux ciné-romans peuvent être considérés comme oeuvres d'art, littéraire en l'occurrence. Il semble que la réponse doive être affirmative, parce que les deux textes fournissent assez de matériaux pour créer une fiction pleine et cohérente. En plus, les deux oeuvres possèdent une valeur métaphorique. Les situations allusives font penser à la condition de l'homme moderne présentée avec beaucoup de sérieux et de courage. Les attitudes des personnages dans les deux domaines d'expression cultivés par Robbe-Grillet se ressemblent nettement. Il s'agit toujours de gens égarés dans la réalité qui les entoure. On peut expliquer ce qu'ils ont de sadique par des complexes de compensation.

L'auteur emploie les moyens analogues pour effacer les limites entre le réel et l'imaginaire, entre le vécu et le rêvé. Principalement l'alternance du point de vue, les descriptions phénoménologiquement superficielles, la prédominance des éléments visuels et la grande sobriété de l'interprétation. Les objets, bien que mis en premier plan, n'ont pas d'autonomie absolue. Par malentendu, plusieurs critiques ont reproché à Robbe-Grillet, d'avoir déshumanisé le monde de ses romans et ciné-romans. Mais l'auteur se défend lui-même: «L'homme y est toujours présent à chaque page, à chaque ligne, à chaque mot. Même si l'on y trouve beaucoup d'"objets", et décrits avec minutie, il y a toujours et d'abord le regard qui les voit, la pensée qui les revoit, la passion qui les déforme»²⁰. Il s'agit donc là d'une conception profondément humaniste du monde.

L'économie du dialogue est aussi frappante dans les ciné-romans de Robbe-Grillet que dans ses romans car le centre de gravité s'y situe dans la description. Les ciné-romans jouent aussi quelque peu de l'introspection. Dans les indications données par l'auteur p. ex. de l'angoisse et de l'impatience de L (*L'Immortelle*, p. 89); dans les monologues off de X ou bien de personnages indéterminés de *L'Année dernière à Marienbad* (p. 139).

Dans *L'Immortelle* N joue le rôle du narrateur (les événements, comme nous venons de constater, sont présentés à travers sa conscience). Mais il se trouve souvent lui-même dans le cadre. Nous pouvons donc admettre qu'il s'agit-là d'une sorte de narration subordonnée. Cela fait penser à la composition du *Voyeur*:

¹⁹ B. Morrisette, *Monsieur X sur le double circuit*, [in:] *Le Roman de Robbe-Grillet*, Paris 1964, Gallimard; Janvier, op. cit.

²⁰ Robbe-Grillet, [in:] *Dictionnaire de littérature contemporaine*, p. 78. Souligné par R.-G.

Mathias se rappelle les versions consécutives des événements dans l'île, que les personnages secondaires lui ont racontés.

L'alternance des éléments statiques et dynamiques dans les ciné-romans correspond en général au rythme de l'action dans les oeuvres antérieures de l'écrivain. Dans de longues parties descriptives, statiques, il intercale de brefs épisodes qui poussent l'action. Les deux ciné-romans insistent sur des scènes immobiles, presque photographiques et ils les gravent dans la mémoire du lecteur à force de les répéter. Les scènes identiques se répètent sur le fond d'un décor à peine modifié (les changements des meubles, *L'Année dernière à Marienbad*, p. 133). Cet effet de composition rappelle la répétition constante de la description dans la journée de Mathias sur l'île.

La lecture des ciné-romans de Robbe-Grillet peut paraître difficile au premier abord. De nombreuses remarques d'ordre technique peuvent impatienter. Mais elles nourrissent l'imagination du lecteur mieux que ne le font les illustrations annexées. La didascalie ne nuit pas à la pièce dramatique. Il en est de même dans les ciné-romans où les remarques techniques n'enlèvent pas au texte sa valeur littéraire.

La composition des ciné-romans de Robbe-Grillet est subordonnée au but principal que l'écrivain propose à son oeuvre tout entière. L'auteur veut activer son lecteur, l'inviter à créer avec lui le monde de la fiction, l'amener à définir sa place et sa vie. C'est pourquoi Robbe-Grillet incite le lecteur à une révision fondamentale de ses jugements et de ses opinions. A force de modifier continuellement la description, de répéter la même scène, mais chaque fois sous un jour différent, cet écrivain fait chanceler, avec une passion parfois irritante, la certitude du lecteur, ses idées préconçues, voire les jugements bien fondés qu'il lui a lui-même suggérés. Dans les deux ciné-romans il déploie une grande richesse de moyens artistiques qui tendent au but qu'il a formulé lui-même: «Ce qu'il [l'auteur d'aujourd'hui] demande à son lecteur, ce n'est plus de recevoir tout fait un monde achevé, plein, clos sur lui-même, c'est au contraire de participer à une création, d'inventer à son tour l'oeuvre — et le monde — et d'apprendre ainsi à inventer sa propre vie»²¹. Les ciné-romans remplissent bien cette fonction et ils constituent un chaînon logique dans l'évolution de cette prose aussi bien au point de vue de la composition que de sa conception générale de l'oeuvre d'art.

POWIEŚĆ FILMOWA ALAIN ROBBE-GRILLETA

STRESZCZENIE

Dwie powieści filmowe Alain Robbe-Grilleta, *L'Année dernière à Marienbad* (1961) i *L'Immortelle* (1963), nasuwają pytanie, czy można traktować je jako autonomiczne dzieła sztuki literackiej, czy też stanowią odmianę scenariusza-libretta lub scenariusza-streszczenia i powstały na marginesie filmów o tych samych tytułach.

²¹ Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, p. 134.

Pozostawiając na uboczu zagadnienie wartości artystycznej filmów Robbe-Grilleta, po analizie powieści filmowych należy stwierdzić, że obie książki można uznać za dzieła sztuki literackiej, stanowiące logiczne ogniwo w rozwoju twórczości narracyjnej tego pisarza. Teksty dostarczają bowiem dość materiału, aby stworzyć pełną i koherentną fikcję. W obu utworach autor zawarł znaczny ładunek metaforyczny i poświęcił je, tak jak swoje powieści, problematyce nowoczesnego człowieka. Podobieństwo koncepcji postaci w obu uprawianych przez Robbe-Grilleta gatunkach jest uderzające. W jednym i drugim wypadku są to ludzie zagubieni w otaczającej ich rzeczywistości. Sadystyczne cechy ich charakterów wytłumaczyć można pragnieniem kompensacji. Podobnymi środkami artystycznymi autor zaciera granice między jawą a marzeniem. Wymienić tu należy przede wszystkim zmienność punktu widzenia, fenomenologiczną powierzchowność i wizualność opisu przy bardzo powściągliwej interpretacji zjawisk. Drobiazgowo opracowana sfera dźwiękowa pozytywnie wyróżnia obie powieści filmowe na tle twórczości autora.

Podobnie jak w swych powieściach Robbe-Grillet oszczędnie operuje tu dialogiem i rezygnuje z monologu. Mimo to nie brak w powieściach filmowych pewnych form introspekcji. Prezentowane zdarzenia podzielić można na dwa cykle, zależnie od stopnia osadzenia ich w rzeczywistości. Pewne sceny należą do cyklu „dziennego”, ilustrują stany świadomości. Inne wyrażają prawdopodobnie marzenia senne lub pragnienia, zaliczyć je można więc do cyklu „nocnego”. Alternacja scen należących do poszczególnych cykli zwróciła uwagę krytyków filmowych opierających się na metodzie neofreudowskiej. W powieściach filmowych różnice między scenami należącymi do tych cykli rysują się ostrzej niż w filmie, ponieważ Robbe-Grillet operuje innymi określeniami dla każdego z nich. Dzięki wspomnianym różnicom, dostrzegalnym przede wszystkim w sferze językowej tych utworów, można mówić o specyfice literackiej powieści filmowej Robbe-Grilleta. Wiele elementów kompozycyjnych, niezauważalnych w filmie, ujawnia się dopiero w upowieściowionym scenariuszu.

Robbe-Grillet pozostaje w powieści filmowej wierny swej koncepcji czasu, zasadzie „hic et nunc”. W powieściach używa głównie czasu teraźniejszego, nawet dla retrospekcji, wychodząc z założenia, że wspomnienie, z chwilą gdy się aktualizuje, staje się teraźniejszością. Można było przewidywać, że film będzie właśnie tą formą wyrazu artystycznego, jaka będzie najbardziej odpowiadała autorowi *Dans le labyrinthe*, ze względu na specyfikę obrazu.

Powieść filmową autor podporządkował, podobnie jak wcześniejsze utwory, celowi, który sam sformułował: „Nowoczesny powieściopisarz nie żąda już od swego czytelnika, aby przyjął gotowy świat, wykończony, pełny i zwarty w sobie, lecz przeciwnie, każe mu uczestniczyć w tworzeniu dzieła i świata i każe mu uczyć się w ten sposób tworzyć własne życie” (*Pour un nouveau roman. Essai*, Paris 1963, s. 134. Éd. de Minuit).

Jerzy Falicki