

L'intertexte pictural dans l'œuvre de Claude Simon

Par :

Pr. Mokhtar Belarbi

Faculté des lettres et des Sciences Humaines-Meknès

Résumé :

Les Géorgiques, L'Acacia et Le Jardin des plantes de Claude Simon accueillent en leur sein une multitude d' "hypotextes " surtout de nature picturale. Les "textes portés " picturaux invoqués se trouvent à l'origine d'une multitude d'échos et de correspondances internes. Ils sont « matière à récit ». Ils constituent de véritables "ferments " qui alimentent sans cesse l'écriture. Ils donnent lieu, par des ressemblances sémiolinguistiques à une multitude de séquences fictionnelles que ce soit par un travail d'association immédiat ou par le recours à la mémoire.

Mots clés :

Claude Simon – hypotextes – écriture – sémiolinguistique – association – mémoire-intertextualité.

«Tout texte, écrit Julia Kristeva, se construit comme une mosaïque de citations et tout texte est absorption et transformation d'un autre texte.»¹ A ce procès, elle donne le nom d'«intertextualité»². L'œuvre de Claude Simon ne fait pas exception à cette règle. Tout au contraire, elle participe de cette même conscience. Allusions, citations, titres, exergues, références, parodies, etc. sont autant de procédés qu'utilise Claude Simon pour établir des rapports entre ses propres textes et ceux d'autrui.

L'intertextualité à l'œuvre chez Claude Simon s'appuie, en grande partie, sur le recours à des « hypotextes » de deux natures :

- des « hypotextes » écrits : quand le texte de l'autre est fait d'éléments de la langue. Soulignons que ces «hypotextes » ont des sources aussi riches que diversifiées. En effet, si dans *La Prise de Constantinople* ou *Les Lieux dits* de Jean Ricardou les «textes portés» sont soustraits exclusivement des œuvres des autres nouveaux romanciers, notamment celles de Claude Ollier, d'Alain Robbe-Grillet et de Nathalie Sarraute, chez Claude Simon, en revanche, le «texte centré»³ a des sources aussi multiples que diverses. Ce dernier fait des emprunts aussi bien d'œuvres littéraires, en l'occurrence celles de Virgile, d'Homère, de Jean-Jacques Rousseau, de Michel de Montaigne, de T. S. Eliot, de Georges Orwell, de William Faulkner, de Dostoïevski, de Marcel Proust, de Gustave Flaubert, de Stendhal, de Joseph Conrad, d'André Breton, etc., d'œuvres historiques, notamment celles de Jules César, de Lucain, de Michelet, que d'écrits non littéraires, à titre d'exemples des extraits d'articles de journaux, des factures, des lettres, des procès-verbaux, etc.

- des « hypotextes » de nature picturale : lorsque le «texte objet» est un «arché-texte», c'est-à-dire une «représentation figurée» (tableau, photographie, dessin, carte postale, timbre, etc.) L'intertexte pictural occupe dans son œuvre une place de choix dans l'œuvre de Claude Simon. Tableaux de grands peintres, dessins, fresques, lavis, illustrations de manuels, photographies, cartes postales, affiches publicitaires, couvertures de magazines, gravures, etc. sont autant de représentations figurées qui sont insérées, d'une manière répétitive, dans ses textes. Cette présence obsédante de l'intertexte pictural chez lui s'explique par au moins trois raisons :

De prime abord, parce qu'il cherche à composer ses textes comme des œuvres picturales. N'a-t-il pas affirmé qu'il « travaill[ait] comme un peintre » et qu'il « écri[vait] ses livres comme on ferait un tableau » ? Chose que confirme Jean-Claude Lebrun lorsqu'il écrit dans sa présentation qui précède son entretien avec Claude Simon : « [cet écrivain] use de

¹ KRISTEVA, Julia, *Séméiotikè, recherches pour une sémanalyse*, éd. du Seuil, Paris, 1969., p. 146.

² Toutefois elle préfère au terme « intertextualité » celui de « transposition qui, selon elle, a l'avantage de préciser que le passage d'un système signifiant à un autre exige une nouvelle articulation du thétique de la positionnalité énonciatrice et dénotative », voir *La Révolution du langage poétique*, éd. de Seuil, Paris, 1974, p. 60

³ JENNY, Laurent, «la Stratégie de la forme » in *Poétique* n° 27, p. 266

l'écriture comme le peintre de la matière colorée sur sa toile. Non pas davantage pour quelque acte gratuit, mais pour permettre à du sens, lui-même lié à l'Histoire, de venir.»⁴L'intertexte pictural participe pour une part importante quant à composer un texte comme un tableau.

Ensuite, comme il l'a affirmé à maintes reprises, il a besoin pour écrire et/ou décrire de *stimuli*. . “ Les citations [dans ses textes], affirme-t-il, font partie du livre. Si elles sont là, c'est parce qu'elles sont en rapport avec tel ou tel moment du texte. ”⁵ Sur la nature de ce rapport, il dit : “ Bacon m'a donné l'idée du titre [de *Triptyque*]. Ensuite, dans l'un de ses triptyques, il y a un homme habillé de noir qui m'a donné l'idée d'un personnage dans cette position. Aussi une femme nue sur un lit. Voilà des *stimuli*. ”⁶ L'intertexte joue à ce niveau une fonction stimulatrice, dans la mesure où il permet à ce que Charles Baudelaire appelle la « reine des facultés », c'est-à-dire l'imagination de fonctionner.

Enfin, l'intertexte pictural sert pour Claude Simon à établir des rapports formels créateurs entre le “texte objet ” et “le texte le sujet ”. Ces rapports relèvent aussi bien du cadre morphophonologique que du cadre thématique. Rappelons à cet égard qu'une partie de *La Route des Flandres* a été conçue suivant un “plan de montage coloré ” fait par l'auteur, *Triptyque* a été généré par la description de quelques tableaux de Bacon, de Delvaux et de Debuffet, *Leçon de choses* a été engendrée par la description de quelques tableaux de Monet, de Renoir etc. et *Femmes / La Chevelure de Bérénice et Orion Aveugle* sont issus respectivement d'un tableau de Rauschenberg et de vingt trois tableaux de Joan Mirò. En se définissant essentiellement par une attitude productrice face au langage, l'intertexte pictural installe le texte de Claude Simon dans un espace qui se replie sur lui.

Soulignons, par ailleurs, que Claude Simon, comme il l'a répété à maintes reprises, recourt le plus souvent à la technique du “collage ”. A cette question de Jean-Claude Lebrun : « et l'effet plastique de collage, qui est très fort. Voulez-vous signifier par là que l'écriture consiste à faire jouer dans l'espace de la feuille, ou à orchestrer, un faisceau d'éléments ? », Claude Simon répond : « J'aime bien ce mot d'orchestration dont vous venez de vous servir. Personnellement, je considère la littérature comme un art. A partir de là, les moyens que l'on peut employer sont les mêmes que dans les autres arts, musique ou peinture: thèmes qui s'effacent devant d'autres, reviennent, sont repris dans un autre temps, s'opposent ou s'accordent, etc. »⁷

La technique du collage, qui donne lieu à d'innombrables montages et qui, de ce fait, fait ressortir le pouvoir créateur du “texte porté ”, s'appuie, en grande partie, sur le recours à des “hypotextes ” de nature picturale.

Dans *Les Géorgiques*, *L'Acacia* et *Le Jardin des plantes*, quatre types d'intertextes picturaux sont à l'œuvre, en l'occurrence les tableaux, les dessins, les photographies et les

⁴ LEBRUN, Jean-Claude, “ Parvenir peu à peu à écrire difficilement ” in *Culture* du 13 Mars 1998.

⁵ SIMON, Claude, *Scherzo*, *Op. Cit.*, p.6.

⁶ DALLENBACH, Lucien, *Claude Simon*, *Op. cit.*, p.179.

⁷ LEBRUN, Jean-Claude, “ Parvenir peu à peu à écrire difficilement ” in *Culture*, *Op. cit.*

cartes postales. Vu l'espace qui nous est imparti, nos propos porteront uniquement sur les tableaux.

A l'orée des *Géorgiques* se trouve placée une longue description du *Dessin préparatoire au Serment du jeu de paume* de David. Cette description représente deux militaires. L'un d'eux est vieux, l'autre est jeune. Ils se tiennent dans une pièce. Cette description constitue ce que Lucien Dällenbach appelle une « mise en abyme prospective »⁸. En effet, située à l'incipit du texte elle est l'origine de l'une des « fictions » essentielles des *Géorgiques*. Il s'agit de celle qui narre une partie du vécu du général Lacombe Saint-Michel. Une confrontation de la description du vieux personnage de la description du prologue et certaines du quadrisaïeul du cavalier des années 1940 montre une ressemblance frappante entre les deux. Ils ont des « visage[s] aux traits épais », « une épaisse chevelure châtain qui commence à grisonner », une « robuste musculature » et portent tout deux « une tunique bleu roi, au col montant et rouge. »

La description du *Dessin préparatoire au Serment du jeu de paume* de David représente un second personnage musclé, au visage dur et à l'air hautain. Ce personnage ressemble, lui, à Jean-Marie Lacombe Saint-Michel le frère du général. Il est plus jeune que son frère et lui aussi a été militaire avant de désertir son corps d'armée.

La description du *Dessin* de David suggère aussi une évidente tension. Le vieux militaire, en effet, à en juger par l'expression du visage est « bouleversé ». Le jeune personnage qui se tient debout devant lui adopte une attitude hautaine. Son visage « impassible » semble cacher « une vague ironie ou un vague mépris. »⁹ Cela apparaît clairement dans la description de la dernière rencontre entre les deux frères avant l'arrestation et l'exécution de Jean-Marie en vertu d'une loi votée par le vieux conventionnel :

« [...] le loup aux abois, incarnant à cet instant [...] quelque chose de plus puissant que la puissance: sauvage, altier, avec dans son regard pire que de la haine ou du mépris: le défi, la moquerie, la commisération peut-être pour cet aîné [...] »¹⁰

Cette description rappelle à plus d'un égard celle du prologue. Dans les deux cas, il s'agit de la description d'un « affrontement »¹¹ entre un vieux personnage abattu et un jeune personnage moqueur et méprisant.

Dans la description du *Dessin préparatoire au Serment du jeu de paume* de David, il est aussi question d'une lettre qui semble être à l'origine de l'abattement du vieux militaire qui est comme « hypnotisé ». Le contenu de cette feuille est donc bouleversant.

⁸ - Lucien DÄLLENBACH appelle « mise en abyme prospective » celle qui « réfléchit avant terme l'histoire à venir » in *Le Récit spéculaire. Essais sur la mise en abyme*, Op. cit., p. 83.

⁹ Simon, Claude, *Les Géorgiques*, Minuit, Paris, 1981, p. 15.

¹⁰ *Id. Ibid.*, p. 433.

¹¹ Le mot est du texte. Voir p. 430.

Cette lettre rappelle au lecteur celle envoyée par le général Lacombe Saint-Michel au lieutenant de la gendarmerie qui a arrêté le renégat et dans laquelle il l'exhorte à n'avoir aucune pitié pour l'ennemi de la nation. Cette lettre a constitué pour les membres de la famille Lacombe Saint-Michel une preuve de la trahison du vieux général. Pire que ça, pour sa petite-fille elle est la preuve du fratricide qu'il a commis. C'est pour cela qu'elle l'a soigneusement cachée et elle ne fut trouvée que bien des années après sa mort :

« [...] plus peureusement et plus secrètement conservée que les bijoux, dissimulée sous le casier [...] une feuille de papier jaunie et pliée en quatre sur laquelle était simplement indiqué au crayon d'une écriture qui n'était pas celle de la vieille dame: "lettre de Jean-Pierre L.S.M, au lieutenant de gendarmerie de Caylus au sujet de l'arrestation de son frère Jean-Marie [...]"¹²

Il ressort de cela que des liens intersémiotiques s'établissent entre la description du prologue et l'une des « fictions » qui fondent *Les Géorgiques*, à savoir le vécu du général Lacombe Saint-Michel. Cette « fiction » se trouve contenue dans la description qui ouvre ce texte.

Le « texte objet » pictural qui se trouve doté d'un grand pouvoir créateur dans *L'Acacia* est, indubitablement, le portrait de l'ancêtre du réserviste. Ce tableau fait partie d'une série de portraits représentant les aïeux du cavalier des années 1940. Ces portraits constituent un motif obsédant dans l'œuvre de Claude Simon tant par leur récurrence que par le nombre élevé de générations auxquelles ils donnent lieu. Notre attention ne sera accordée qu'au portrait de "l'homme au fusil", c'est-à-dire celui qui représente le beau-père du conventionnel Lacombe Saint-Michel :

“ Et à présent, dans la vaste bâtisse silencieuse et noire [...] il [le réserviste] enfilait ses vêtements [...] indifférent aux regards réapparus de la femme démasquée et du lointain générateur à l'élégant et futile fusil de chasse, avec son élégante chevelure poudrée, son cou de jeune fille, ses joues roses [...] ”¹³

La description du portrait de l' "homme au fusil " permet de générer deux personnages :

1- le colonel sans nom commandant de l'escadron dont faisait partie le réserviste. Rappelons que ce personnage a fait son entrée dans l'œuvre de notre écrivain avec *La Route des Flandres*. Il se faisait appeler de Reixach et n'était que capitaine.

Trois éléments du texte permettent d'associer le colonel à "l'homme au fusil " :

¹² Id. *ibid.*, pp. 429-430.

¹³ Simon, Claude, *L'Acacia*, Minuit, Paris, 1989, p. 355.

a- le suicide : les deux personnages en question se sont suicidés. L'ancêtre du réserviste a mis fin à sa vie dans le château de Saint Montmorency :

“ [...] ou avait dû le découvrir, étendu sans vie au pied de la cheminée, dévisageant de ce même œil paisible et serein, un peu étonné peut-être, comme surpris lui-même de ce qu'il venait de faire, les domestiques [...] accourus au bruit de la détonation [...] ”¹⁴

Le colonel, quant à lui, s'est jeté tête baissée dans une embuscade tendue par les soldats allemands. Certes ce personnage ne s'est pas à proprement parler suicidé puisque ce n'est pas lui qui a pressé la détente de l'arme qui a mis fin à sa vie, mais pour le réserviste le suicide est la seule explication plausible au geste “stupide ” de son colonel : ¹⁵

“ Bon dieu ! [...] Mais sans doute que cette imbécile [le colonel] n'avait pas trouvé d'autre sortie honorable que de se faire tuer. ”¹⁶

b- La conception de l'honneur : les deux personnages en question ont perdu la vie à cause d'une certaine conception de l'honneur militaire. En effet, l'“ homme au fusil ” s'est fait sauter la cervelle parce que les soldats qu'il commandait ont été repoussés par les Espagnols :

“ [...] les doigts serrés sur la crosse du pistolet d'arçon encore fumant avec lequel, au soir d'une bataille perdue, l'élégant chasseur de cailles s'était fait sauter la cervelle [...] ”¹⁷

Le colonel, le sabre levé, s'est laissé tuer par un parachutiste allemand. Il s'est fait tuer par une sorte de sens du devoir, de respect des ordres reçus :

“ Seulement [s'écrit le réserviste] il n'avait pas le droit de nous, de me..., continuant à jurer entre ses dents [...] ”¹⁸

L'indignation du réserviste s'explique par son désaccord avec le colonel qui s'est jeté bêtement dans la gueule de loup par une source d'héroïsme futile et inutile entraînant avec lui tous ces hommes. Le cavalier des années 1940 s'indigne et se met en colère parce qu'il estime qu'il a failli payer de sa vie la folie de son supérieur.

c- L'impression de mort qui se dégage des descriptions des deux personnages. L'ancêtre du réserviste est présenté dans une attitude qui évoque la mort :

¹⁴ *Id. ibid.*, p.355.

¹⁵ “ Pendant la guerre, écrit Claude Simon, un type que je connaissais, un capitaine, est mort sous mes yeux. Dans de telles conditions que j'ai eu nettement l'impression d'assister à un suicide. Voilà le thème de *La Route des Flandres*. ” Propos recueillis in *Le Monde* du 8 octobre 1960.

¹⁶ – *Les Géorgiques*, Op. Cit., , p.356.

¹⁷ *Id. ibid.*, p.355.

¹⁸ *Id. ibid.*, p.356.

“ [...] la lumière laiteuse de la nuit détachait, accrochait par endroits un reflet sur la courbe d’un meuble les saillies des cadres, puis les parties claires (la chemise de l’homme au fusil [...]) des vêtements dans lesquels avait posé [...] les lointains ancêtres mâles et femelles figés [...] ”¹⁹

L’immobilité des personnages portraiturés - et avec eux “l’homme au fusil” - est perçue par le réserviste comme une métaphore de la mort. Cela apparaît clairement dans ces deux passages où elle est question justement de l’immobilité des lointains géniteurs et qui sont extraits respectivement de *La Route des Flandres* et d’*Histoire* :

“ [...] [l’ancêtre] se tenant là, impassible, chevalin et bienséant au sein d’une permanente aura de mystère et de mort violente [...] ”²

“ [...] regardant défiler [...] les portraits d’ancêtres[...] chacun des visages usés, fragiles et majestueux, avec leur même expression de désolation, de despotisme et solitude [...] découvrant l’un et l’autre des tableaux qui, dans leurs lourdes dorures, semblaient participer par leur immobilité, leur permanence, de cette funèbre et mélancolique solennité. ”²⁰

L’immobilité des personnages portraiturés est, chez Claude Simon, symbole de mort.

A l’instar de l’immobilité, la maigreur est, elle aussi, signe morbide :

“ [...] le cavalier au manteau [...] le visage osseux, absolument dépourvu d’expression sinon celle d’une totale absence d’intérêt (comme s’il était déjà mort, pensera-t-il [le réserviste] plus tard [...] ”²¹

Le colonel osseux dépourvu d’expression est un mort- vivant.

Comme on peut le voir, le commandant de l’escadron qui s’est désagrégé entre la Meuse et la Sambre s’apparente avec “l’homme au fusil” d’une manière frappante. Ce sont les vertus intersémiotiques de l’intertexte pictural qui permettent cette assimilation.

2- Le capitaine à la moustache en crocs et à la barbe carrée :

Le point commun aux descriptions de “l’homme au fusil” et celles du père du réserviste est la blessure au front. Le portrait de l’ancêtre ne représente pas ce personnage avec une quelconque plaie. Il s’agit simplement d’un “fantasme”²² du réserviste qui prend la déchirure du tableau à la hauteur de la tempe du personnage portraituré pour une plaie qui saigne :

¹⁹ *Id. ibid.*, p.341.

² Claude Simon, *La Route des Flandres*, *Op. cit.*, pp.56-57.

²⁰ Claude Simon, *Histoire*, *Op. cit.*, pp.27-28.

²¹ *L’Acacia*, *Op. cit.*, p.103.

²² C’est ce que Sigmund Freud appelle le “déplacement”. Voir son ouvrage *Introduction à la psychanalyse*, Petite Bibliothèque Payot, Paris, 1973, p.158.

“ [...] et cette tache sanglante que la peinture écaillée semblait avoir ouverte à partir de la tempe, glissant le long de la joue, du cou dénudé, venant souiller le col de la chemise négligemment dégrafée [...] ”²³

Et le réserviste d'ajouter :

“ Mais je ne me souvenais pas de tant de sang. Mais peut-être cette sacrée peinture s'est-elle encore écaillée, peut-être se remet-il [le personnage] à saigner de temps en temps [...] ”²⁴

On voit bien que le réserviste, à partir du tableau de son ancêtre, construit des “scénarios imaginaires”. Le résultat de ces “scénarios” est la production de la séquence de la mort du capitaine.

Dans *Le Jardin des plantes*, plusieurs intertextes picturaux sont mis en scène, notamment les peintures sur les vitraux de la chapelle du collège Stanislas. De toutes les scènes représentées sur les vitraux de la chapelle du collège Stanislas où le cavalier des années 1940 a fait ses études élémentaires, ce personnage ne retient que celle du “missionnaire présentant un crucifix à quelques sauvages genou à terre” et celle de “la charge des zouaves pontificaux”²⁵

Ces deux représentations picturales remplissent dans *Le Jardin des plantes* ce que Jean Rousset appelle une “fonction fabulatrice”. Par une charge sémiotique potentielle, elles génèrent plusieurs séquences textuelles. En effet, la première représentation engendre une partie de la séquence qui se rapporte au peintre allemand Gastone Novelli. Il s'agit du voyage entrepris par ce dernier en pleine forêt amazonienne à la recherche d'un filon. Pendant cette expédition, il fit apprivoiser une tribu de nains primitifs. Cette scène est décrite comme suit :

“ [...] tandis qu'il guettait les poissons il sentit soudain au-dessus de lui une présence. [...] Il dit que le plus grand effort qu'il dut faire alors [...] De contrôler ses gestes et de se mouvoir très lentement. Il savait quelques mots d'indien [...] mais le petit homme [...] n'en comprenant visiblement aucun, paraissait seulement comprendre le geste qu'il fit [...] pour lui offrir l'un des poissons qu'il venait d'attraper. ”²⁶

Tel un missionnaire, Gastone Novelli réussit à « apprivoiser » une tribu de « sauvages ». Et toujours comme un missionnaire, il veillera à « civiliser » ces primitifs.

²³ *L'Acacia, Op. cit.*, p.355.

²⁴ *Id. ibid.*, p.355.

²⁵ Simon, Claude, *Le Jardin des plantes*, Minuit, Paris, 1999, p.137.

²⁶ *Id. ibid.*, p.242.

La seconde représentation a de multiples correspondances thématiques avec la séquence de la désintégration de l'escadron du cavalier des années 1940 en bordure de la Meuse. Ces correspondances concernent plusieurs points, en l'occurrence :

- l'assaut : dans la représentation picturale qui figure sur l'un des vitraux du collège Stanislas, il est question d'un assaut :

“ L'assaut était mené par un officier à la tunique ornée de brandebourgs.”²⁷

La séquence de la débâcle de 1940 présente une situation similaire. Il s'agit de l'offensive ordonnée par le général Rommel contre les troupes françaises qui cherchaient à l'empêcher d'envahir le territoire français :

“ Le projet de percée comportait pour les chars de tête l'ordre d'arroser de temps en temps la route et ses abords au moyen de leurs mitrailleuses et de leurs canons.”²⁸

Cette “rencontre” sanglante entre les deux forces belligérantes est décrite par Winston Churchill de la manière suivante :

“ Quatre ou cinq millions allèrent à la rencontre les uns des autres dans le premier choc de la plus impitoyable de toutes les guerres dont on ait jamais gardé le souvenir.”²⁹

- les explosions :

“ Les boulets qui explosaient au milieu d'eux les zouaves pontificaux de étaient entourés de flammes vermillon et jaunes.”³⁰

- la mort du soldat au sabre :

“ Touché sans doute par un éclat, un autre soldat –un officier armé d'un sabre- était au contraire figuré debout, courbé en arrière, en position de déséquilibre, l'un de ses bras levé dans un geste inachevé, son sabre se détachant déjà de sa main, seulement retenu par la dragonne passée autour du poignet.”³¹

- le soldat blessé :

“ La bouche ouverte comme pour entraîner ses hommes dont le plus proche sans doute atteint par un éclat tombait à la renverse [...]”³²

Lors de la débâcle de 1940, un des compagnons du réserviste a été blessé pendant la première attaque des allemands :

²⁷ *Id. ibid.*,p.137.

²⁸ *Id. ibid.*,p..138.

²⁹ *Id. ibid.*,p..22.

³⁰ *Id. ibid.*,p..137.

³¹ *Id. ibid.*,p.176.

³² *Id. ibid.*,p.137.

“ Le cavalier au visage ensanglanté avait aussi reçu une balle dans le genou [...] Cramponné au pommeau, secoué sur sa selle comme un paquet, il devait atrocement souffrir et on pouvait l’entendre gémir. Je crois que mêlées au sang qui lui couvrait le visage des larmes coulaient [...] ”³³

Il apparaît, donc, clairement que le “ missionnaire présentant un crucifix à quelques sauvages genou à terre ” et “ la charge des zouaves pontificaux ” engendrent une partie de la séquence de la seconde guerre mondiale. Les ressemblances thématiques entre ces séquences sont dues essentiellement aux potentialités sémiotiques des représentations figurées citées.

En guise de conclusion, il est à rappeler que les textes étudiés de Claude Simon s’inscrivent sous l’égide de *l’épistémè* moderne. Comme l’a montré Michel Foucault, le Savoir, chez les modernes, en quittant le “site” originel métaphysique qu’il occupait chez les classiques, s’est logé dans un espace qui se replie sur soi. Dans ce nouveau contexte, “[u]n texte vaut ce que vaut son action intégratrice et destructrice d’autres textes”.³⁴ Il n’est, par conséquent, que normal que *Les Géorgiques*, *L’Acacia* et *Le Jardin des plantes* accueillent en leur sein une multitude d’ “hypotextes” surtout de nature picturale. Les “textes portés” picturaux invoqués se trouvent à l’origine d’une multitude d’échos et de correspondances internes. Ils sont « matière à récit ». Ils constituent de véritables “ferments”³⁵ qui alimentent sans cesse l’écriture. Ils donnent lieu, par des ressemblances sémiolinguistiques à une multitude de séquences fictionnelles que ce soit par un travail d’association immédiat ou par le recours à la mémoire.

³³ *Id. ibid.*, p. 137

³⁴ SOLLERS, Philippe cité par Nicole Bothorel, Francine Dugast et Jean Thoraval, *Les Nouveaux romanciers*, Bordas, Paris, 1976, p. 94

³⁵ Le mot est de Claude Simon lui-même.

Bibliographie

- Claude, S. (1960). *Le Monde* .
- Claude, S. (1967). *Histoire*. Paris: Minuit.
- Claude, S. (1989). *L'Acacia*. Paris: Minuit.
- Claude, S. (1960). *La Route des Flandres*. Paris: Minuit.
- Claude, S. (1999). *Le Jardin des plantes*. Paris: Minuit.
- Claude, S. (1981). *Les Géorgiques*. Paris: Minuit.
- DALLENBACH, L. (1977). *Le Récit spéculaire essais sur la mise en abyme*. Paris: Le Seuil.
- Jean-Claude, L. (1998, Mars 13). Parvenir peu à peu à écrire difficilement. *Culture* .
- Julia, K. (1974). *La Révolution du langage poétique*. Paris: Le Seuil.
- Julia, K. (1969). *Séméiôtikè, recherches pour une sémanalyse*. Paris: Le Seuil.
- Laurent, J. (s.d.). La Stratégie de la forme. *Poétique N°27* .
- Lucien, D. (1998). *Simon Claude*. Paris: Le Seuil.
- Nicole Bothorel Francine Dugast et Jean Thoraval. (1976). *Les Nouveaux Romanciers*. Paris: Bordas.
- Sigmund, F. (1973). *Introduction à la psychanalyse*. Paris: Petite Bibliothèque Payot.