

**Ilias Yocaris**

*Université Nice-Sophia Antipolis LIRCES (EA 3159)*

**Entre littérature et arts plastiques :  
collage et références intertextuelles dans *La Bataille de Pharsale***

**Résumé**

*La Bataille de Pharsale* (1969) est un patchwork verbal très sophistiqué, contenant des fragments narratifs et des bribes citationnelles de toutes sortes. La mouvante complexité d'un tel dispositif fictionnel apparaît clairement quand on étudie les citations de la *Recherche du temps perdu* utilisées dans l'ouvrage de Claude Simon. Une analyse détaillée de ces citations montre que le collage textuel est l'expression d'un projet littéraire spécifique qui brouille les frontières entre l'art et la littérature, mais aussi entre l'art et la vie.

**Abstract**

*The Battle of Pharsalus* (1969) is a highly sophisticated verbal patchwork containing various narrative fragments and intertextual inserts of all kinds. The moving complexity of such a fictional device clearly appears when one studies the quotations from *In Search of Lost Time* used throughout Claude Simon's novel. A detailed analysis of those quotations shows that textual collage is the expression of a specific literary project that blurs the boundaries between art and literature, but also between art and life.

**Mots clés :** Nouveau Roman, style littéraire, complexité, langage iconique, perspectivisme, indétermination, hybridation, défamiliarisation, Ilias Yocaris.

## Introduction : la double fonction du collage citationnel

*La Bataille de Pharsale* (1969) est un roman qui se présente comme une véritable marqueterie verbale : en effet, Claude Simon procède à une juxtaposition achronique de fragments narratifs appartenant à des séquences différentes et d'*inserts* intertextuels hétéroclites, tour à tour empruntés à la *Recherche du temps perdu*, à *L'Âne d'or* d'Apulée, à l'*Histoire de l'art* d'Élie Faure, à *Pharsalia* de Lucain *etc.* La complexité d'un tel dispositif défie l'entendement, et retracer l'ensemble des connexions intertextuelles mises en œuvre dans *La Bataille de Pharsale* relèverait plus ou moins de l'utopie. Pour travailler sur le collage citationnel, je me focaliserai donc exclusivement sur l'utilisation des fragments de la *Recherche*, qui sont du reste les plus nombreux dans le récit simonien. Partant d'une analyse détaillée de ces fragments, je vais essayer de montrer que le collage citationnel est, à tous les niveaux, l'expression quintessenciée d'un projet littéraire mûrement réfléchi, dans la mesure où son utilisation permet à Simon de créer un nouveau langage romanesque. Quels sont les traits distinctifs de ce langage ? L'étalement d'une mosaïque de fragments citationnels patiemment accolés les uns aux autres donne à voir, en même temps : (a) une esthétique postmoderne ; (b) une vision « relationniste » de l'objet ; (c) un rapprochement entre littérature et arts plastiques.

### (a) Une esthétique postmoderne

Un roman comme *La Bataille de Pharsale* est *ipso facto* postmoderne, dans la mesure où il transgresse de manière ostentatoire les normes conceptuelles et stylistiques héritées des fictions « réalistes » du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>1</sup> : le récit n'est plus centré sur un sujet unitaire, mais sur une « instance » observatrice asubjective (O.) en qu(o)i on voit fusionner trois personnages distincts (le protagoniste, sa maîtresse infidèle, son oncle Charles) ; la perspective énonciative varie sans cesse, le texte passant de la première à la troisième personne et *vice versa* sans aucune explication ; il n'y a plus aucune hiérarchisation narrative, puisque les différentes données fictionnelles sont strictement placées sur le même plan ; l'enchaînement linéaire des « événements » fictionnels est aboli, au profit d'une juxtaposition achronique de citations de toutes sortes et d'épisodes narratifs entremêlés ; enfin, les temps du passé sont progressivement supplantés par un « présent de l'écriture » qui abolit toute profondeur temporelle et confère au « référent » textuel une dimension purement performative. Bien entendu, de telles innovations

formelles vont de pair avec la mise en place d'une esthétique verbale elle aussi typiquement postmoderne, axée sur une série de traits distinctifs comme la fragmentation, l'indétermination, l'hybridation, l'absence de profondeur, l'abolition de toute hiérarchie etc.<sup>2</sup> Or, il se trouve que le collage citationnel est la forme discursive idéale pour promouvoir cette nouvelle esthétique :

(i) *Discontinuité et fragmentation*. Le choix du collage citationnel permet tout d'abord à Simon de fragmenter à loisir son propre texte, mais aussi l'hypotexte proustien. Le récit simonien est sans cesse interrompu par des citations qui semblent parfois fort éloignées de leur nouveau contexte, et donnent une impression visuelle de *patchwork*. Mais ceci n'est rien à côté du traitement subi par le récit proustien, littéralement *mis en pièces*. De toute la *Recherche*, Simon n'aura finalement retenu que trente passages, dont vingt-sept appartiennent au *Temps retrouvé*, deux à *Albertine disparue* et un à *Du Côté de chez Swann*. Or, ces passages subissent un traitement de choc, comme on peut le voir en (1) :

(1) [...] et lui [l'oncle Charles] derrière dans cette odeur sure de moût d'alcool de choses en décomposition comme un cadavre jalousie page de droite vers le haut environ le premier tiers [BP1] coiffées de ces hauts cylindres [TR1] édicules Rambuteau s'appelaient des pistières Sans doute dans son enfance n'avait-il pas entendu l'o et cela lui était [TR2] que nous appelions le raidillon aux aubépines et où vous prétendez que vous êtes tombé dans votre enfance amoureux de moi alors que je vous assure [TR3] Mains sous le kimono de son dos comme deux colonnes dures de part et d'autre du sillon de la colonne vertébrale [BP2][...]³

Cet extrait découle en fait de la juxtaposition de trois passages du *Temps retrouvé* (TR1, TR2, TR3), encadrés par deux fragments narratifs (BP1, BP2) qui appartiennent, eux, au texte de Simon lui-même. Voici les passages du *Temps retrouvé* :

(2) [...] des jeunes femmes allaient tout le jour coiffées de hauts turbans cylindriques comme aurait pu l'être une contemporaine de Mme Tallien, par civisme, ayant des tuniques égyptiennes droites, sombres, très « guerre », sur des jupes très courtes ; elles chaussaient des lanières rappelant le cothurne selon Talma, ou de hautes guêtres rappelant celles de nos chers combattants ; c'est disaient-elles, parce qu'elles n'oubliaient pas qu'elles devaient réjouir les yeux

de ces combattants qu'elles se paraient encore, non seulement de toilettes « floues », mais encore de bijoux évoquant les armées par leur thème décoratif, si même leur matière ne venait pas des armées, n'avait pas été travaillée aux armées [...]. [...] Ce n'étaient pas du reste seulement les coiffures surmontant les visages de leur étrange cylindre qui étaient nouvelles. Les visages l'étaient aussi. Ces dames à nouveaux chapeaux étaient des jeunes femmes venues on ne savait trop d'où et qui étaient la fleur de l'élégance, les unes depuis six mois, les autres depuis deux ans, les autres depuis quatre.<sup>4</sup>

(3) Il [le maître du Grand Hôtel de Balbec] croyait que ce que M. de Rambuteau avait été si froissé un jour d'entendre appeler par le duc de Guermantes des « édicules Rambuteau » s'appelait des pistières. Sans doute dans son enfance n'avait-il pas entendu l'o, et cela lui était resté. Il prononçait donc ce mot incorrectement mais perpétuellement. (TR, 329)

(4) « Vous n'avez pas idée de ce que c'est que cette guerre, mon cher ami, et de l'importance qu'y prend une route, un pont, une hauteur. [...] Le petit chemin que vous aimiez tant, que nous appelions le raidillon aux aubépines et où vous prétendez que vous êtes tombé dans votre enfance amoureux de moi, alors que je vous assure en toute vérité que c'était moi qui étais amoureuse de vous, je ne peux pas vous dire l'importance qu'il a prise. L'immense champ de blé auquel il aboutit, c'est la fameuse cote 307 dont vous avez dû voir le nom revenir si souvent dans les communiqués. » (TR, 335 ; italiques du texte ; il s'agit d'une lettre envoyée au Narrateur par Gilberte Swann).

Sans procéder – pour l'instant – à des analyses stylistiques plus approfondies, je me contenterai de signaler que le texte proustien, morcelé *ad libitum*, devient incohérent, et que son intercalation détruit également la cohésion du texte simonien. Le rapport très étroit qui relie collage citationnel et esthétique de la fragmentation est métatextuellement souligné en (1) par la précision qu'il règne dans le bureau de Charles une odeur de « choses en décomposition »...

(ii) *Absence de profondeur et abolition de toute hiérarchie*. D'un strict point de vue esthétique, le recours au collage citationnel entraîne également une autre conséquence, assez prévisible : tous les constituants textuels sont mis sur le même plan, sans aucune hiérarchisation grammaticale, énonciative, narrative ou

stylistique. Or, ceci est un trait distinctif du « style postmoderne » en général. En effet, l'esthétique postmoderne répudie entièrement la profondeur au profit d'une remise à plat généralisée, comme en témoigne par exemple le texte (5) :

(5) rouquin fils de pute HIJO DE PUTA [BP1]

presque à mes pieds un de ces petits oiseaux s'envola me faisant sursauter  
crrrlirlirlirlui tire-ligne comme une pierre grise filant en ligne droite lancée par  
une fronde puis son vol s'infléchit remonta s'infléchit de nouveau deux fois et  
il disparut [BP2]

le silence reflua tout de nouveau immobile [BP3]

divinités des fontaines publiques tenant en main un jet de glace [TR1] pine  
à pleines mains et alors peut-être immobilisés [O. et son amant] comme ça  
retenant leur respiration sueur se glaçant sur eux [BP4]

idiote avec son café me retenir complice peut-être épouse complaisante ou  
alors cherchant à savoir elle aussi espoir de me tirer les vers du nez [BP5]

imagine que c'était là il suffit d' [BP6] [BP, 93 ; cf. texte (6)]

(6) Et sur les places, les divinités des fontaines publiques tenant en main un  
jet de glace avaient l'air de statues d'une matière double pour l'exécution  
desquelles l'artiste avait voulu marier exclusivement le bronze au cristal. (TR,  
315 ; je souligne)

Comme on le voit très bien en (5), tous les constituants textuels se situent au même niveau, aucun n'étant privilégié par rapport aux autres de quelque manière que ce soit. Force est donc de constater que toute forme de hiérarchisation textuelle est abolie :

— sur le plan énonciatif et narratif, puisque Simon juxtapose sans les différencier deux fragments de « monologue autorapporté » (BP1, BP5), deux fragments de récit à la première personne (BP2, BP3), un fragment de dialogue (BP6) et un passage tronqué du *Temps retrouvé* [TR1 ; cf. texte (6)], accolé à un troisième fragment de monologue autorapporté (BP4) ;

— sur le plan grammatical, puisque le découpage en apparence erratique des fragments textuels attire l'attention sur des constituants phrastiques *a priori* « subalternes », comme la préposition élidée « d' » en BP6 ;

— sur le plan stylistique, puisque le texte éthéré de Proust avoisine une série d'obscénités énoncées de surcroît en deux langues différentes (« fils de pute »/« HIJO DE PUTA », « pine à pleines mains »).

(iii) *Indétermination et hybridation*. Les citations proustiennes ne sont pas intégrées dans le récit simonien « telles quelles » : elles subissent préalablement toute une élaboration stylistique qui vise à rendre leur identification plus ou moins aléatoire, en estompant partiellement les limites qui les séparent du texte simonien. En quoi consiste cette élaboration ? Trois phénomènes sont à retenir :

— Tout d'abord, les passages cités sont souvent modifiés, du fait que Simon supprime systématiquement la ponctuation du texte original et procède à une série de corrections, de suppressions et de retouches. Pour s'en rendre compte, il suffit de comparer le fragment AD1 de (7), extrait de *Albertine disparue*, avec son contexte initial :

(7) [...] la cohorte des élus s'élevant sans trêve montant vers lui [Dieu/O.] verticaux sur les marches de l'escalier mécanique un plombier un curé les robes vertes des deux jumelles un jeune homme à lunettes [BP1] combinée avec ces images la souffrance en avait fait aussitôt quelque chose d'absolument différent de ce que peut être pour toute autre personne une dame en gris un pourboire une douche toutes ces images ma souffrance les avait immédiatement altérées en leur matière même je ne les voyais pas dans la lumière qui éclaire le spectacle de la terre c'était le fragment d'un autre monde d'une planète inconnue et maudite une vue de [AD1] (BP, 169 ; italiques du texte ; cf. BP, 170, 171)

(8) Combinée avec ces images, la souffrance en avait fait aussitôt quelque chose d'absolument différent de ce que *peuvent* être pour toute autre personne une dame en gris, un pourboire, une douche, *la rue où avait lieu l'arrivée délibérée d'Albertine avec la dame en gris – échappée sur une vie de mensonges et de fautes telle que je ne l'avais jamais conçue* – ; ma souffrance les avait immédiatement altérées en leur matière même, je ne les voyais pas dans la lumière qui éclaire *les spectacles* de la terre, c'était le fragment d'un autre monde, d'une planète inconnue et maudite, une vue de *l'Enfer*.<sup>5</sup>

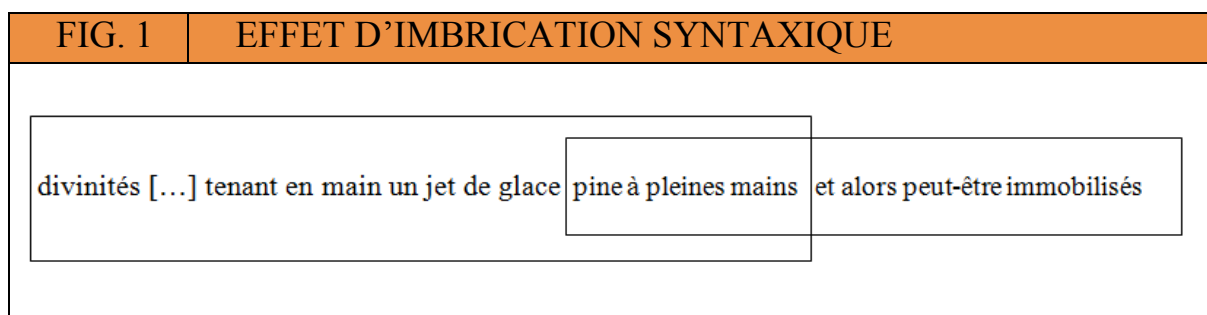
— Ensuite, le lecteur peut se trouver confronté à des fragments textuels effectivement présents dans la *Recherche*, mais tellement brefs qu'ils ne contiennent plus aucun élément particulier permettant de les identifier formellement comme citations. En effet, comme le remarque Anne-Claire Gignoux, la récurrence de formules graphiées en italiques comme « *je ne savais pas encore* » ou « *je ne souffrais pas* » (voir respectivement *BP*, 80, 81 / 73, 104, 117) pose problème : certes, on retrouve ces deux expressions dans autant de passages du *Temps retrouvé* (voir respectivement *TR*, 356, 615) ; s'agit-il pour autant de citations, ou l'utilisation d'italiques indique-t-elle simplement la présence d'un *leitmotiv* textuel qui revient sans cesse ? Rien ne permet de répondre avec certitude à cette question, c'est pourquoi A.-C. Gignoux souligne qu'on est en l'occurrence à la limite entre reprise intertextuelle et « réécriture intratextuelle. »<sup>6</sup>

— Enfin, l'élaboration graphique des fragments empruntés à la *Recherche* est elle aussi fort ambiguë : *a priori*, ces fragments sont différenciés de l'hypertexte simonien du fait qu'ils sont cités en italiques. Il se crée ainsi peu à peu dans la première partie de *La Bataille de Pharsale* une norme stylistique que le lecteur avalise sans même s'en apercevoir : à chaque fois qu'il voit un passage en italique, il aura fatalement tendance à le considérer comme une citation insérée dans le « récit principal » en romain. Or, comme on pouvait s'y attendre, Simon ne se prive pas de transgresser cette norme : dans la deuxième partie du roman, la distribution romain-italique se trouve par moments inversée. Ainsi, dans la sous-partie « Voyage », quelques fragments de la *Recherche* sont graphiés en romain, comme s'ils faisaient partie intégrante du « récit » principal (*BP*, 155, 158, 181) ; inversement, dans la sous-partie « Bataille », une part non négligeable de ce « récit » est présentée en italique, comme s'il s'agissait en l'occurrence d'insertions intertextuelles<sup>7</sup> (*BP*, 102, 104, 106, 107-108, 109, 109-110, 110, 110-112 *etc.*).

L'effet stylistique produit conjointement par tout cela n'est pas bien difficile à cerner : Simon tente par tous les moyens de fusionner hypertexte et hypotexte *tout en marquant leur différence*, ce qui lui permet de créer un univers narratif foncièrement hybride. Du fait de l'élaboration qu'elles ont subie, les citations de Proust sont frappées par une sorte d'« indétermination identitaire » : elles ne sont plus ni tout à fait reconnaissables, ni entièrement assimilées par le texte simonien, on dirait que ce dernier les a « à moitié digérées » – à moitié seulement, d'où l'impossibilité de déterminer leur statut énonciatif exact de manière univoque.

Dès lors, le lecteur est confronté à une sorte d'oscillation (*flickering*) entre identité et différence qui constitue un des traits distinctifs fondamentaux du style postmoderne.<sup>8</sup>

Bien entendu, les effets d'hybridation stylistique liés au collage citationnel sont parfaitement mis en évidence en (5), du fait de l'imbrication des fragments TR1 et BP4 (« divinités des fontaines publiques tenant en main un jet de glace / pine à pleines mains et alors peut-être immobilisés comme ça retenant leur respiration sueur se glaçant sur eux »). En effet, comme on le voit dans la figure 1, ces fragments se trouvent « encastrés » l'un dans l'autre du fait que le syntagme nominal « pine à pleines mains » se rattache simultanément aux deux à la fois.



Un *pattern* syntaxique de ce genre figure simultanément l'accouplement des deux amants surpris par O. dans leurs œuvres et l'« accouplement » du texte de Proust avec celui de Claude Simon.

## (b) Une vision relationniste de l'« objet »

(i) *Collage et création d'« objets ambigus »*. Les fragments citationnels insérés dans le récit simonien sont référentiellement et sémantiquement instables : d'une part, ils se trouvent intégrés en même temps dans deux contextes distincts (le contexte hypertextuel / le contexte hypotextuel) ; d'autre part, on peut (parfois) les rattacher en même temps à plusieurs constituants différents du contexte hypertextuel. De ce fait, leur signification ne peut jamais être déterminée « dans l'absolu », de manière fixe et univoque, car elle dépend du mode d'articulation, du type de « raccord » sélectionné par le lecteur. Les extraits de la *Recherche* utilisés dans *La Bataille de Pharsale* apparaissent dès lors comme des « objets ambigus », dans la mesure où ils se reconfigurent sans cesse en fonction



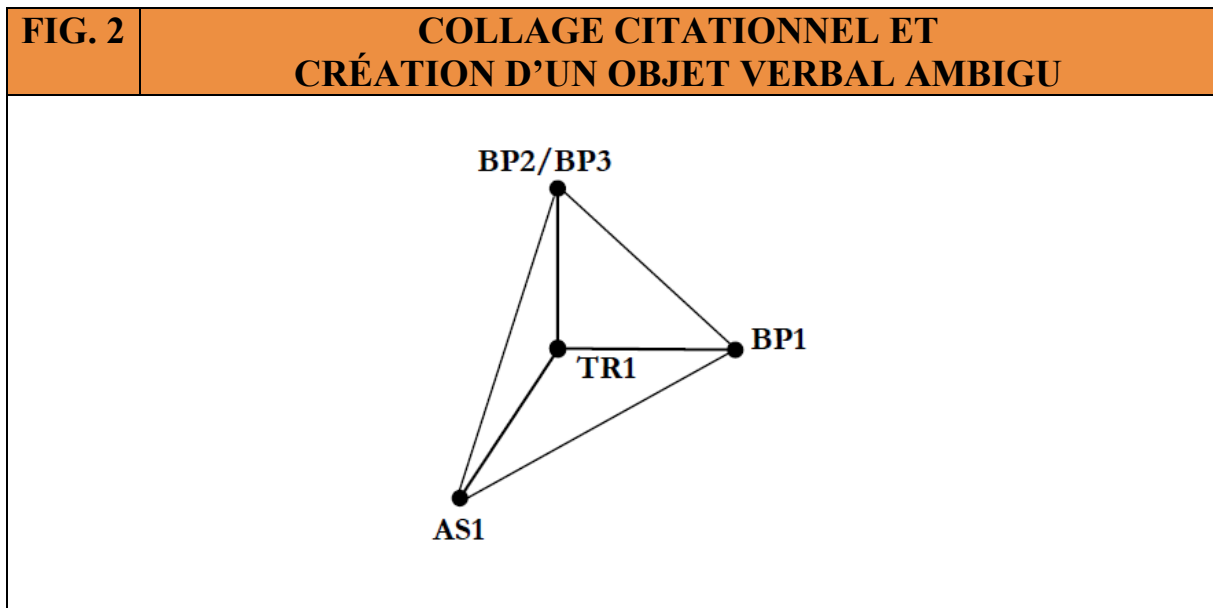
du système de rapports dans lequel on choisit de les intégrer. Ceci est très frappant quand on examine par exemple le texte (9), qui évoque successivement la feinte souffrance des héroïnes des drames bourgeois (fragment BP1), la souffrance du Narrateur proustien quand il voit des soldats en permission dans le Paris de la guerre (fragment TR1), la jalousie de O., qui imagine sa maîtresse avec un autre homme (fragment BP2) et cherche à repérer dans « Un amour de Swann » une citation à ce sujet (fragment BP3), et enfin la jalousie de Swann pour Odette de Crécy (fragment AS1) :

(9) [...] comme on dit laver son linge sale comme ces drames de boulevard où dans l'atmosphère confinée d'un salon d'une chambre à coucher les personnages se portent des coups perfides s'assassinant par l'invisible moyen des paroles [...] l'héroïne en robe mauve s'effondrant soudain sur le canapé une main sur le cœur contenant le sang d'une invisible blessure ou se traînant à genoux [BP1] je souffrais comme [TR1] éraflure dans la peinture grise de la porte le bois visible éraflé aussi petites échardes ébouriffées d'un jaune pisseux ligne ébouriffée de poils pisseux descendant de sa poitrine broussailleuse partageant son ventre en deux frottant les bouts de ses seins durcissaient devenaient rugueux en même temps qu'ils rose vif [BP2] pas page de droite [BP3] ce nouveau sourire qu'elle lui avait adressé le soir même et qui inverse maintenant raillait Swann et se chargeait d'amour pour un autre [...] [AS1] [BP, 168 ; italiques du texte ; cf. textes (10), (11)].

(10) À l'heure du dîner les restaurants étaient pleins ; et si passant dans la rue je voyais un pauvre permissionnaire, échappé pour six jours au risque permanent de la mort, et prêt à repartir pour les tranchées, arrêter un instant ses yeux devant les vitres illuminées, *je souffrais comme* à l'hôtel de Balbec quand des pêcheurs nous regardaient dîner, mais je souffrais davantage parce que je savais que la misère du soldat est plus grande que celle du pauvre, les réunissant toutes, et plus touchante encore parce qu'elle est plus résignée, plus noble, et que c'est d'un hochement de tête philosophe, sans haine, que prêt à repartir pour la guerre il disait en voyant se bousculer les embusqués retenant leurs tables : « On ne dirait pas que c'est la guerre ici. » (TR, 313 ; je souligne).

(11) Mais aussitôt sa jalousie, comme si elle était l'ombre de son amour, se complétait du double de ce nouveau sourire qu'elle lui avait adressé le soir même – et qui, inverse maintenant, raillait Swann et se chargeait d'amour pour un autre, – de cette inclinaison de sa tête mais renversée vers d'autres lèvres, et, données à un autre, de toutes les marques de tendresse qu'elle avait eues pour lui. Et *tous les souvenirs voluptueux qu'il emportait de chez elle* étaient comme autant d'esquisses, de « projets » pareils à ceux que vous soumet un décorateur, et qui *permettaient* à Swann de se faire une idée des attitudes ardentes ou pâmées qu'elle pouvait avoir avec d'autres. De sorte qu'il en arrivait à regretter chaque plaisir qu'il goûtait près d'elle, chaque caresse inventée et dont il avait eu l'imprudence de lui signaler la douceur, chaque grâce qu'il lui découvrait, car il savait qu'un instant après, elles allaient enrichir d'instruments nouveaux son supplice.<sup>9</sup>

Le texte (9) donne à voir un dispositif analogique reconstitué dans la figure 2.



Le point nodal de ce dispositif, c'est le fragment citationnel TR1 (« *je souffrais comme* »), emprunté au *Temps retrouvé* [cf. texte (10)]. TR1 constitue un *leitmotiv* obsédant dans *La Bataille de Pharsale* (20, 44, 46, 59, 75 etc.). Dans son contexte d'origine, il évoque la souffrance du Narrateur proustien face au triste sort des soldats de la Grande Guerre qui rentrent en permission à Paris et se préparent à repartir au front, où les attend une mort quasi-certaine. Toutefois, transposé dans le texte (9), il acquiert une tout autre signification : tout d'abord, combiné avec BP1, il renvoie à l'ambiance des drames bourgeois et à la (feinte) souffrance de

leurs héroïnes, manifestement des femmes adultères (on pense irrésistiblement à *La Mère coupable* de Beaumarchais). Ensuite, connecté à BP2 et BP3, il renvoie aussi à la souffrance du protagoniste de *La Bataille de Pharsale* : souffrance psychique, puisqu'il est tourmenté par la jalousie à cause des débordements de sa maîtresse infidèle, mais aussi souffrance purement physique, puisqu'il s'est fracturé la main en frappant à la porte de celle-ci (BP, 57-58). Enfin, si on le rattache à AS1, TR1 laisse entendre que O. est blessé au moins autant par les infidélités de sa maîtresse que par la duplicité de son comportement, qui rappelle la perfidie d'Odette à l'égard de Swann. À tout cela, il faut ajouter une interaction entre le texte et un point saillant du parcours personnel de Claude Simon : un certain nombre d'indices disséminés dans la sous-partie « Voyage », d'où vient le texte (9), suggèrent que la souffrance du protagoniste de *La Bataille de Pharsale* renvoie aussi à la culpabilité de Claude Simon quant au suicide de sa première femme, Renée Clog, en 1944...

Bref, la formule « je souffrais comme » apparaît en (9) comme un objet verbal ambigu, dans la mesure où elle donne lieu à une forme de pluri-stabilité interprétative<sup>10</sup> : elle permet d'intriquer plusieurs configurations référentielles distinctes, qui émergent en fonction du choix de la rattacher à telle ou telle composante de son environnement verbal ou extra-verbal. Or, il se trouve qu'un tel agencement scriptural a une double signification, à la fois ontologique et poétique : le choix d'insérer dans le texte simonien des fragments citationnels qui se présentent comme des objets ambigus réfléchit simultanément les prises de position holistiques qui se font jour dans *La Bataille de Pharsale* et le précepte artistique de la « défamiliarisation », directement hérité des formalistes russes.

(ii) *Collage et ontologie holistique*. Comme je l'ai montré ailleurs,<sup>11</sup> Simon développe dans *La Bataille de Pharsale* une conception purement holistique de l'« objet de référence ». Qu'est-ce à dire ? Les caractéristiques de l'« objet » ne sont pas « les mêmes en toutes circonstances », mais deviennent relatives au contexte dans lequel il se trouve intégré : tout changement de contexte est susceptible d'entraîner une modification de l'objet « lui-même » ou, à tout le moins, un changement de perspective qui fait qu'on l'aperçoit sous un angle nouveau. On est en l'occurrence très proche de la vision strictement « relationniste » des objets qui se fait jour dans les travaux de l'épistémologue Michel Bitbol :<sup>12</sup> une telle vision est par définition holistique parce qu'elle implique que l'« objet » ne peut être appréhendé *per se*, isolément, mais uniquement en fonction du tout dont il fait partie intégrante. Ceci est très visible

par exemple dans l'extrait de *Albertine disparue* cité sous (7). Je rappelle l'enjeu narratif de cet extrait : le Narrateur de la *Recherche*, torturé par une atroce jalousie, souffre en fait parce qu'il vient de découvrir que la défunte Albertine se livrait à la débauche dans un établissement de bains avec « une grande femme plus âgée qu'elle, toujours habillée en gris » (*AD*, 97) ; cette femme donnait à chaque fois un pourboire conséquent à la tenancière de l'établissement pour qu'elle garde le silence. Or, tous ces détails, qui eussent été « anodins » dans un autre contexte, apparaissent, étant donnée la situation du Narrateur, comme autant d'images terribles : intégrées dans l'univers de Marcel, les représentations relatives aux frasques d'Albertine acquièrent une tout autre dimension, d'où la précision que des choses *a priori* aussi triviales qu'une dame en gris, un pourboire ou une douche se trouvent en l'occurrence « altérées en leur matière même » par la douleur qu'il éprouve. La pertinence d'une telle lecture est confirmée si on confronte, toujours en (7), le fragment AD1 à BP1 qui le précède immédiatement (« la cohorte des élus s'élevant sans trêve montant vers lui verticaux sur les marches de l'escalier mécanique un plombier un curé les robes vertes des deux jumelles un jeune homme à lunettes »). En effet, cette description évoque les passagers qui sortent du métro sur la place où se trouve le protagoniste, épiant sa maîtresse en train de copuler avec un autre homme (*BP*, 14-15, 79 *etc.*). Dès lors, on voit réapparaître le même schéma : comme le Narrateur proustien, le protagoniste de *La Bataille de Pharsale* se trouve confronté à des images *a priori* neutres et banales, mais qui deviennent proprement insoutenables *pour lui, dans ce contexte particulier* parce qu'il les relie métonymiquement aux infidélités de sa maîtresse.

À la lumière de tout cela, je dirai donc que le collage citationnel permet de mettre en avant une vision holistique de l'« objet » de deux manières différentes :

— Sur le plan structural, puisque le sens de chaque fragment discursif inséré dans le récit simonien est constitutivement déterminé par son intégration dans tel ou tel « parcours » (inter)textuel. On peut du reste rattacher une telle démarche à la pratique artistique du « bricolage », popularisée par Louise Nevelson ou Robert Rauschenberg. Le « bricolage » consiste à sélectionner et à combiner entre eux des matériaux préexistants *a priori* sans rapport entre eux : arrachés à leur contexte d'origine, ceux-ci sont intégrés dans un agencement nouveau et acquièrent ainsi *de facto* une autre signification, souvent ironique. Les fragments citationnels insérés dans *La Bataille de Pharsale* apparaissent dans une telle perspective comme l'équivalent stylistique des « objets trouvés » de toutes sortes qui sont utilisés dans les assemblages « bricolés » par Nevelson et Rauschenberg :

ordures, morceaux de bois, pièces de tissu, ustensiles ménagers... Comme le souligne Jean Duffy, les « objets trouvés » insérés dans des assemblages de ce genre acquièrent une sorte de plus-value systémique : « *[i]n true bricolage fashion, the found elements have been transformed by their integration into a new structure.* »<sup>13</sup> Or, de toute évidence, les mêmes remarques peuvent être appliquées aux extraits de la *Recherche* repris par Simon dans *La Bataille de Pharsale*.

— Sur le plan thématique, puisque la plupart des fragments de la *Recherche* utilisés dans *La Bataille de Pharsale* évoquent comme par hasard un « objet » et / ou un événement qui, intégré dans un contexte nouveau, acquiert une tout autre dimension... Ainsi par exemple, en (9), Swann considère le sourire d'Odette comme un témoignage d'affection quand elle est avec lui, mais comme une raillerie perfide à son égard quand elle est avec d'autres hommes.

(iii) *Collage et effets de « défamiliarisation »*. Le choix du collage et la conception « relationniste » de l'écriture qui en découle renvoient également à une poétique de la non reconnaissance, héritage du formalisme russe : en extrayant des objets verbaux de leur « environnement » habituel pour les insérer dans un contexte nouveau, Simon ne fait que transposer au plan énonciatif et narratif le précepte de la « défamiliarisation » (*ostraniénié*). En quoi consiste-t-il ? Comme le signale Victor Chklovski, le but d'une œuvre littéraire et plus généralement de toute œuvre d'art est de faire en sorte que le public ne reconnaisse pas les formes et les objets qu'il connaît déjà, qui lui sont familiers : « Le but de l'art, c'est de donner une sensation de l'objet comme vision et non pas comme reconnaissance. »<sup>14</sup> La « défamiliarisation » consistera donc avant tout à présenter le référent, la « réalité » décrite dans une œuvre littéraire, sous un angle nouveau, en empêchant le lecteur de reconnaître d'emblée, *a priori*, les « objets » décrits, aussi proches de ses représentations « ordinaires » qu'ils puissent être. C'est justement cela qui intéresse Simon, même si ce dernier attribue par erreur le concept à Iouri Tynianov : « According to Tynianov, “the goal of art is to create the feeling that an object is being perceived, not recognized”. »<sup>15</sup>

Or, quel est, selon Chklovski, le procédé stylistique de base pour créer des effets de « défamiliarisation » ? Ce procédé, c'est « le transfert d'un objet de sa perception habituelle dans la sphère d'une nouvelle perception. »<sup>16</sup> Obtenu essentiellement par l'utilisation d'images verbales, ce transfert rend l'« objet » non reconnaissable (du moins pour un temps) et permet ainsi au lecteur de l'appréhender sous un jour nouveau. Simon accorde à une telle démarche une importance si grande qu'il l'élève au rang de procédé constitutif de la littérarité.<sup>17</sup>

Dès lors, la signification proprement poétique du collage textuel commence à apparaître : chaque fragment citationnel inséré dans le récit simonien est de toute évidence l'équivalent stylisé de l'« objet » transféré « dans la sphère d'une nouvelle perception ». La reconfiguration référentielle et sémantique des extraits de la *Recherche* vient démultiplier l'impact des modifications rédactionnelles ou graphiques apportées par Simon, puisque le traitement stylistique subi par l'hypotexte proustien vise dans l'ensemble à rendre celui-ci non reconnaissable ou à tout le moins méconnaissable : il se crée ainsi des effets de « défamiliarisation » plus ou moins visibles qui « entrent en résonance », là encore, avec le contenu thématique des fragments utilisés, Simon retenant systématiquement toutes les descriptions qui portent sur des « objets » (matériels ou verbaux) étranges ou impossibles à identifier [les « hauts cylindres » des coiffures et le mot « pistière » en (1), les images insolites d'Albertine en (7) *etc.*]

### **(c) Un rapprochement entre littérature et arts plastiques**

Reste à aborder un dernier point, sans doute le plus important : il s'agit de la dimension spécifiquement transgénérique et intersémiotique du collage citationnel. Comme je vais essayer de le montrer, la reconfiguration stylistique, graphique, référentielle et sémantique de l'hypotexte proustien dans *La Bataille de Pharsale* permet à Simon d'inscrire son ouvrage dans un cadre générique hybride, en brouillant les frontières entre littérature et arts plastiques. L'indétermination générique qui découle de la pratique du collage apparaît au grand jour quand on examine de plus près les modalités de « découpage » des fragments proustiens : ces derniers sont « taillés à la hache », à grands coups d'aposiopèses qui laissent parfois une phrase, un syntagme, un mot même en suspens. On retiendra dans cette optique la manière dont Simon brise ostensiblement des syntagmes dont la coalescence interne est *a priori* extrêmement forte : je pense par exemple au groupe [Déterminant + Nom] dans le fragment TR1 de (5) (« [les] divinités des fontaines publiques tenant en main un jet de glace »)), ou encore au groupe [Préposition + Groupe Nominal] dans le fragment AD1 de (7) : « *c'était le fragment d'un autre monde d'une planète inconnue et maudite une vue de [l'Enfer]* ». Le choix d'interrompre la citation à l'intérieur d'un syntagme (ou de la faire commencer *in medias res*) met fatalement en avant l'acte même de la coupure, et oblige le lecteur à se poser des questions sur sa signification au moins autant que sur la partie tronquée du texte. Et l'on se rend compte alors du but de l'opération : celle-ci suggère que l'on voit l'hypotexte

proustien non plus comme un simple agencement de signes verbaux symboliques et « immatériels », mais *comme l'équivalent d'une matière plastique* que l'auteur prend la liberté de modeler, de manipuler à sa guise. Ce qui caractérise plus que tout sur le plan esthétique des romans comme *La Bataille de Pharsale* ou *Le Jardin des Plantes*, c'est cette extraordinaire volonté de transgresser les limites de la forme littéraire traditionnelle, en faisant vaciller la distinction entre texte écrit et création picturale / plastique. Car, comme le soulignait déjà Pierre Francastel, « [c]e qui oppose irrésistiblement les œuvres qui appartiennent au domaine de la parole, et celles qui appartiennent au domaine de l'art, c'est essentiellement le caractère immédiatement opératoire et traduit par une action sur la matière de tous les ouvrages possédant le caractère artistique. »<sup>18</sup>

Le collage citationnel confère au texte simonien une dimension « plastique » parce qu'il renvoie très précisément à deux pratiques artistiques : le *readymade* aidé et la création d'« environnements ».

(i) *Collage et readymade aidé*. Comme son nom l'indique, le *readymade* aidé est une variante du *readymade* (récupération d'un objet usuel qui devient œuvre d'art par le simple choix de l'artiste<sup>19</sup>). L'exemple le plus fameux de *readymade* est évidemment l'urinoir intitulé *Fountain* proposé par Marcel Duchamp pour une exposition artistique à New York en 1917. Le *readymade* aidé n'est rien d'autre qu'un *readymade* auquel l'artiste a apporté quelques modifications, Andy Warhol reproduisant par exemple sous forme de portraits violemment coloriés une photo de Marilyn Monroe. Or, il se trouve qu'on utilise très souvent dans les *readymades* aidés des reproductions d'œuvres d'art déjà existantes, comme par exemple l'image recoloriée de la Vénus de Botticelli dans *Details of Renaissance paintings* de Warhol (1984).

Le traitement infligé aux fragments citationnels de la *Recherche* dans *La Bataille de Pharsale* n'est pas sans rappeler ce type de *readymade* aidé. Pour s'en convaincre, il suffit de considérer le texte (12), qui reprend par transtylisation une partie de (11) :

(12) [...] Sodome et Gonorrhée page combien [BP1] tous laids souvenir voluptueu kil emporté de chézelle lui permetté de sefer unidé dé zatitudezardante zoupâmé kel pouvé tavoir avec d'otr desortekil enarivé taregrété chak plésir kil gougoutait oh près d'aile chak cacaresse invanté é dontil orétu limprudance de lui sinialé ladousseur chak grasse kil lui découvriré

kar ilsavé kun instantapré ailezalé tenrichir dinstrument nouvo sonsu plisse [AS1] [...] (BP, 178-179 ; italiques du texte)

Défiguré sur le plan sémantique, phonétique et graphique, le texte de Proust devient à certains égards l'équivalent stylistique d'un *readymade* aidé. Une telle démarche s'inscrit visiblement dans la lignée des initiatives artistiques de Duchamp : ce dernier avait par exemple utilisé une reproduction de la *Joconde* à laquelle il avait ajouté une moustache et une barbiche (*L.H.O.O.Q.*, 1919).

(ii) *Collage et création d'« environnements »*. L'« environnement » est une installation comportant un décor et / ou un ensemble de matériaux ou d'objets au sein desquels le spectateur doit circuler, afin qu'il se sente littéralement immergé dans l'art.<sup>20</sup> Un exemple célèbre de ce type de dispositif est fourni par *Eat* d'Allan Kaprow, un environnement présenté dans le Bronx en janvier 1964. Les spectateurs étaient invités à descendre dans une cave spécialement aménagée à cet effet : une fois entrés dans la cave, ils pouvaient suivre différents parcours aboutissant à des pièces où des figurants leur offraient s'ils le désiraient de la nourriture et des boissons. Par ailleurs, des effets visuels et sonores appropriés conféraient à cette expérience une dimension rituelle. L'objectif de Kaprow était en fait de solliciter simultanément tous les sens des spectateurs, tout en multipliant les possibilités d'interaction entre ceux-ci et l'environnement au sein duquel ils se trouvaient immergés.

Ce qu'un tel dispositif a de nouveau, c'est qu'il tend à abolir la limite séparant l'art de la « vie réelle » (le cadre autour du tableau, le socle sous la sculpture, la rampe qui sépare la scène de la salle ...). Or, les références intertextuelles mises en avant dans *La Bataille de Pharsale* fonctionnent me semble-t-il de la même façon : elles font partie de tout un « système de renvois » permettant de prolonger l'« œuvre » en tant que telle au-delà des limites « matérielles » du livre qui en est le support. Ce « système de renvois » englobe non seulement les différents fragments citationnels insérés dans le récit, mais aussi les analyses picturales proposées par Simon,<sup>21</sup> sans oublier les références de celui-ci à ses propres ouvrages, voire (comme je l'ai déjà signalé) au suicide de sa première femme. En trouvant des prolongements inattendus dans le monde « extérieur », le texte de *La Bataille de Pharsale* cesse d'être *lettre morte*, il cesse d'être un « objet » passivement contemplé par le spectateur « du dehors », pour devenir un événement vécu : qu'est-ce que j'entends par là ? Le lecteur doit participer activement à la construction du sens et du référent fictionnel : il doit identifier lui-



même les événements, les images et les extraits auxquels Simon fait allusion ; il doit essayer de juxtaposer tous ces éléments pour comprendre comment ils s'imbriquent entre eux au sein du collage mis en place ; il doit enfin tâcher de *lire* ce collage, en mettant en évidence sa logique compositionnelle. Or, *tout cela fait partie intégrante du roman simonien* : ce dernier devient (l'équivalent d') une œuvre d'art qui déborde largement de son « cadre » (l'exemplaire imprimé mis en circulation par les Éditions de Minuit) et « enveloppe » littéralement le lecteur, en brouillant les frontières entre « réalité » et « représentation ». De manière symptomatique, cette volonté d'estomper la ligne de démarcation séparant l'œuvre « elle-même » de son entourage est explicitement revendiquée par Allan Kaprow, le créateur du concept d'« environnement » : « *The line between art and life should be kept as fluid, and perhaps indistinct, as possible.* »<sup>22</sup>

La volonté de créer une sorte d'environnement textuel dans *La Bataille de Pharsale* se manifeste de manière exemplaire en (5). Un examen attentif de ce passage permet de montrer que le fragment TR1 (« divinités des fontaines publiques tenant en main un jet de glace ») n'a pas été choisi par hasard. En effet, la phrase qui l'inclut se termine comme suit dans le texte de Proust : « les divinités des fontaines publiques tenant en main un jet de *glace* avaient l'air de statues d'une matière double pour l'exécution desquelles l'artiste avait voulu marier exclusivement le bronze au cristal » [cf. texte (6) ; je souligne]. Or, le fragment souligné de (6), qui n'est pas cité dans *La Bataille de Pharsale*, apparaît de toute évidence, si on le confronte au récit simonien, comme une mise en abyme de ce dernier : en effet, l'aspect composite des « statues » décrites par Proust (le mariage du bronze et du cristal) figure l'hétérogénéité énonciative et stylistique de la séquence « tenant en main un jet de glace / pine à pleines mains »... On dirait donc que le récit proustien est en quelque sorte « contaminé » *a posteriori* par le récit simonien, comme si ce dernier sortait littéralement de son cadre, de ses limites pour « s'approprier » une partie de son hypotexte : confronté à cet effet de « débordement » stylistique, le lecteur éprouve l'impression de faire lui-même partie intégrante de l'œuvre considérée, puisque seule son activité interprétative permet de mettre au jour les fragments de la *Recherche* qui fonctionnent comme des « prolongements » de *La Bataille de Pharsale*. Dès lors, on peut soutenir que le roman de Simon se présente comme l'équivalent d'un « environnement » en trois dimensions, le lecteur évoluant non point *face* aux fragments (inter)textuels qui s'offrent à son regard mais *entre* ces fragments. On notera évidemment qu'une telle construction narrative ne fait que reproduire la démarche picturale de Poussin dans son fameux *Paysage avec Orion aveugle*, un tableau analysé dans *La Bataille*

*de Pharsale*. Simon signale ainsi que le spectateur, loin de contempler le spectacle d'Orion « du dehors », éprouve au contraire l'impression d'être littéralement immergé *dans* le tableau :

(13) into space au-dedans de ou à l'intérieur de Par exemple l'extraordinaire Orion aveugle marchant vers la lumière du soleil levant s'enfonçant le spectateur s'enfonçant en même temps [...] non plus spectacle [...] mais pour ainsi dire *environnement* (BP, 162-163 ; italiques du texte ; je souligne).

La tentative d'estomper le cadre délimitant le récit simonien « lui-même » du « monde extratextuel » atteint son point culminant dans le texte (7). Considéré isolément, ce fragment citationnel reste opaque pour le lecteur : seule sa confrontation avec (8) permet de comprendre qu'il est question ici des frasques d'Albertine, et donc, implicitement, des infidélités de la maîtresse épiée dans *La Bataille de Pharsale*. Il s'ébauche dès lors une homologie intertextuelle des plus complexes : une fois qu'il a replacé (7) dans son cotexte initial, le lecteur s'aperçoit soudain que le texte de *Albertine disparue* fonctionne là encore comme une mise en abyme du récit simonien. En effet, Proust signale que les « fragments » de la vie d'Albertine appréhendés par le Narrateur s'intègrent en fait dans un contexte beaucoup plus vaste (« une vie de mensonges et de fautes ») qui lui est inconnu, et dont la connaissance seule lui aurait permis de donner à ces « fragments » leur pleine signification. Or, la construction stylistique du texte simonien offre l'équivalent isomorphe de cette configuration narrative, et ce à double titre : d'une part, le lecteur de *La Bataille de Pharsale* est dans la même position que le héros de *Albertine disparue*, dans la mesure où il est confronté à un « fragment » (l'extrait AD1) qui ne trouve son sens véritable qu'une fois intégré dans son contexte de départ ; d'autre part, le narrateur de *La Bataille de Pharsale* est dans la même position qu'Albertine : il dérobe délibérément au regard du lecteur le contexte de AD1 [cf. la partie soulignée de (8)], tout comme Albertine avait soustrait une partie de son passé à la curiosité de Marcel. En l'occurrence, donc, la partie tronquée de l'hypotexte proustien fonctionne à la fois : (i) comme une mise en abyme fictionnelle (sur le plan thématique, la démarche de Marcel reproduit celle de l'amant trompé) ; (ii) comme une mise en abyme métatextuelle (sur le plan structural, l'attitude d'Albertine figure les coupures effectuées par Simon dans le texte de Proust). Comme si tout cela n'était pas assez complexe, la partie tronquée de l'hypotexte proustien renvoie *aussi* à la manière dont Simon soustrait au regard de son lecteur l'histoire du suicide de sa

première femme, en raison (sans doute) de ses propres infidélités... Confronté à un dispositif aussi sophistiqué, le lecteur a une fois de plus l'impression d'évoluer au sein d'un « environnement » multidimensionnel : en effet, il est obligé de (re)construire lui-même une « œuvre » qu'il pensait trouver « toute faite », en effectuant un va-et-vient constant entre l'hypertexte simonien et l'hypotexte proustien.

### **Conclusion : un nouveau langage romanesque**

Le minutieux travail de « composition » textuelle entrepris dans *La Bataille de Pharsale* apparaît en définitive comme une tentative d'« imposer un langage nouveau, une grammaire nouvelle, »<sup>23</sup> qui correspondent à une nouvelle vision du monde : ils sont manifestement jugés mieux adaptés à une époque où l'homme, confronté à un ensemble de mutations technologiques, sociologiques, épistémologiques et culturelles qui le dépassent, se trouve obligé de reconfigurer les formes narratives qu'il utilise en conséquence. Dans *Répertoire*, Michel Butor insiste ainsi sur le « malaise » généré par la reprise non critique des formes romanesques traditionnelles : celles-ci ne peuvent plus ni ordonner le « réel » à la manière des romans zoliens et balzaciens, ni rendre intelligible la masse sans cesse croissante d'informations qui assaillent le lecteur de toutes parts, ni restituer les « nouveaux rapports » qui émergent les uns après les autres dans un monde en plein devenir. En toute logique, Butor appelle donc à la création « de nouvelles formes romanesques dont le pouvoir d'intégration soit plus grand. »<sup>24</sup> Or, les traits distinctifs du « langage » romanesque mis en place dans *La Bataille de Pharsale* renvoient de toute évidence à une conception de l'écriture sensiblement similaire : Simon cherche à démultiplier le « pouvoir d'intégration » des formes narratives traditionnelles en éliminant l'« ordre » fermé, linéaire et immuable véhiculé par les récits « classiques ». La rupture avec cet ordre se manifeste à travers des invariants scripturaux de toutes sortes, qui ont tous partie liée au collage citationnel : indétermination sémantique et générique, hybridation stylistique, ouverture formelle, fonctionnement référentiel participatif, refus de toute hiérarchisation, intégration holistique des différentes composantes textuelles dans un dispositif réticulaire *etc.* Les transgressions stylistiques mises en avant dans *La Bataille de Pharsale* ne sont donc pas gratuites, loin de là : elles doivent être considérées comme le point de départ d'une révolution conceptuelle et esthétique visant à transformer non seulement les rapports du lecteur / spectateur avec l'objet

d'art auquel il se trouve confronté mais aussi, plus radicalement, sa perception même de la réalité.

## NOTES

<sup>1</sup> Cf. Hassan, Ihab. *The Dismemberment of Orpheus : Toward a Postmodern Literature*, Madison : The University of Wisconsin Press (1971), 1982 ; McHale, Brian. *Postmodernist Fiction*, New York : Methuen, 1987.

<sup>2</sup> Sur les traits distinctifs de l'esthétique postmoderne, voir notamment Hassan, Ihab. « Pluralism in Postmodern Perspective. » *Exploring Postmodernism*, Douwe W. Fokkema et Matei Calinescu, ed., Amsterdam / Philadelphie : John Benjamins, 1987. 17-39.

<sup>3</sup> Simon, Claude. *La Bataille de Pharsale*, Paris : Minuit, 1969. 38. Les références à ce livre figureront désormais dans le corps du texte précédées des initiales BP.

<sup>4</sup> Proust, Marcel. *Le Temps retrouvé. À la recherche du temps perdu*, Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. IV, 1989. 101-104. Les références à ce livre figureront désormais dans le corps du texte précédées des initiales TR.

<sup>5</sup> Proust, Marcel. *Albertine disparue. À la recherche du temps perdu*, Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. IV, 1989. 99. Je souligne les segments phrastiques modifiés ou supprimés dans *La Bataille de Pharsale*. Les références à ce livre figureront désormais dans le corps du texte précédées des initiales AD.

<sup>6</sup> Gignoux, Anne-Claire. *La Réécriture : formes, enjeux, valeurs*, Paris : PUPS, 2003. 35.

<sup>7</sup> La distinction romain / italique est entièrement supprimée dans la troisième partie du roman, où tout est présenté en romain.

<sup>8</sup> Voir par exemple McHale, Brian. *Op. cit.* 32 et passim.

<sup>9</sup> Proust, Marcel. « Un amour de Swann. » *À la recherche du temps perdu*, Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1987. 272. Je souligne. Les références à ce texte figureront désormais dans le corps du texte précédées des initiales AS.

<sup>10</sup> Voir Bitbol, Michel. « La structure quantique de la connaissance individuelle et sociale. » *Théorique quantique et sciences humaines*, Michel Bitbol, ed., Paris : CNRS Éditions 2009, 103-126. 110-112.

<sup>11</sup> Yocaris, Ilias. *L'Impossible totalité. Une étude de la complexité dans l'œuvre de Claude Simon*, Toronto : Paratexte, 2002. 311-313 et passim.

<sup>12</sup> Voir notamment Bitbol, Michel. *De l'intérieur du monde. Pour une philosophie et une science des relations*, Paris : Flammarion, 2010.

- <sup>13</sup> Duffy, Jean. *Reading Between the Lines : Claude Simon and the Visual Arts*, Liverpool : Liverpool University Press, 1998. 101.
- <sup>14</sup> Chklovski, Victor. « L'art comme procédé. » *Théorie de la littérature. Textes des Formalistes russes* réunis, présentés et traduits par Tzvetan Todorov, Paris : Seuil, 1965. 83.
- <sup>15</sup> Simon, Claude. « Interview with Claude Simon. » Entretien avec Claude DuVerlie. *Sub-stance* (8, 1974) : 16.
- <sup>16</sup> Chklovski, Victor. art. cit., 94.
- <sup>17</sup> Simon, Claude. « Un homme traversé par le travail. » Entretien avec Alain Poirson et Jean-Paul Goux. *La Nouvelle Critique* (105, 1977) : 35.
- <sup>18</sup> Francastel, Pierre. *Études de sociologie de l'art. Création picturale et société*. Paris : Denoël / Gonthier, coll. « Médiations », 1970. 29.
- <sup>19</sup> Voir Riout, Denys. *Qu'est-ce que l'art moderne ?* Paris : Gallimard, 2000. 176.
- <sup>20</sup> Voir, par exemple, Kaprow, Allan. *Assemblage, Environments and Happenings*. New York : Abrams, 1966. 159-183 ; *L'Art et la vie confondus*, Jacques Donguy, trans., Paris : Centre Pompidou, 1996. 121-125.
- <sup>21</sup> On pense par exemple au fameux commentaire stylistique du tableau de Poussin *Orient aveugle marchant vers la lumière du soleil levant* (BP, 162-163 ; cf. *infra*), aux remarques portant sur la gravure d'Alphonse de Neuville *Les Dernières cartouches* (BP, 166-167) etc.
- <sup>22</sup> Kaprow, Allan. *Assemblage, Environments and Happenings*. *Op. cit.* 188-189. Italiques du texte.
- <sup>23</sup> Butor, Michel. *Répertoire II*. Paris : Minuit, 1964. 90.
- <sup>24</sup> Butor, Michel. *Répertoire*. Paris : Minuit, 1960. 9.