UNIVERSITE GALATASARAY
INSTITUT DES SCIENCES SOCIALES
DEPARTEMENT DE LANGUE ET LITTERATURE FRANÇAISE

L'UNIVERS DE L'ECRITURE DE CLAUDE SIMON : *LA CHEVELURE DE BÉRÉNICE*

THESE DE MASTER RECHERCHE

Gizem Ayşe AKAN

Directrice de Recherche : Doç.Dr. S. Seza Yılancıoğlu

SEPTEMBRE 2019

REMERCIEMENTS

J’adresse tous mes remerciements aux personnes qui, de près ou de loin, m’ont aidée dans la réalisation de ce mémoire.

Pour les illustrations de Joan Miró qui ont complété cette recherche, je remercie la Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet et les réalisateurs de l’exposition lithographie de Joan Miró en 2018 à Istanbul.

Je remercie plus particulièrement la directrice de mon mémoire, Doç.Dr.Seza Yılancıoğlu, professeur à l’Université Galatasaray, qui m’a guidée dans mon travail et m’a encouragée à avancer.

TABLE DES MATIERES

REMERCIEMENTS ii
TABLE DES MATIERES iii
LISTE DES IMAGES v
RESUME vi
ABSTRACT x
ÖZET xiv
INTRODUCTION 1
1. LE NOUVEAU ROMAN ET CLAUDE SIMON 6
1.1. Le Nouveau Roman 6
1.1.1. Avant le Nouveau Roman 6
1.1.2. L'antiroman 9
1.1.3. L'apparition du Nouveau Roman 11
1.1.3.1. Alain Robbe-Grillet et le Nouveau Roman 11
1.1.4. Le rôle de Claude Simon dans le Nouveau Roman 15
1.1.4.1. Les traces autobiographiques de Claude Simon sur son écriture 15
1.1.4.2. Claude Simon et ses traumatismes 19
1.2. Les convergences et les divergences entre Claude Simon et les nouveaux romanciers 21
1.3. Les caractéristiques d'écriture de Claude Simon 23
1.3.1. « Artisan des textes » 29
2. CLAUDE SIMON ET LA PEINTURE 30
2.1. La naissance de l'art et de la peinture 31
2.2. Les courants artistiques avant le XX^{e} siècle 33
2.2.1. La peinture classique 33
2.2.2. L'impressionnisme 35
2.2.2.1. Claude Simon et Paul Cézanne 36
2.3. La peinture au XX^{e} siècle 38

2.3.1. Le fauvisme 39
2.3.2. Le cubisme 39
2.4. L'interférence entre l'écriture et la peinture 41
2.4.1. Claude Simon et son intérêt pour la peinture : « le cubisme » 42
2.4.2. Le collage et le roman cubiste chez Claude Simon 45
2.4.3. Les liens entre l'écriture et la peinture chez Claude Simon 47
2.4.4. La peinture comme stimulant chez Claude Simon 48
2.5. Le roman moderne et la peinture moderne 50
3. *LA CHEVELURE DE BERENİCE* : CLAUDE SIMON ET JOAN MIRÓ 52
3.1. Joan Miró et son univers artistique 52
3.2. Le lien intellectuel entre Joan Miró et Claude Simon 56
3.3. *La Chevelure de Bérénice* 59
3.4. Les illustrations de Joan Miró dans « *Femmes* » 68
3.4.1. « Femme » 69
3.4.2. « Femme assise » 71
3.4.3. « Femme et oiseau » 72
3.5. Les liens artistiques entre Claude Simon et Joan Miró 76
3.5.1. Les couleurs 76
3.5.2. Les figures féminines 77
3.5.3. Les femmes et les oiseaux 79
3.5.4. Les femmes et les étoiles 81
CONCLUSION 83
BIBLIOGRAPHIE 88

LISTE DES IMAGES

Image 3.1 : La couverture de l'œuvre *Femmes*.....69
Image 3.2 : La première page de l'œuvre *Femmes*.....69
Image 3.3 : Femme I/VI.....70
Image 3.4 : Femme II/VI.....70
Image 3.5 : Femme III/VI.....70
Image 3.6 : Femme IV/VI.....70
Image 3.7 : Femme V/VI.....70
Image 3.8 : Femme VI/VI.....70
Image 3.9 : Femme Assise I/II.....71
Image 3.10 : Femme Assise II/II.....71
Image 3.11 : Femme Assise I/V.....72
Image 3.12 : Femme Assise II/V.....72
Image 3.13 : Femme Assise III/V.....72
Image 3.14 : Femme Assise IV/V.....72
Image 3.15 : Femme Assise V/V.....72
Image 3.16 : Femme et Oiseau I/X.....73
Image 3.17 : Femme et Oiseau II/X.....73
Image 3.18 : Femme et Oiseau III/X.....74
Image 3.19 : Femme et Oiseau IV/X.....74
Image 3.20 : Femme et Oiseau V/X.....75
Image 3.21 : Femme et Oiseau VI/X.....75
Image 3.22 : Femme et Oiseau VII/X.....75
Image 3.23 : Femme et Oiseau VIII/X.....75
Image 3.24 : Femme et Oiseau IX/X.....75
Image 3.25 : Femme et Oiseau X/X.....75

RESUME

Ce mémoire sur Claude Simon, auteur français du Nouveau Roman, analyse la relation et les ressemblances entre la littérature et la peinture moderne en se fondant sur les styles d'écriture de Claude Simon, et les peintures du peintre espagnol Joan Miró. L'analyse et la comparaison de cet écrivain et de ce peintre se basera sur *La Chevelure de Bérénice*, l'œuvre de Claude Simon, et sur *Femmes*, les vingt-trois peintures de Joan Miró. Cette étude permet ainsi d'analyser et de comparer les éléments nouveaux dans la littérature et la peinture.

La littérature et la peinture peuvent sembler être deux genres d'art complètement différents. Mais, en réalité, tous les deux sont des moyens d'expression que les gens ont utilisé au cours de toute l'histoire de l'humanité. La seule différence entre eux est le fait que l'un utilise les mots, l'autre les couleurs.

Claude Simon et Joan Miró sont deux grands artistes de différents pays, de différentes nationalités, de différentes professions : l'un auteur, l'autre peintre. Pourtant, la vie les réunit sous le même toit grâce à leurs visions du monde, leurs styles narratifs, d'expression et leur vécu. Dans ce mémoire, nous montrerons en quoi les styles d'écriture de Claude Simon (1913-2005) s'inspirent des styles de peinture de Joan Miró (1893-1983).

Dans la première partie, nous définirons le Nouveau Roman et ses nouvelles techniques d'écriture afin de déterminer le rôle de Claude Simon au sein de celui-ci les reflets de sa vie sur son écriture, en présentant les points communs et les différences entre Claude Simon et les nouveaux romanciers.

La deuxième partie sera consacrée à la relation entre Claude Simon et la peinture, le lien entre la peinture et l'écriture, les courants artistiques du XX^{e} siècle comme l'impressionnisme, le fauvisme et le cubisme que Claude Simon s'est inspiré, en mentionnant les éléments impressionnistes et cubistes dans beaucoup d'œuvres artistiques et aussi dans les œuvres de Simon.

Dans la troisième partie, nous analyserons l'analogie d'attitude entre Claude Simon et Joan Miró en se basant sur *La Chevelure de Bérénice*, l'œuvre de Claude Simon et *Femmes*, une série de peintures de Joan Miró. Nous comparerons les nouvelles techniques de ces deux créateurs qui se ressemblent dans deux domaines différents. Nous évoquerons aussi les points de vue de ce peintre et de cet écrivain sur les femmes en se fondant sur ces deux œuvres.

Pour conclure, nous comparerons les peintures de Joan Miró et les écrits de Claude Simon pour montrer en quoi Claude Simon s'est inspiré des peintures de Miró.

Dans un monde où tout change chaque minute, l'évolution du roman est inévitable. En particulier le XXème siècle que l'on peut aussi appeler le siècle du

changement, reflète ses bouleversements pas seulement dans la littérature, mais dans tous les domaines : dans la peinture, dans le cinéma, dans le monde du théâtre etc. En effet, les guerres, la ligne mince entre la vie et la mort, le développement industriel, l'économie globale créent une vie incertaine dans laquelle la « Vérité absolue » n'existe plus et l'omnipotence du romancier disparait.

Les romanciers auraient besoin de trouver une expression différente pour exprimer la réalité du monde qui change. La complexité et l'absurdité du monde est devenu le sujet du roman parce que dans un monde flou, les romans devraient refléter la réalité de la vie. A cette époque, un groupe de romanciers comme Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute, Marguerite Duras, Michel Butor, Claude Ollier, Philippe Sollers, Robert Pinget et Claude Simon ont changé la direction de la littérature et une nouvelle période a commencé : le Nouveau Roman.

Claude Simon est l'un des écrivains français de ce groupe qui joue un rôle important dans la littérature française. Il a apporté beaucoup de nouveautés avec son style d'écriture dans l'univers littéraire et il est considéré comme un nouveau romancier. Mais avec ses nouvelles techniques narratives, il se différencie des autres.

Tout d'abord, c'est un auteur qui écrit sans arrêt sur n'importe quel sujet puisque l'acte d'écrire est son espace libre dans un monde chaotique. Il utilise la technique du « flux de conscience » comme Proust, Joyce ou Faulkner comme les autres nouveaux romanciers mais il se différencie des autres avec sa technique fragmentaire ; il sépare les idées qu'il veut raconter et enfin, il construit un ensemble, mais pas dans un ordre ordonné ou chronologique. Nous voyons un double fonctionnement dans ses œuvres : la fragmentation et l'articulation. Donc, nous pouvons dire qu'il n'existe pas de spontanéité dans son style d'écriture.

Cette technique fragmentaire peut être considéré comme une technique du « collage » qui nous rappelle le style de travail des peintres cubistes. Il faut souligner que Claude Simon est un écrivain polyvalent. Pendant toute sa vie, il a écrit et a publié de nombreuses œuvres littéraires, mais il s'est intéressé aussi à différents domaines de l'art comme la photographie, le cinéma mais surtout la peinture. Il est difficile de trouver une interview de Simon sur son style d'écriture où il ne se réfère pas à la peinture. Nous voyons là une passion pour la peinture puisque Claude Simon voulait être peintre avant d'être écrivain. Dans sa jeunesse, il a reçu une formation en peinture dans l'atelier d'André Lhote où il a rencontré le cubisme et le fauvisme. Les traces de cette formation à la peinture se reflète dans ses romans et nous observons des expressions visuelles dominantes ou une relation entre l'image et le texte à peu près dans tous les romans de Simon puisque tout ce qui est visuel est important pour lui.

Dans les romans de Claude Simon, nous voyons les traces de la peinture parfois explicitement ou parfois implicitement. L'écrivain utilise les peintures comme des stimulants pour écrire. *La Chevelure de Bérénice* est l'un de ces œuvres de Simon qui écrit en s'inspirant des vingt-trois peintures, intitulées « *Femmes* », du peintre espagnol Joan Miró.

Joan Miró, peintre et sculpteur espagnol, a fait date dans le monde de la peinture avec une vision distincte. Ses différentes techniques et ses œuvres sont devenues des sources d'inspiration, non seulement pour plusieurs artistes, aussi pour plusieurs écrivains.

Claude Simon s'est intéressé de près à la peinture de Miró parce que leurs points de vue se ressemblent beaucoup. Les nouveaux romanciers laissent l'interprétation du texte au lecteur. De même, lorsque nous analysons les peintures de Joan Miró, nous voyons des figures propres qui peuvent être interprétées de façons différentes par chaque personne. C'est une réflexion du subconscient donc le peintre ne veut pas exprimer ses sentiments à travers une cohérence logique entre les figures et leurs sens.

Claude Simon et Joan Miró sont de grands créateurs qui ont beaucoup de ressemblances. Leur point commun n'est pas seulement la peinture ; c'est leur vécu et leur choix de s'exprimer. Premièrement, tous les deux ont la passion de produire énormément : l'un en écrivant, l'autre en dessinant. Leur passion vient d'essayer de trouver un espace libre dans le chaos du monde duquel ils veulent fuir l'absurdité en produisant et en reflétant leur point de vue grâce à l'art.

Deuxièmement, ils essayaient toujours de voir la vie avec un point de vue différent et grâce à cette perspective, ils ont apporté beaucoup de nouveautés à la littérature et à la peinture. Tous les deux ont vécu à une époque difficile où les guerres mondiales et la guerre civile en Espagne se sont développées et apportaient le malheur, le désespoir, la peur et l'insécurité. Donc, ils avaient besoin de trouver la joie et le bonheur pour rester en équilibre dans un monde déséquilibré. C'est peut-être pour cela que, pour ces deux créateurs, les choses sensorielles et visuelles prennent une place importante et sans doute, les choses les plus sensorielles pour eux, ce sont définitivement les couleurs.

Joan Miró est reconnu comme un grand spécialiste des couleurs. Dans ses tableaux, nous voyons une orgie de couleurs qui fait ressortir les sentiments de joie et les émotions du spectateur. Dans la complexité du monde, ce ne sont pas seulement les couleurs, mais aussi la simplicité de ses figures qui créent un espace libre et ses figures abstraites renvoient le spectateur au monde du rêve. En fait, nous pouvons observer « le flux de conscience » de Claude Simon qui utilise dans son style écriture le style de peinture de Joan Miró.

Grâce aux ressemblances de Simon et Miró dans deux différents domaines, les chemins de ces deux artistes se croisent dans l'œuvre *Femmes, 23 peintures sur Joan Miró* qui a été publiée en 1966. *Femmes* qui a réuni Claude Simon et Joan Miro a été réalisé par l'éditeur André Maeght comme un livre d'art dans un grand format. Comme c'est André Maeght qui a proposé à Claude Simon d'écrire un texte pour les peintures de Joan Miró, cela laisse entrevoir que les ressemblances entre Simon et Miro attiraient aussi l'attention du public et des spécialistes.

Le livre *Femmes, 23 peintures sur Joan Miró* est composé de deux parties : l'ensemble des peintures et le texte simonien. Comme le lecteur peut l'observer, le texte n'est pas un critique ou un commentaire des tableaux ; Simon n'utilise les peintures que comme des stimulants pour écrire. Il s'inspire de ses tableaux mais il crée sa propre histoire. Quand nous analysons les peintures de Joan Miró, nous voyons qu'elles sont classifiées en trois parties : six peintures intitulés « Femme », sept

peintures appelées « Femme assise » et dix peintures intitulées « Femme et oiseau ». Le point commun entre tous ces tableaux est la femme. Les figures féminines dans chaque série ont une caractéristique propre. C'est pourquoi, dans le texte, nous observons aussi de nombreuses figures de femmes de différents âges et de différentes professions.

Pour que le texte de Simon soit un texte indépendant des tableaux, en 1984, le texte a été publié sous le nom *La Chevelure de Bérénice* sans illustrations. Comme le format du texte peut sembler plus différent que les autres romans de Simon, ce texte littéraire qui se compose de dix-huit pages a des caractéristiques simoniennes comme d'habitude. Les descriptions et les expressions de Simon sont très détaillées et l'imagination de l'auteur ouvre les portes d'un autre monde aux lecteurs comme les peintures de Miró. Dans le texte, il utilise très peu de signes de ponctuation et en général, il n'existe pas de lettres majuscules au début des phrases. Les lecteurs peuvent interpréter ce qu'ils lisent comme ils le perçoivent, grâce à "l'œil simonien".

Dans ce mémoire, à travers le style d'écriture de Claude Simon, nous étudierons les liens entre les branches de l'art, les femmes sous l'œil de Simon et Miró, et les ressemblances entre la littérature et la peinture.

ABSTRACT

This thesis is about Claude Simon, an important representative of the New Novel movement, and his artistic style. It examines the relationship and similarities between modern literature and modern art based on the writing techniques of Claude Simon and the paintings of Spanish painter Joan Miró. The scrutinization and comparison of this writer and painter will be done based on Claude Simon's work entitled *La Chevelure de Bérénice* and twenty-three of Joan Miró's pictures entitled *Femmes*. This study thus aims to analyze and contrast the innovations in the fields of literature and art.

Although literature and art appear to be two completely distinct forms of art, these two branches of art constitute a means of self-expression that people throughout human history have most preferred. The sole difference between the two is that one uses words while the other uses colors. But interaction between them is always pertinent. Periodically, writers produce with influence from painters, and painters include writing in their paintings.

Claude Simon and Joan Miró are two great artists from different countries and different nationalities who were interested in different branches of art. Although it would appear that they occupied divergent areas and lives because one was a writer and the other a painter, life united these two great creators under the same roof, under the leadership of editor and art collector André Maeght, with their world views, forms of self-expression, depictive styles, and life experiences. A book of art was created in 1966 with the name *Femmes* that contained twenty-three paintings by Joan Miró and text that Claude Simon wrote with inspiration from these paintings. In this thesis, we will demonstrate how Claude Simon was inspired by the paintings of Joan Miró in line with his writing techniques.

In the first section, we will define and specify the New Novel movement and the new writing techniques that it brought, the reflections of Claude Simon's life on his writings in line with his role in the New Novel movement, and the shared and various points for Claude Simon and the other writers of the New Novel movement.

The second section will be based on the relationship between Claude Simon and painting, the connection of painting with writing, 20th-century art movements like impressionism, fauvism, and cubism that most affected Claude Simon, and the impressionist and cubist items in the works of Claude Simon in this regard.

In the third chapter, we will examine the similar artistic attitudes between Claude Simon and Joan Miró based on the Claude Simon work entitled *La Chevelure de Bérénice* and Joan Miró's work entitled *Femmes*. We will compare the essentially similar aspects of these two artists, who appear to be representatives of two different areas of art, and the new techniques they brought to the world of art in this context.

Additionally, we will mention the female figures processed based on these two works of art and the perspectives of Claude Simon and Joan Miró.

Finally, we will compare the painting techniques of Joan Miró and the writing style of Claude Simon to demonstrate which characteristics in Miró's paintings affected Claude Simon.

The evolution of a novel is unavoidable in a world in which everything changes each minute. He especially reflected the chaos and confusion that occurred in the 20th century—we can call it the century of changes—not only in literature but in many areas of art like painting, cinema, and theater, because he created an uncertain life devoid of the concept of "Absolute Truth", which previously accepted global wars, the fine line between life and death, the insecurity of people in life, industrial development and the global economy but had depleted its function. The absolute strength of the novelist was lost.

Novelists felt the need and have begun searching to find different methods of expression to state the constantly changing realities of the modern world. In an uncertain and chaotic world, the topics of novels that are fictitious, intricate, and not reflecting of reality have now depleted their function. For this reason, writers have entered an era in which the world that exists in reality is explained and, thus, in which the chaos of the world is discussed as the subject of novels because they now think that novels should reflect the realities of life. In this period, a group of writers including Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute, Marguerite Duras, Michel Butor, Claude Ollier, Philippe Sollers, Robert Pinget, and Claude Simon changed the direction of literature with their writing techniques, and a new era has begun. This era has been named the "New Novel" movement.

Claude Simon is one of the important representatives of this group, which played a significant role and led to changes in French literature. Claude Simon brought much novelty to the world of literature with his writing techniques, and, although he is acknowledged as a member of this movement due to his characteristics that resemble new novelists as a starting point, he stands out from the others with his unique writing techniques.

We should first point out that writing was an area of freedom and liberation for Claude Simon in a chaotic world full of the losses and traumas the writer experienced in his childhood and wars and confusion. For this reason, Simon was a writer who would pour out his thoughts without delay on any topic at any time. Claude Simon used the technique of "stream of consciousness" that writers such as Marcel Proust, James Joyce, and William Faulkner used in their works. But he never wrote his works as a planned whole in advance, and he separated the ideas he wanted to explain first and ultimately created a whole without resorting to a regular chronological order. For this reason, he stands out in terms of the fragmented writing technique he used. He used a binary process first as disintegration and then as integration

A consideration of the extent to which Claude Simon was affected by the cubism movement and received an education in this area in his youth reminds us of the "collage" technique that cubists used. It becomes necessary to underline that Claude Simon was clearly a multifaceted writer. Although he wrote numerous works throughout his life, he was interested especially in many areas of art such as painting, cinema, and photography. In fact, he said that he actually wanted to be a painter before

being an author. Indeed, it is difficult to find a conversation or interview in which he explained his own writing techniques without referring to paintings. He constantly gives examples of paintings and the painters that have profoundly impacted him, such as Paul Cézanne. Simon's passion for painting comes from his youth, and the traces of his education at André Lhote's workshop, where he was introduced in his youth to fauvism and cubism, reflect in his novels. For this reason, we observe the relationship between text and image in nearly all his novels and the dominant visual expressions, because everything visual is important for him.

We sometimes see clearly sometimes in a concealed manner the traces of painting in Claude Simon's novels. The writer uses paintings while writing as a stimulus. A good example of this is *La Chevelure de Bérénice*, a text that he wrote with inspiration from twenty-three paintings by the Spanish painter Joan Miró entitled *Femmes*.

Spanish painter and sculptor Joan Miró is an artist who has pioneered in the world of painting with her unique vision and the different techniques she implemented. Her different techniques of use and works of art constitute a source of inspiration not just for painters but also for many writers.

Claude Simon is one of these writers, and he was intimately interested in Miró's paintings, because their perspectives were similar. New novelists leave the interpretation of the text to the reader. This means that the reader finds his or her own unique meaning. Similarly, we see when we study Miró's paintings that everyone can discretely interpret the unique figures. This situation is a subconscious reflection that demonstrates the painter's emotions and desire not to narrate by establishing a logical connection between the figures and their meanings.

Claude Simon and Joan Miró are two great creators of a time with many different similarities. Their shared points are not just paintings but are also their life experiences and choices in self-expression. First, one paints as the other writes, and second is their passions to produce something new. Their passions come from their attempts to find a free space in a world dominated by chaos, and they wish to escape from the chaos of the world by reflecting and producing their perspectives.

Second, they always worked to see life through a different perspective and, from this perspective, brought numerous innovations to painting and literature. Both lived in a challenging time of world wars and in which these wars brought sorrow, hopelessness, fear, and insecurity. They thus felt the need to find joy and happiness to be able to remain balanced in an imbalanced world. Maybe this is the reason why sensory and visual things held an important place for these two creators. Colors, no doubt, are the most sensory things for them.

Joan Miró is known was known as an expert of color. We see a merriment of color in her paintings that give feelings of joy and excitement to the viewer. Not just the colors but also the simplicity in Miró's figures create a free space in a complex world, and Miró's abstract figures bring the viewer to a dream world. This actually means that we can see the stream of consciousness technique that Claude Simon used in his writing techniques in Miró's painting style.

The similarities of Simon and Miró in different areas causes the intersection of these two artists in the work entitled *Femmes, 23 peintures sur Joan Miró* published

in 1966. *Femmes, 23 peintures sur Joan Miró* united Claude Simon and Joan Miró and materialized at the hand of editor André Maeght as a book of art prepared in a large format. If we are to consider that André Maeght proposed to Claude Simon to write a text about the paintings of Joan Miró, we observe that other people actually noticed the similarities in the working techniques between Simon and Miró.

This book, entitled *Femmes, 23 peintures sur Joan Miró*, comprises two chapters containing paintings and text. As the reader may observe, the text is not a critique or editorial for the paintings. Simon created his own unique story, inspired by the visuals. When we examine Miró's twenty-three paintings, we see that the paintings are separated into three chapters: Six paintings are named under the "Woman" ("Femme") chapter, seven paintings are named "Sitting woman" ("Femme assise"), and ten paintings are named "Woman and bird" ("Femme et oiseau"). The shared characteristic of these paintings is the woman. The female figurines in each section have their own unique form. We thus observe the female figures of many different ages and professions in the text.

Because Simon's text is independent from the paintings, the text was republished in 1984 without the painting under the name *La Chevelure de Bérénice*. Although it may appear different than Simon's other novels in terms of length, this 18-page text contains Simon's writing techniques, as always. The descriptions and expressions are detailed, and the dream world of the writer opens the door to a different world like Miró's paintings. Scant few punctuations were used in the text, and uppercase letters were not placed at the start of the sentences. The text complies with no rules of linguistics, and the reader can uniquely interpret what he or she reads thanks to Simon's unique "eye".

In this research, we will examine the connections between branches of art in the framework of the writing techniques of Claude Simon and the relationship between women from the eyes of Simon and Miró and literature and paintings.

ÖZET

Yeni Roman akımının önemli temsilcilerinden Fransız yazar Claude Simon ve onun sanatsal stili hakkındaki bu tez, modern edebiyat ve modern resim arasındaki ilişki ve benzerlikleri, Claude Simon'un yazım tekniklerine ve İspanyol ressam Joan Miró'nun resimlerine dayanarak inceler. Bu yazarın ve ressamın incelenmesi ve karşılaştırılması Claude Simon'un *La Chevelure de Bérénice* adlı eserine ve Joan Miró'nun *Femmes* adlı yirmi üç resmine dayanarak yapılacaktır. Böylelikle, bu çalışma, edebiyat ve resim alanlarındaki yenilikleri analiz etmeyi ve karşılaştırmayı hedefler.

Edebiyat ve resim sanatın iki farklı türü olarak gözükse de aslında, bu iki sanat dalı da tüm insanlık tarihi boyunca insanların en çok tercih ettiği, kendilerini ifade etme aracı olmuştur. İkisi arasındaki tek fark, birisi kelimeleri kullanırken, diğeri renkleri kullanır. Fakat her zaman aralarında bir etkileşim söz konusudur. Zaman zaman yazarlar, resimlerden etkilenerek üretmiş, ressamlar da yazıları resimlerine dahil etmişlerdir.

Claude Simon ve Joan Miró farklı ülkelerden, farklı uyruklardan ve farklı sanat dalı ile ilgilenen iki büyük sanatçıdır. Birisi yazar, diğeri ressam olduğu için çok farklı alanlarda ve hayatlarda gibi gözükseler de, editör ve sanat koleksiyoneri André Maeght öncülüğünde, hayat, dönemin bu iki büyük yaratıcısını, sahip oldukları dünya görüşleri, kendilerine özgü ifade biçimleri, anlatımsal tarzları ve yaşanmışlıklarıyla aynı çatı altında birleştirir. 1966 yılında, içerisinde Joan Miró'nun yirmi üç resminin ve Claude Simon'un bu resimlerden esinlenerek yazdığı bir metnin bulunduğu *Femmes, 23 peintures sur Joan Miró* isimli bir sanat kitabı oluşturulur. Bu tezde, Claude Simon'un yazım teknikleri doğrultusunda Joan Miró'nun resimlerinden nasıl ilham aldığını göstereceğiz.

Birinci bölümde, Yeni Roman akımını ve onun getirdiği yeni yazım tekniklerini, Claude Simon'un Yeni Roman akımındaki rolünü, hayatının yazılarına olan yansımasını, Claude Simon ve diğer Yeni Roman akımı yazarlarının ortak ve farklı noktalarını belirteceğiz.

İkinci bölüm ise, Claude Simon ve resim arasındaki ilişkiye, resmin yazıyla olan bağlantısına, Claude Simon'un en çok etkilendiği empresyonizm, fovizm ve kübizm gibi 20.yüzyıl sanat akımlarına ve bu doğrultuda, Claude Simon'un eserlerindeki empresyonist ve kübist öğelere dayalı olacaktır.

Üçüncü bölümde, Claude Simon ve Joan Miró arasındaki benzer sanatsal tavır, Claude Simon'un *La Chevelure de Bérénice* adlı eserine ve Joan Miró'nun *Femmes* adlı resim serisine dayanarak incelenecektir. İki farklı sanat alanının temsilcileri olarak gözüken bu iki sanatçının, aslında birbirlerine benzeyen yönleri ve bu bağlamda sanat dünyasına getirdikleri yeni tekniklerini karşılaştıracağız. Ayrıca, yine bu iki esere dayalı olarak Claude Simon ve Joan Miró'nun kadın figürlerini nasıl işlediklerinden bahsedeceğiz.

Sonuç olarak ise Claude Simon'un Joan Miró'nun resimlerinde ne gibi özelliklerden etkilendiğini göstermek için Miró'nun resim stilini ve Claude Simon'un yazı tekniklerini karşılaştıracağız.

Her şeyin her dakikada değiştiği bir dünyada romanın evrimi kaçınılmazdır. Özellikle, yirminci yüzyıl -değişimlerin yüzyılı da olarak adlandırabiliriz– meydana gelen kargaşasını ve karmaşıklığını sadece edebiyata değil, resim, sinema, tiyatro gibi birçok sanat alanına yansıtmıştır. Çünkü yaşanılan dünya savaşları, yaşam ve ölüm arasındaki ince çizgi, endüstriyel gelişim, küresel ekonomi; insanların yaşama olan güvensizliğine sebep olmuş ve daha önceden kabul gören, fakat artık işlevini yitirmiş «Mutlak Gerçeklik» kavramının olmadığı belirsiz bir hayat yaratmıştır. Bu sebeple romancının mutlak gücü kaybolmuştur.

Romancılar, dünyanın sürekli olarak değişen gerçekliğini ifade etmek için farklı bir ifade yöntemi bulmaya ihtiyaç duymuşlar ve bu konuda arayışa girmişlerdir. Belirsiz ve karmaşık bir dünyada; kurgusal, entrika dolu, gerçeği yansıtmayan roman konuları işlevini yitirmiş ve yazarlar artık romanların hayatın gerçekliğini yansıtmaları gerektiğini düşünmüşlerdir. Bu sebeple, gerçekte var olan dünyanın anlatıldığı ve roman konusu olarak dünyanın karmaşıklığının ele alındığı bir dönem başlamıştır. Bu dönemde, Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute, Marguerite Duras, Michel Butor, Claude Ollier, Philippe Sollers, Robert Pinget ve Claude Simon gibi bir grup yazar yeni yazım teknikleri ile edebiyatın yönünü değiştirdiler. Bu yeni dönem, "Yeni Roman" akımı olarak adlandırılır.

Claude Simon, Fransız edebiyatında büyük rol oynayan ve değişikliğe yol açan bu gruptaki önemli temsilcilerden birisidir. Edebiyat dünyasına yazım teknikleri ile birçok yenilik getiren Claude Simon, çıkış noktası olarak yeni romancılara benzer özelliklerinden dolayı bu akımın bir üyesi olarak kabul edilse de kendine özgü yeni yazım teknikleri ile diğerlerinden ayrışır.

İlk olarak söylemeliyiz ki, savaşların ve karmaşanın yarattığı kaotik bir dünyada, yazarın çocukluğunda yaşadığı kayıplar ve travmalar sebebiyle; yazmak, Claude Simon'un serbest ve özgür alanıydı. Bu sebeple, Simon herhangi bir konuda, herhangi bir zamanda düşüncelerini bekletmeden kâğıda döken bir yazardı. Claude Simon eserlerinde Marcel Proust, James Joyce veya William Faulkner gibi yazarların kullandığı «bilinç akışı» tekniğini kullanır. Fakat, eserlerini önceden planlı bir bütün olarak yazmaz, ilk olarak anlatmak istediği fikirleri ayırır ve sonunda düzenli bir kronolojik sıralamaya sokmadan bir bütün oluşturur. Bu sebeple kullandığı parçalı yazma tekniği bakımından diğerlerinden ayrılır. Eserlerinde önce metinleri parçalara ayırma ve sonra birleştirme olarak ikili bir işleyiş kullanır.

Claude Simon'un kübizm akımından ne kadar etkilendiği ve gençliğinde bu alanda resim eğitimi aldığı düşünülürse, bu parçalı anlatım tekniği, bize kübistlerin kullandığı «kolaj» tekniğini hatırlatır. Buradan da anlaşıldığı gibi, Claude Simon'un çok yönlü bir yazar olduğunun altını çizmek gerekir. Tüm hayatı boyunca, birçok edebi eser yazmış olsa da özellikle resim, sinema, fotoğraf gibi birçok farklı sanat alanıyla da ilgilenmiştir. Hatta, yazar olmadan önce aslında ressam olmak istediğini birçok defa söylemiştir. Öyle ki, resmi referans göstermeden, kendi yazım tekniklerini anlattığı bir söyleşisi ya da röportajını bulmak zordur. Devamlı olarak resimden ve Paul Cézanne gibi onu çok etkileyen ressamlardan örnekler verir. Claude Simon'un resim tutkusu gençliğinden gelir ve gençliğinde, fovizm ve kübizm ile tanıştığı André Lhote

atölyesindeki eğitimin izleri romanlarına yansır. Bu sebeple, neredeyse tüm romanlarında metin ve görüntü arasındaki ilişkiyi ve baskın görsel ifadeleri gözlemleriz çünkü onun için, görsel olan her şey önemlidir.

Claude Simon'un romanlarında, resmin izlerini bazen üstü kapalı bir biçimde bazen de açıkça görürüz. Yazar, yazarken, resimleri uyaran gibi kullanır. İspanyol ressam Joan Miró'nun *Femmes* adlı yirmi üç resminden esinlenerek yazdığı bir metin olan *La Chevelure de Bérénice* buna iyi bir örnektir.

İspanyol ressam ve heykeltıraş Joan Miró, farklı vizyonuyla ve uyguladığı tekniklerle resim dünyasında çığır açan bir sanatçıdır. Onun farklı kullanım teknikleri ve eserleri sadece ressamlar için değil aynı zamanda birçok yazar için de ilham kaynağı olmuştur.

Claude Simon da bu yazarlardan birisidir. Joan Miró'nun resimleriyle yakından ilgilenmesinin sebeplerinden birisi, bakış açılarının oldukça benzemesiydi. Yeni romancılar, metnin yorumlamasını okuyucuya bırakırlar. Bu demektir ki, okuyucu kendine özgü anlamı kendisi bulur. Aynı şekilde, Miró'nun resimlerini de incelediğimizde, herkes tarafından farklı yorumlanabilecek kendine özgü figürler olduğunu görüyoruz. Bu durum; ressamın duygularını, figürler ve anlamları arasında mantıklı bir bağlantı kurarak anlatmak istememesi ve bilinç altının yansımasından kaynaklanır.

Claude Simon ve Joan Miró birçok farklı benzerliği olan dönemin iki büyük yaratıcısıdır. Ortak noktaları sadece resim değil; yaşanmışlıkları ve kendilerini ifade etme seçimleridir. İlk olarak, birisi yazarak diğeri resim yaparak, ikisinin de yeni bir şey üretmeye olan bir tutkusu vardır. Bu tutkuları, kaosun olduğu bir dünyada serbest bir alan bulmayı denemelerinden gelir ve sanat sayesinde, bakış açılarını yansıtarak ve üreterek dünyanın karmaşıklığından kaçmak isterler.

İkinci olarak, her zaman yaşamı farklı bir bakış açısıyla görmeye çalıştılar ve bu açıdan, resme ve edebiyata birçok yenilik getirdiler. İkisi de dünya savaşlarının olduğu ve bu savaşların mutsuzluk, umutsuzluk, korku ve güvensizlik getirdiği zor bir dönemde yaşadılar. Bu sebeple, dengesiz bir dünyada dengede kalabilmek için neşe ve mutluluğu bulmaya ihtiyaç duydular. Belki de bu yüzden, bu iki yaratıcı için duyumsal ve görsel şeyler önemli bir yer tutar ve şüphesiz ki renkler onlar için en duyumsal şeylerdir.

Joan Miró renk uzmanı olarak bilinir. Resimlerinde, izleyiciye neşe ve heyecan duyguları veren bir renk cümbüşü görürüz. Sadece renkler değil, aynı zamanda karmaşık bir dünyada, Miró'nun figürlerindeki basitlik özgür bir alan yaratır ve Miró'nun soyut figürleri izleyiciyi hayal dünyasına götürür. Aslında, bu demektir ki Claude Simon'un yazım tekniklerinde kullandığı bilinç akışı tekniğini Miró'nun resim stilinde de görebiliriz.

Simon ve Miró'nun farklı alanlarda birbirlerine olan benzerlikleri, bu iki sanatçının yolunu, 1966 yılında yayınlanan *Femmes, 23 peintures sur Joan Miró* adlı eserde kesiştirdi. Claude Simon ve Joan Miró'yu birleştiren bu eser, şekil olarak büyük formatta hazırlanan bir sanat kitabı olarak, editör André Maeght tarafından gerçekleştirildi. Claude Simon'a Joan Miró'nun resimleri ile ilgili bir metin yazmayı teklif edenin André Maeght olmasını göz önünde bulundurursak, aslında Simon ve

Miró'nun arasındaki çalışma tekniklerinin benzerliğinin diğer insanlar tarafından da dikkat çektiğini gözlemliyoruz.

Femmes, 23 peintures de Joan Miró adlı bu kitap, resimlerin ve bir metnin olduğu iki bölümden oluşur. Okuyucunun gözlemleyebildiği gibi, metin resimler için bir eleştiri veya bir yorum yazısı değildir. Görsellerden esinlenerek Simon kendine özgü hikayesini yaratmıştır. Miro'nun yirmi üç resmini incelediğimizde, resimlerin üç bölüme ayrıldıklarını görüyoruz: altı resim "Femme" ("Kadın") başlığı altında, yedi resim "Femme assise" ("Oturan kadın") olarak ve on resim de "Femme et oiseau" ("Kadın ve kuş") şeklinde isimlendirilmiştir. Bu resimlerin ortak özelliği kadındır. Her bölümdeki kadın figürlerinin, kendine özgü bir biçimi vardır. Bu sebeple, metinde de birçok farklı yaşta ve meslekte kadın figürleri gözlemliyoruz.

Simon'un yazmış olduğu metin resimlerden bağımsız da yorumlanabildiği için, 1984 yılında, metin, *La Chevelure de Bérénice* adı altında resimsiz olarak tekrar yayınlandı. Kısa olması yönünden Simon'un diğer romanlarından farklı gözükse de, on sekiz sayfadan oluşan bu metin, her zamanki gibi Simon'un yazım tekniklerini içerir. Betimlemeler ve ifadeler detaylı olup yazarın hayal dünyası Miró'nun resimleri gibi okuyucuya farklı bir dünyanın kapısını açar. Metinde, yok denilebilecek kadar az imla işareti kullanılmış ve cümlelerin başına büyük harf konulmamıştır. Dilbilgisi kurallarının uygulanmadığı bu metinde, Simon'un kendine özgü "gözü" sayesinde okuyucu da okuduklarını kendine özgü yorumlayabilir.

Bu araştırmada, Claude Simon'un yazım teknikleri çerçevesinde, sanat dalları arasındaki bağlantıları, Simon ve Miró'nun gözünden kadınları ve edebiyat ve resim arasındaki ilişkiyi inceleyeceğiz.

INTRODUCTION

« *Je travaille comme un peintre...* »[1]. Ce sont les mots d'un écrivain auquel a été attribuée le prix Nobel de littérature ; les mots de Claude Simon. Cette phrase nous a donné une volonté de faire une recherche sur un homme qui démolit les règles de la littérature avec son style d'écriture, mais en travaillant « comme un peintre ». Quel message veut transmettre Claude Simon à travers cette phrase ? Comment un écrivain peut-il travailler comme un peintre ?

Au cours de l'histoire de l'humanité, tous les domaines de l'art sont fortement influencés et formés par les événements sociaux. La littérature, la peinture, le cinéma, la photographie ont toujours reflété les besoins et les attentes de la société. Pour le public, l'art dans tous les domaines est devenu un moyen de s'évader de la réalité de la vie.

Lorsque l'on remonte à la naissance de l'art, on observe que les premières écritures étaient des dessins. Au début, le seul moyen d'expression des premiers Hommes était le dessin. Ce dernier n'avait pas de finalité esthétique mais communicative. C'est de là que sont nées les premières lettres. Ainsi, nous constatons un lien fusionnel entre la littérature qui se traduira plus tard par la littérature et la peinture.

Claude Simon, l'un des grands écrivains de la littérature française contemporaine, souhaitait être peintre avant d'être écrivain. Même s'il n'est pas devenu peintre, il est difficile de trouver une interview de Simon où il ne se réfère pas à la peinture. Les traces de peinture sont omniprésentes dans œuvres dues à

---

[1] Brigitte Ferrato-Combe, **Ecrire en Peintre - Claude Simon et la peinture**, Grenoble, ELLUG, Université Stendhal, 1998, p.33.

l'importance visuel. Sa mémoire visuelle et son goût pour l'esthétisme se réunissent avec son talent pour l'écriture.

Claude Simon est considéré comme l'un des grands nouveaux romanciers. A l'âge de vingt ans, sa rencontre avec les écrivains comme Marcel Proust, James Joyce et William Faulkner a joué un rôle extrêmement important dans sa vie car les style de ces écrivains l'a inspiré puis aidé dès qu'il a trouvé sa propre voie et son propre style. De plus, sa participation à l'atelier peinture d'André Lhote qui enseignait l'art cubiste a forgé son point de vue mais aussi son style d'écriture.

Ce qui différencie Claude Simon des autres écrivains est son point de vue sur la vie. Pour lui, la vie signifie le vécu. Toutes les émotions, les sensations, les angoisses, et toutes les subjectivités d'une personne composent le vécu. Il n'est pas difficile de comprendre d'où vient cette sensibilité quand nous analysons la vie de Simon.

Claude Simon a porté le poids des émotions liées aux deux guerres mondiales pendant toute sa vie (1913-2005), durant quatre-vingt-douze ans. Il est fils d'une mère très croyante, traditionnelle, aristocrate et d'un père dont la famille est paysanne. Cette vie l'a dès le début poussé à observer différents styles vies et cultures. Sans doute, la disparition de ses parents était l'un des évènements le plus tragique de sa vie : son père soldat est mort lors de la première guerre mondiale lorsqu'il avait six mois et sa mère est morte d'un cancer alors qu'il avait douze ans.

Dans ses romans, le lecteur peut facilement trouver les traces de sa vie et son œuvre comprend les traits caractéristiques autobiographiques. C'est pour cette raison que, dans les romans de Simon, apparaissent souvent les thèmes comme la guerre, le chaos du monde, l'absence de son père et les figures féminines qui symbolisent sa mère.

Claude Simon est un écrivain qui a survécu à l'aide de l'écriture. L'écriture fut une sorte de thérapie pour lui et écrire est devenu son moyen d'expression dans un monde absurde. Grâce à l'écriture, il s'est échappé de la crise du monde dans son univers. En fait, nous pouvons observer que son goût pour l'esthétisme équilibre son monde intérieur. Selon l'écrivain, la présence d'art plastique, d'image

artistique, de photos mais aussi de publicités dans son œuvre valorise la sensorialité de son univers. D'après lui, afin que la sensorialité soit importante, dans l'univers simonien, l'écrivain intègre les arts plastiques, les images artistiques, les photos et aussi les publicités dans son œuvre.) La peinture est utilisée comme des stimulants et excitants pour son écriture. C'est peut-être pourquoi l'éditeur Maeght qui était aussi un grand collectionneur d'art a proposé à Simon d'écrire un texte pour les vingt-trois peintures de Joan Miró, le peintre catalan.

En 1966, un livre d'art intitulé *Femmes, 23 peintures sur Joan Miró* a été publié par André Maeght. Ce livre d'art en grand format consiste en vingt-trois peintures de Joan Miró et du texte de Claude Simon. Les œuvres de ces deux grands créateurs se trouvent séparément dans le livre. Quand le lecteur lit le texte et regarde les images, il peut comprendre facilement que le texte n'est pas une critique ou un commentaire sur les peintures. Mais pourquoi les deux créateurs de domaines différents se sont-ils réunis au sein d'une même œuvre ? Est-ce que cette association est une coïncidence ? Qu'est-ce qui réunissent ces deux grands hommes ?

Même si Claude Simon s'est inspiré des figures de Miró pour la réalisation du texte de *La Chevelure de Bérénice*, ce dernier demeure un texte tout à fait indépendant de l'œuvre de Miró. Il a été publié en 1984 par les Éditions de Minuit sous le titre *La Chevelure de Bérénice*, sans illustrations. Il est certain que ce court texte n'est pas une critique des peintures mais il contient des ressemblances et des correspondances entre le texte et les images.

Tout d'abord, il faut savoir que l'ensemble pictural de cette œuvre est composé de trois séries : 6 peintures de 1960 appelées "Femme", 2 peintures de 1959 et 5 peintures de 1960 sous le titre "Femme assise", et 10 peintures de 1960 intitulées "Femme et oiseau". Ce sont les tableaux qui représentent des figures typiques de Joan Miró. Le peintre espagnol dessine toujours les mêmes figures dans ses peintures : les étoiles, les femmes, les oiseaux, la lune et le soleil. Il utilise des matériaux différents et cherche toujours différentes techniques. Parfois, il dessine sur des toiles brûlées, sur du bois ou sur des toiles de jute. Par exemple, dans *Femmes*, nous voyons que les séries « *Femme* » et « *Femme et oiseau* » sont des peintures sur toile de jute.

Dans les peintures de Miró, l'élément le plus frappant, c'est l'utilisation des couleurs car Joan Miró est considéré comme un grand spécialiste des couleurs, lorsque l'on regarde la façon dont il l'utilise dans ces peintures. Par ailleurs l'emploi des couleurs est important dans l'écriture simonienne due à l'apport sensoriel.

Ces deux hommes ayant une grande imagination ont vécu à peu près à la même période. Comme Claude Simon, Joan Miró (1893-1983) a vécu aussi les situations absurdes et chaotiques des guerres mondiales et aussi de la guerre civile en Espagne. C'est pourquoi, lui aussi utilise l'acte de dessiner comme un espace libre dans la complexité du monde. Dessiner est, pour lui, un moyen de fuir le monde. Par exemple, *Constellations*, l'une des séries de tableaux célèbres et les peintures typiques de Miró, a été produite pendant la guerre. Pour Miró, les oiseaux sont des symboles de liberté, de rêves et de vies différentes. Il explique que grâce aux oiseaux, nous pouvons vivre dans les rêves. Les étoiles et le ciel reflètent aussi la liberté et l'escalier est le symbole de la fuite de la Terre pour parvenir au ciel.

Un autre point commun entre ces deux hommes, ce sont les figures féminines. Miró symbolise la femme comme l'univers lui-même, pas comme un corps ou une personne. Ses figures féminines sont des éléments typiques de ses tableaux. Dans chaque tableau, nous observons une figure différente de la femme, mais avec des éléments typiques comme trois lignes qui se trouvent sur la tête de la femme pour montrer ses cheveux. Dans l'écriture simonienne, nous voyons différents types de femmes comme dans *La Chevelure de Bérénice*. Comme dans *L'Esprit créateur*, Aline Baehler explique que dans l'œuvre de Simon, le lecteur observe une typologie des femmes complexe[2]. Les figures féminines simoniennes représentent parfois la femme comme un corps et sa sexualité ou parfois un personnage qui a l'identité de sa mère.

Dans les œuvres de ces deux hommes, nous voyons beaucoup de ressemblances et peut-être parfois de différences mais il est certain que les œuvres des deux artistes symbolisent une grande liberté d'expression au contraire d'une vie

---

[2] Alastair B. Duncan, « Femmes et féminité dans l'œuvre de Claude Simon : Recension critique », **Cahiers Claude Simon**, 8 | 2013, 25-36.

stricte et absurde. Les artistes peuvent-ils créer des espaces libres dans une complexité ? Ou bien, doit-il exister des règles strictes pour produire librement ? Qu'est-ce qui pousse un artiste à créer une œuvre ?

Dans cette recherche, nous essayerons de trouver les réponses à ces questions à travers *Femmes* de Joan Miró et *La Chevelure de* Bérénice de Claude Simon.

1. LE NOUVEAU ROMAN ET CLAUDE SIMON

1.1. Le Nouveau Roman

Le monde est un lieu de changement. Rien n'est stable. Tous les êtres et toutes les choses sont constants mouvements. Le futur est flou et incertain. Socrate dit que « *la seule vraie sagesse est de savoir que vous ne savez rien* ». Peut-être que la seule chose qui est sûre, c'est le changement. On le voit partout. Les émotions, les conditions de vie, les attentes, l'économie mondial, les points de vue et la nature changent. Héraclite d'Éphèse, philosophe grec, l'avait déjà remarqué au VI^{e} siècle av. J.-C. lorsqu'il disait « « *Le soleil est nouveau chaque jour.* » et « *On ne se baigne jamais dans le même fleuve deux fois.* ». En une minute, tout devient « ancien ». De la même manière, la littérature se développe également à travers les besoins et les attentes.

1.1.1. Avant le Nouveau Roman

A partir de la naissance du roman moderne avec les romans médiévaux et les histoires écrites en vers au XIV^{e} siècle, la transformation de l'histoire du roman a été inévitable. Il faut souligner que le roman est apparu avant « la littérature ». Sans le roman, la littérature ne peut exister car c'est un ensemble d'agents spécifiques comme les écrivains, les éditeurs, les libraires, les imprimeurs et les lecteurs. Ainsi la notion de littérature se renforce dans la seconde moitié du XIX^{e} siècle.

Ce long processus a commencé au Moyen-Âge avec les premiers récits qui étaient sous forme d'épopée et de poésie. On peut considérer les chansons de geste comme *Tristan et Iseut* comme la naissance du roman. A partir du XVI^{e} siècle, les formes des récits ont commencé à changer et les poèmes épiques en décasyllabes

sont devenus des récits en prose. De plus, les personnages héroïques et de la chevalerie se sont transformés en personnages du roman qui sont devenus burlesques. Par exemple, *Pantagruel* et *Gargantua* de Rabelais expriment les idées du mouvement de l'humanité sous une forme comique.

Au cours de l'évolution du roman, la langue a été l'une des raisons principales qui a nourri et développé les autres spécialités du roman. L'histoire du roman est liée à l'apparence des dictionnaires, des encyclopédies et de la grammaire, lesquels ont entraîné le développement de la codification et de la conscience de la langue. La langue savante, c'est-à-dire la langue latine, a laissé place aux langues vulgaires. Au début du XII^{e} siècle, « roman » signifie « langue vulgaire ». Au XIII^{e} siècle, le verbe « romancer » a le sens de « traduire du latin en français » et d'« écrire en français » au XIV^{e} siècle. [3]

Au XVII^{e} siècle, les longs récits ont pris leur place dans la littérature comme *Clélie* de Madeleine de Scudéry qui est une histoire romaine de plus de 10000 pages.

Au Siècle des Lumières, au XVIII^{e} siècle, les premiers sujets importants du roman sont devenus les classes sociales et la liberté comme la liberté individuelle, la liberté collective et la liberté d'expression. Les philosophes et les savants défendaient l'éducation par laquelle les gens pourraient accéder à la liberté et au bonheur. C'est pourquoi, l'*Encyclopédie*, le dictionnaire, a été conçue par les intellectuels de l'époque.

Au XIX^{e} siècle, la transformation de l'art s'effectue dans tous les domaines : le cinéma, la peinture, la photographie, la littérature... Tous les genres de l'art ont vécu leur « âge d'or ». A cette époque-là, les types de roman varient : les romans sociaux, historiques, de science-fiction, d'aventures... *Les Misérables*

---

[3] Yves Reuter, **Introduction à l'analyse du roman**, Dunod, Paris, 1996, p.9.

de Victor Hugo, *Madame Bovary* de Flaubert, *Le rouge et le noir* de Stendhal, *Bel-Ami* de Maupassant sont quelques exemples publiés à cette époque-là.

A la fin du XVIII^{e} siècle et au XIX^{e} siècle, les écrivains comme Beaumarchais, Balzac et Victor Hugo combattent pour leur statut d'auteur et pour obtenir la propriété de leurs textes, ils organisent des congrès et publient des manifestes. Finalement, en 1886, ils obtiennent leurs droits d'auteur et la propriété littéraire grâce à la loi. Cette réussite a engendré des mutations essentielles dans l'histoire du roman telles que la notion d'originalité.

Cette dernière est devenue une valeur fondamentale au XVIII^{e} et au XIX^{ème} siècles. Dans la « littérature » du Moyen-âge, nous observons les continuations, les reprises de mêmes thèmes et de mêmes personnages. Aux XVI^{e} et XVII^{e} siècles, la soumission aux règles et aux *topoï* jouent un rôle important dans l'écriture. Enfin, aux XIX^{e} et XX^{e} siècles, l'originalité devient une valeur importante pour les auteurs.

Dans son *Traité de l'origine des romans,* Pierre-Daniel Huet définit le roman comme « *des fictions d'aventures amoureuses, écrites en prose avec art, pour le plaisir et l'instruction des lecteurs* »[4]. Les gens désirent lire et imaginer des histoires vraisemblables mais pas des histoires véritables. Selon lui, « *les Romans sont des fictions de choses qui ont pu être, et qui n'ont point été* ».[5] Huet estime aussi que les romans écrits sans art et sans règles deviendraient « un amas confus, sans ordre et sans beauté ».[6]

---

[4] Pierre-Daniel Huet, **Traité de l'origine des romans**, Paris, éditions N.L.M: Desessartes, An VII, 1966, p.3 in Nur Şenyüz, "Le nouveau roman: Claude Simon et William Faulkner" sous la direction de Mme S. Seza Yılancıoğlu, Thèse de Master Recherche, Université Galatasaray, Istanbul, 2014, p.6.
[5] **Ibid.**, p.11 in Ibid., p.6
[6] **Ibid.**, p.4 in Ibid.

Depuis la naissance du roman, son thème principal est l'amour et son but est d'instruire les lecteurs. Mais au XX^{e} siècle, tout bascule. L'abîme entre les classes sociales commence à disparaitre ; la classe moyenne apparaît. Les lecteurs veulent lire des textes différents, avec des sujets différents. Les romans comme *Germinal* d'Émile Zola ne sont plus suffisants. La dimension politico-sociale des évènements change. Les lecteurs et les écrivains se doivent de suivre cette « nouveauté ».

Dès les années 1950, le roman traditionnel est petit à petit remis en cause. Le postmodernisme apparaît comme une réaction aux courants classiques. Dans le domaine littéraire, une structure de narration complexe est mise en place. La linéarité n'existe plus ; le nouveau style d'écriture devient la non-linéarité et les flashbacks.

Le roman traditionnel décrit schématiquement le roman « classique » comme un genre littéraire. Ses sujets sont le conflit, l'intrigue, les bons et les mauvais personnages. Les lecteurs s'habituent à ces sujets et veulent les retrouver dans tous les romans. Mais au fils du temps l'évolution des évènements sociaux et les règles du roman se modifient. Le roman se développe, puis prend une autre dimension.

1.1.2. L'antiroman

A chaque époque, on peut voir des contradictions et une tendance à refuser ce qui était précédemment admis. Pour cette raison, chaque période a son propre antiroman. Ainsi, *Don Quichotte* de Miguel de Cervantes qui a été publié au début du XVII^{e} siècle peut être considéré comme le premier roman moderne, mais se moquant de la chevalerie, qui est l'un des sujets importants au Moyen âge, il peut aussi être considéré comme un antiroman.

Chaque courant semble vouloir devenir un contre-courant, devenir « anti » du courant précédent. Or, chacun contient les caractéristiques des courants précédents et ils se suivent. Linda Hutcheon, professeur de littérature comparée et de littérature anglaise à l'Université de Toronto explique ainsi que « *(...) le postmodernisme n'aurait pas été possible sans le modernisme – comme le modernisme n'aurait pas été possible sans le romantisme.* »[7]

L'antiroman est une expression utilisée contre le roman traditionnel. En fait, il faut comprendre que l'antiroman n'est pas un processus fixe ; il est toujours en mouvement contre les années précédentes. Mais si nous effectuons une petite comparaison, dans le roman traditionnel, nous voyons une relation de cause-conséquence, il y a des évènements organisés de manière logique et cohérente, tandis que pour l'antiroman, il n'existe pas de telle relation. Joyce, Woolf, Kafka ou Faulkner sont des auteurs qui préparent la naissance de l'antiroman avec leur nouveau style d'écriture. En s'inspirant d'eux, les nouveaux romanciers comme Marguerite Duras, Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute, Michel Butor, Philippe Sollers, Claude Ollier, Robert Pinget et Claude Simon deviennent de nouveaux auteurs antiroman.

Les auteurs de l'antiroman ont une vision pessimiste de la vie à cause de la première et deuxième guerre mondiale. Pour eux, la vie n'a pas de sens, elle est vide et inutile. Et c'est cette vision qui crée un style d'écriture. Dans ce style, il n'existe pas d'ordre logique. La lecture est « incompréhensible ». Chaque lecteur peut trouver un autre sens dans cette incompréhension ; le contenu est désorganisé, ce qui conduit à un style d'apparence hétérogène.

---

[7] Entretien avec Linda Hutcheon et Anne-Claire Le Reste, "Qu'est-ce que le postmodernisme?", Cercle de Réflexion Universitaire du lycée Chateaubriand de Rennes, https://www.lycee-chateaubriand.fr/wp-content/uploads/2016/05/hutcheon.pdf, in Ibid p.14.

1.1.3. L'apparition du Nouveau Roman

Dans la seconde moitié du XIX^e siècle et au XX^e siècle, débutent les débats et les discussions entre les écrivains. Les romans sont toujours des 'objets' sous la surveillance du monde littéraire. Au milieu des années cinquante, un « nouveau » terme apparaît et il est devenu directement source de critique. Le terme « Nouveau Roman » a été utilisé par Émile Henriot dans un article du Monde, le 22 mai 1957, pour *La Jalousie* d'Alain Robbe-Grillet et aussi la réédition de *Tropismes* de Nathalie Sarraute, dans le but de critiquer une écriture qu'il considère sans intérêt et dont il condamne le ton de dérision.[8]

1.1.3.1. Alain Robbe-Grillet et le Nouveau Roman

Avant d'analyser les nouveaux styles d'écriture du Nouveau Roman, il faut souligner les noms de ces deux écrivains qui ont fait date dans le monde littéraire au XX^e siècle : Alain Robbe-Grillet et Nathalie Sarraute. *L'Ère du soupçon* de Nathalie Sarraute et *La Jalousie* d'Alain Robbe-Grillet peuvent être considérés comme les œuvres principaux qui refusent le roman traditionnel balzacien et les caractéristiques d'écriture romanesque. Ces œuvres ont ouvert la porte d'une nouvelle conception littéraire. Les romans de Honoré de Balzac, l'un des grands exemples de genre romanesque de la première moitié de XIX^e siècle, se basent sur un ordre chronologique avec une histoire fictive et avec des personnages fictifs. C'est-à-dire que les nouveaux romanciers ont refusé l'histoire fictive et ont démoli les caractéristiques traditionnelles du roman balzacien, d'où l'importance de l'œuvre *Pour un nouveau roman* qui est considéré comme le manifeste du Nouveau roman.

A cette époque-là, il ne faut pas aussi oublier le rôle des maisons d'édition. C'est Jérôme Lindon, directeur des Éditions de Minuit, qui rassemble des écrivains

---

[8] Mireille Calle-Gruber, **Claude Simon, Une vie à écrire**, Paris, Éditions du Seuil, 2011, p.227.

comme Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute, Claude Simon, Robert Pinget, Claude Ollier, Marguerite Duras, Michel Butor et Samuel Beckett sous le toit de « l'étoile ». C'est lui qui a pris le risque de grand changement dans la littérature malgré toute la critique, a joué un rôle important dans le monde littéraire.

Alain Robbe-Grillet cite sur la nomination de ce groupe d'écrivains : « *Si j'emploi volontiers, dans bien des pages, le terme de Nouveau Roman, ce n'est pas pour désigner une école, ni même un groupe défini et constitué d'écrivains qui travailleraient dans le même sens ; il n'y a là qu'une appellation commode englobant tous ceux qui cherchent de nouvelles formes romanesques, capables d'exprimer (ou de créer) de nouvelles relations entre l'homme et le monde, tous ceux qui sont décidé à inventer le roman, c'est-à-dire inventer l'homme* »[9]. L'auteur souligne que le Nouveau Roman est une recherche, pas une théorie. Le but de nouveaux romanciers n'est pas de créer une nouvelle théorie, c'est de renverser les théories existantes.

« *Or le monde n'est ni signifiant ni absurde. Il est, tout simplement. C'est là, en tous cas, ce qu'il a de plus remarquable.* » a dit Alain Robbe-Grillet[10]. Cette phrase explique la philosophie centrale du Nouveau Roman. Les nouveaux romanciers donnent l'importance aux objets et les objets deviennent plus importants que les personnages. Ils les mettent au centre de leurs œuvres et veulent les montrer tels qu'ils sont.

Le Nouveau Roman possède des traces de l'expressionnisme. Il détruit l'identité des personnages et décrit le personnage universel, le personnage global.

---

[9] Alain Robbe-Grillet, **Pour un nouveau roman**, Paris, Les Editions de Minuit, 1961, p. 9. in Elif Kayalar, « Un regard sur le Nouveau Roman au miroir d'Alain Robbe-Grillet: "Les Gommes" » sous la direction de Mme S. Seza Yılancıoğlu, Thèse de Master Recherche, Université Galatasaray, Istanbul, 2009, p.5.
[10] **Ibid.**, p.18 in Ibid., p.11.

Nathalie Sarraute définit le personnage du Nouveau roman comme un « *être sans contours, indéfinissable, « ... » invisible « ... » qui est tout et qui n'est rien* ».[11]

Alain Robbe-Grillet préfère définir le Nouveau Roman comme l'aboutissement à une subjectivité totale. Selon lui, les nouveaux romanciers sont plus subjectifs que Balzac. Il souligne que « *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, conditionné par 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 d'ici, un homme de maintenant, qui est son propre narrateur, enfin.* »[12]

Le Nouveau Roman s'oppose à l'intrigue et aux personnages spécifiques. « Le statut du personnage, la figure centrale de la fiction, une narration fondée sur le principe de représentation du réel, l'enchaînement logique d'une intrigue jusqu'à son dénouement » sont remis en question.[13] Le terme « flux de conscience » qui reflète le subconscient de l'écrivain apparaît. C'est une technique qui est fondé sur les monologues intérieurs. Grâce à cette technique, les lecteurs connaissent directement les pensées des personnages.

Les nouveaux romanciers donnent beaucoup d'importance à la subconscience. Ils développent et formulent les intrigues selon le rythme de leur monde intérieur. Ainsi ils font revivre leurs passés cachés dans le subconscient. Il n'existe pas de personnages exagérés, un ordre logique et une histoire émouvante ou une histoire aventureuse chez les nouveaux romanciers. Comme la vie elle-même, l'histoire est spontanée. Avec le nouveau style d'écriture, le roman a pris sa nouvelle forme. Il n'existe ni de fin ni d'enchaînement des évènements dans l'ordre.

---

[11] Nathalie Sarraute, **Tropismes. L'Ere du soupçon**, Polinform-Talbouri, Moscou, 2000, p.371 in Elizaveta Belozerova, "L'art et la manière d'Alain Robbe-Grillet", Mémoire de recherche en littérature, Collège Universitaire Française de Moscou, 2012, p.10
[12] Robbe-Grillet, **op.cit.**, p.118, in Elif Kayalar op.cit., p.15
[13] Calle-Gruber, **op.cit.**, p.227.

Le lecteur est aussi témoin de la solitude des personnages comme dans *L'Acacia* de Claude Simon où nous voyons un portrait singulier. L'écriture devient comme un moyen d'expression et de sociabilité pour eux. A la fin, le personnage qui choisit d'être seul perd son identité. Il devient un œil qui observe son environnement comme une caméra. Il devient aussi une bouche qui exprime seulement les idées de sa tête. Les personnages peuvent être sans prénom et l'auteur peut les définir seulement comme « Femme » et « Homme ».

Les nouveaux romanciers cherchent un style d'écriture avec une allure scientifique parce qu'ils veulent se défendre de toute attitude métaphysique. Charles Camproux, dans son article, *La langue et le style des écrivains*, déclare que « *Les romanciers du nouveau roman semblent vouloir se défendre de toute attitude métaphysique, adopter une allure proprement scientifique, ne considérer leur objet que sous l'aspect d'une matière-là qu'il s'agit d'expliciter par une technique de l'écriture. L'entreprise peut être passionnante. Mais elle ne peut que se heurter à la matière 'humaine'* ». [14] Le terme « Nouveau Roman » a maintes fois été sous le feu des critiques littéraires sur un ton de dérision.

En fait, pour les nouveaux romanciers, nous pouvons utiliser le terme « polyvalent ». Nous voyons les travaux transitifs d'un domaine à l'autre et nous pouvons être considérés les nouveaux romanciers comme des écrivains polyvalents. Par exemple, comme Claude Simon, Alain Robbe-Grillet aussi s'intéresse aux différents domaines de l'art, non seulement la littérature. Nous le connaissons comme l'auteur, aussi bien que le réalisateur.

Dans sa préface de *Portrait d'un Inconnu* de Nathalie Sarraute en 1947, Jean-Paul Sartre écrit sur le Nouveau Roman en faisant référence à la peinture : « *Il s'agit de contester le roman par lui-même, de le détruire sous nos yeux dans les temps qu'on semble l'édifier, d'écrire le roman d'un roman qui ne se fait pas, de créer une fiction qui soit aux grandes œuvres composées de Dostoïevski ou de*

[14] Charles Camproux, "La langue et le style des écrivains. Claude Simon, L'herbe", **Cahiers Claude Simon**, 4 | 2008, 129-136, p.130.

Meredith ce qu'était aux tableaux de Rembrandt et de Rubens cette toile de Miró, inutile 'Assassinat de la peinture'. Ces œuvres étranges et difficilement classifiables ne témoignent pas de la faiblesse du genre romanesque, elles marquent seulement que nous vivons à une époque de réflexions et que le roman est en train de réfléchir sur lui-même ».[15]

1.1.4. Le Rôle de Claude Simon dans le Nouveau Roman

Avant d'analyser la relation entre Claude Simon et le Nouveau roman, connaître des informations sur la vie d'une personne aide à mieux comprendre son point de vue, notamment s'il s'agit d'un écrivain. Pour analyser l'écriture de Claude Simon, il faut d'abord connaître son enfance, ses conditions de vie et ce qu'il a pu perdre.

1.1.4.1. Les traces autobiographiques de Claude Simon sur son écriture

« *Claude aura été l'enfant des temps d'urgence, de la vie brève arrachée à la mort, à une époque où le devoir-mourir de l'humaine condition se double du devoir-de-mourir, pour la patrie, la liberté, l'honneur* »[16]. Cette phrase de Mireille Calle-Gruber, dans son livre *Claude Simon, une vie à écrire*, est comme un raccourci pour expliquer la vie de Simon. Témoigner sur une guerre et survivre dans des conditions de guerre, causent sans aucun doute l'insécurité. A travers ces évènements tragiques, tout peut perdre leur sens. Ce sentiment d'insignifiance peut pousser une personne à écrire.

Claude Eugène Henri Simon est né le 10 octobre 1913 à Madagascar, un an avant la première guerre mondiale (28 juillet 1914 – 11 novembre 1918). Son père, Antoine Louis Eugène Simon, appelé couramment Louis, était le capitaine du 24e régiment d'infanterie coloniale (RIC) et il est mort le 27 août 1914, quand

---

[15] Nathalie Sarraute, **Portrait d'un inconnu**, Paris, Éditions Robert Marin, 1949 in Nur Şenyüz, op.cit., p.14.
[16] Calle-Gruber, **op.cit.**, p.11.

Claude Simon avait six mois. Sa deuxième perte est survenue à l'âge de douze ans : sa mère, Suzanne Denamiel, est morte d'un cancer.

Des années plus tard, Claude Simon a confié qu'il n'aimait pas son prénom ; ce mécontentement avait plusieurs motifs. Premièrement, Claude est aussi un nom qui peut être choisi pour les filles. Deuxièmement, et ce qui est le plus important, son frère aîné, le premier enfant de ses parents, qui a perdu la vie à cause du croup s'appelait aussi Claude. Troisièmement, le nom « Claude » provenait de son grand-père paternel qui s'appelait Pierre Henri Claude Simon. Porter deux fois le « nom d'un mort », en référence à deux personnes très proches de la famille, était un sentiment lourd pour Simon. Le 7 mars 1981, dans ses notes personnelles, il a écrit : « *Il porte à sa naissance le nom d'un mort. Usurpation d'identité*[17] ». Ses notes personnelles expriment aussi « *longtemps la pensée de ce frère dont il porte le nom*[18] ».

La vie de Claude Simon commence de manière difficile. Il a certes vécu des évènements tristes au cours de son enfance, mais, *"Claude est [*tout de même*] un enfant aimé et choyé"*. [19] Après la mort de sa mère, Simon a commencé à vivre avec ses oncles et ses tantes dans leur tendresse et leur compassion. Malgré tout, « *Claude évoquait parfois l'existence qui aurait pu être la sienne si son père était revenu de la guerre* »[20].

Claude Simon était toujours un survivant. Dans sa tête, il y avait toujours des idées, des possibilités, des aspirations, des émotions compliquées à résoudre. L'écrivain anglais Charles Bukowski affirme que « *Rien ne peut vous sauver, sauf l'écriture. Cela empêche les murs de s'effondrer*[21] ». C'est l'écriture qui aide à survivre, peut-être, à trouver « une place » dans ce monde parce que ces émotions difficiles à porter devaient sortir de la tête de l'écrivain. En effet, perdre ses parents si jeune, vivre avec les traces de la guerre dans une région en ruine, laissent toujours

---

[17] **Ibid.**, p.11
[18] **Ibid.**
[19] **Ibid.**, p.29.
[20] **Ibid.**, p.14.
[21] "Nothing can save you, except writing. It keeps the walls from failing." (Traduit par Gizem Ayşe Akan).

des empreintes et nous voyons « *l'impression de ne pas être à sa place, d'être dans l'imposture »*[22].

Mireille Calle-Gruber l'explique ainsi : « *la merveille dans l'œuvre de Claude Simon, c'est que le temps de l'écriture est temps de survivance. Et qu'il n'y a pour lui de devenir biographique que dans le compte tenu des mots* [23] ».

Parfois, vivre « une » vie n'est pas suffisant pour une personne, c'est-à-dire, pour l'écrivain, sa vie doit comporter des manques. La volonté de vivre différemment peut le pousser à écrire. Malgré tout, il s'inspire de sa propre vie et pour raconter les histoires de ses personnages, l'écrivain utilise le seul matériau qu'il possède : sa propre vie. C'est pourquoi il est très facile de voir les traces de la vie de Simon dans ses œuvres. Par exemple, dans son œuvre *Les Géorgiques*[24] (1981), au centre du roman, sous le sigle LSM, on voit un personnage historique au fort caractère. Ce personnage vient d'un personnage réel ; Claude Simon est le lointain descendant de Jean-Pierre Lacombe Saint.[25]

Écrire, c'est comme un voyage intérieur de soi-même. C'est ressentir toutes les émotions du passé au présent, se confronter avec les émotions et les évènements cachés. La personne « blessée » se guérit pendant ce voyage, c'est-à-dire pendant le processus d'écriture.

Il existe une relation inséparable entre l'écrivain et le lecteur. On peut vraiment dire qu'écrire est comme un médicament pour guérir des traumatismes du passé. D'un autre côté, lire aide aussi le lecteur à guérir de ses propres blessures en étant témoin de la vie d'un personnage. C'est comme un voyage à l'intérieur de l'écrivain. C'est peut-être pour cette raison que l'écrivain ne peut s'arrêter d'écrire et le lecteur ne peut s'arrêter de lire.

---

[22] Calle-Gruber, **op.cit.**, p.14.
[23] **Ibid.**
[24] Cet oeuvre a valu à Simon le prix Nobel de littérature en 1985.
[25] Calle-Gruber, **op.cit.**, p.21.

Mireille Calle-Gruber souligne ainsi ce processus d'écriture chez Claude Simon: « *Il aura donc passé sa vie à transmuter des émotions magmatiques en une architecture littéraire sensible ; à explorer, depuis ce moment vital de la déroute, des configurations nouvelles d'archives et de témoignages qui lui découvrent, toujours renouvelées, l'histoire du père, l'histoire de la mère, des familles de ses ancêtres qui participent à l'Histoire politique du monde, de lui enfant, adolescent, jeune puis vieil homme. Et plus il avance dans l'écriture de livre en livre, plus il fouille l'amont de la mémoire et touche aux points névralgiques*[26].

L'Acacia, Le Jardin des Plantes et *Le Tramvay* sont les trois derniers livres publiés de Simon entre l'âge de soixante-seize et de quatre-vingt-huit ans qui peuvent être considérés comme les romans les plus « *jeunes* » de l'écrivain car ce sont des travaux de « *dragues autobiographique jusqu'à la petite enfance* ». Dans ces romans, le lecteur voit les traces de la vie de Simon. Par exemple, dans *Le Tramway*, où l'histoire se passe à Perpignan, ville où Simon vivait pendant son enfance, l'écrivain raconte l'un des évènements les plus touchants : la maladie de sa mère.[27]

Quand il avait six ans, à la fin de la première guerre mondiale, il se souvient qu'il recherche avec sa mère la tombe de son père, dans une région en ruine, à la frontière de la France et de la Belgique, sur les lieux des combats. A l'ouverture de *l'Acacia*, ce voyage de l'Apocalypse se transforme en un récit, soixante-dix ans plus tard.[28] Dans *L'Acacia*, il décrit aussi l'agonie de sa mère sous ses yeux d'enfant.

Comme les nouveaux romanciers, Claude Simon utilise aussi la technique « le flux de conscience » qui reflète le subconscient de l'écrivain. Les personnages du Nouveau Roman se passionnent pour l'écriture comme les écrivains. Le flux de leur conscience est transmis par des journaux intimes ou des lettres de personnages. Dans *L'Acacia* de Claude Simon, à la fin du roman, le personnage, de son retour de la guerre, commence, dans sa maison familiale, à écrire un livre en contemplant un

---

[26] **Ibid.**, p.13.
[27] **Ibid.**
[28] **Ibid.**, p.12.

acacia en face de sa fenêtre. Nous témoignons que ce personnage s'identifie à la fin du roman à l'auteur.

Claude Simon a vécu pendant son enfance les effets des pertes liées à la première guerre mondiale, sans doute de manière inconsciente mais pour autant avec des souvenirs touchants. En 1940, « *il est une fois encore le survivant de son régiment anéanti lors de l'offensive allemande* »[29] . Toutefois, à l'âge de vingt-six ans, lors de la deuxième guerre mondiale, ayant duré six ans, jusqu'en 1945, l'histoire s'est renouvelée. La vie a forcé une nouvelle fois l'écrivain à témoigner de la mort imminente, de la guerre et de la captivité. Vingt ans après, en 1960, il a publié *La Route des Flandres* fondée sur le thème de la guerre vécue. Dans ses ouvrages suivants, les sentiments sur la guerre ont continué à apparaître.

Claude a réussi à transformer ses tragédies intimes et universelles en romans en utilisant son talent d'interprétation comme le souligne Mireille Calle-Gruber : « *Claude Simon, ce sera cela : une vie à écrire et réécrire. Pour que les informes affects du deuil prennent forme au travail de la langue et que le livre trace le dessin d'une vie* »[30] .

1.1.4.2. Claude Simon et ses traumatismes

Claude Simon est un homme qui se voue au cheminement de l'écriture. Sa vie qui est pleine de tragédies et de péripéties le transforme en un écrivain mélancolique.

Dans les romans de Simon, le thème de la guerre prend une place importante à cause de son vécu sur la seconde guerre mondiale et aussi la première guerre mondiale où il était enfant. En conséquent, s'il veut écrire sur le thème de la guerre, ce n'est pas seulement avec une identité d'auteur, mais aussi avec l'œil

---

[29] **Ibid.**, p.12.
[30] **Ibid.**, p.17.

d'un témoin. Dominique Viart, critique et professeur de littérature l'Université Paris Nanterre, explique que, dans les premiers romans de Simon, ce témoignage consiste en une incompréhension. Claude Simon ne comprend pas ce qui se passe pendant ces événements tragiques. Il élabore une réflexion sur ce qui s'est passé et la compréhension vient plus tard parce que regarder ce qui se passe en soi, c'est-à-dire mettre en œuvre une communication intérieure, est un long processus qui change la forme des sentiments et des idées de l'être humain. Donc, avec ce point de vue, le lecteur se retrouve face à un processus de développement du thème de la guerre dans les romans de Simon. Par exemple, dans *La Route des Flandres*, la guerre symbolise le chaos et l'écrivain développe ce thème à travers le personnage principal, Georges, qui a des difficultés à maîtriser ce chaos. Mais, dans l'œuvre *L'Acacia*, le personnage survit à la guerre et celle-ci le transforme. Les guerres sont invoquées comme des facteurs de transformation. Il passe par une initiation à la guerre et à la fin du roman, comme Alain Duncan l'a évoqué, Simon passe d'apprenti cubiste à écrivain en puissance.[31] Le personnage du roman vient de la guerre à sa maison et il commence à écrire un livre. Il devient Claude Simon lui-même.

Dans *La Route des Flandres*, ce qui frappe, c'est la perception de la sensation. « *Tout l'ordre s'en va* », est l'idée principale de Simon dans ce roman. Alastair B. Duncan définit cette expression bouleversante et frappante comme le « chaos ». Mais à la suite, la forme du chaos change et ce qui est extraordinaire, c'est que même dans ce chaos, l'écrivain installe un certain ordre. Cela aide le lecteur à mieux percevoir l'intérieur et l'âme de l'écrivain. Dans ce cas-là, il y a une acceptation de ce qu'il est vécu. Malgré cela, le chaos existe encore dans la vie de Simon mais sa place de ce chaos diminue et l'écrivain devient plus apaisé qu'avant. Une certaine sérénité apparaît ainsi dans les derniers romans de Simon.

La vie de Simon s'est déroulée parmi les guerres, parmi la violence, donc dans la misère, ce qui entraîna chez lui un (fort) sentiment de compassion et

---

[31] Citation empruntée à un enregistrement sonore d'une interview de Matthieu Garrigou-Lagrange avec Alastair B. Duncan, France Culture, 2019 https://www.franceculture.fr/emissions/la-compagnie-des-auteurs/claude-simon-24-lunivers-romanesque-de-claude-simon

d'empathie pour les gens, les choses et les animaux, sentiment qui apparaît bien dans ses romans. Dans *La Bataille de Pharsale*, nous pouvons lire des passages où la compassion ressort énormément : une compassion pour les soldats et surtout pour les animaux, notamment les chevaux.

Claude Simon s'est évadé d'un camp de prisonniers pendant la guerre. Être témoin d'une guerre et vivre dans les conditions de la guerre, voir la haine et la violence dans le monde font interroger les gens sur le but de la vie. Cette interrogation aide à l'évolution de la littérature et de l'art entre les années 1950 et 1960. La guerre permet de vous voir la vie avec un autre point de vue. Elle permet aussi de regarder la nature et la terre, voir les arbres, le ciel et les oiseaux comme si c'était la première fois, comme si personne ne les avait vues auparavant.

1.2. Les convergences et les divergences entre Claude Simon et les nouveaux romanciers

Claude Simon est considéré comme un nouveau romancier. Bien qu'il ait eu une carrière d'écrivain bien avant les nouveaux romanciers, il est accepté de la sorte par les théoriciens du Nouveau roman tels qu'Alain Robbe-Grillet, Jean Ricardou ou Claude Ollier. Mais il est toujours loin des descriptions tonitruantes du Nouveau Roman : « *Le Nouveau Roman tente de chasser la tragédie du cœur de l'Homme* » (La Tribune socialiste, 8 décembre 1962).[32] Si son nouveau style d'écriture a bien des caractéristiques du Nouveau roman, il suit pour autant une autre direction dans le « groupe ».

Certes, Claude Simon peut être considéré comme l'un des nouveaux romanciers, mais il accentue cependant sa singularité en publiant dans la presse en 1958 des textes de réflexion critique. Il commence en répondant à l'enquête des *Lettres françaises* « Qu'est-ce que l'avant-garde en 1958 ? », L'écrivain a, comme

[32] Calle-Gruber, **op.cit.**, p.230.

d'habitude, utilisé des exemples tirés de la peinture. Il a ainsi « fait sienne la déclaration d'Alberto Giacometti : 'copier' et non 'interpréter' (« Cézanne peinait des mois pour 'copier' (mais de quelle façon !), un visage, trois pommes »). Il a aussi cité Picasso : « il faut se faire une âme d'enfant » à la mesure de la « maladresse » et de la « sincérité » des « naïfs ». Il a également recommandé « l'esprit d'exactitude » en incitant l'artiste comme l'écrivain de « regarder avec soin », Le regard dont il s'agit correspond moins à celui de « l'école du regard » de Robbe-Grillet (Pris en photo par Simon en 1962, l'image de Robbe-Grillet apparaît avec un curieux strabisme qui n'existe pourtant pas en réalité. Simon l'appellera « L'école du regard » /*Photographies*) qu'au regard, visionnaire, du peintre (« Van Gogh voit dans un coin de prairie autant de merveilles que Véronèse dans les monumentales « Noces de Cana ».[33])

Claude Simon marque une distance entre lui-même et les nouveaux romanciers sans se désolidariser d'eux. Comme Mireille Calle-Gruber le montre « Il trouve une fidélité à soi. »[34] Quelques nouveaux romanciers comme Alain Robbe-Grillet et Jérôme Lindon « labellisent » le Nouveau roman mais c'est un « trompe-l'œil ».[35] En fait, il y avait aussi des conflits dans le « groupe » des nouveaux romanciers, notamment entre Michel Butor et Jérôme Lindon.

Guy Scarpetta, essayiste et critique d'art, dans son essai *L'arbre de l'écriture*, déclare qu'il ne faut pas renfermer Claude Simon dans la catégorie du Nouveau Roman parce que pour lui, à partir d'une expérience humaine, Claude Simon reproduit la forme du roman.[36] « *Nous sommes tous constitués de ruines : celles des civilisations passées, celles des événements de notre vie dont il ne subsiste dans notre mémoire que des fragments* »[37] C'est cette affirmation qui distingue Claude Simon des aspects mécanistes du Nouveau Roman.

---

[33] **Ibid.**, p.232.
[34] **Ibid.**, p.234.
[35] **Ibid.**
[36] Interview de Matthieu Garrigou-Lagrange avec Guy Scarpetta, France Culture, 2019 https://www.franceculture.fr/emissions/la-compagnie-des-auteurs/claude-simon-44-larbre-de-lecriture-lacacia
[37] Calle-Gruber, **op.cit.**, p.230-231.

Les nouveaux romanciers étaient devenus le point de mire des critiques littéraires. Mais pour Claude Simon, il y avait un traitement différent. Ainsi, *L'Observateur littéraire* a écrit pour Alain Robbe-Grillet « *le scandale* », pour Michel Butor et Robbe-Grillet « *une intelligence impitoyable du roman* », mais pour les phrases de Claude Simon, « *un long cheminement, coupé de parenthèses, de rectifications, de réserves, un effort opiniâtre de cerner un monde insaisissable* ».[38]

Michel Butor déclare qu'il a lu *L'Herbe* « *d'une traite, avec beaucoup d'admiration* » (22 octobre 1958). Quant à Nathalie Sarraute, elle l'interprète : « *...ma lettre sera terminée en même temps que paraîtra votre prochain roman. Je me contenterai donc de vous dire tout bêtement que j'ai lu le livre tout entier, comme le début, dans la joie. Jamais on n'aperçoit le moindre joint, tout vient d'une seule coulée, et si, à chaque instant, on est ébloui par des passages étonnants, ils se fondent dans le tout, animés d'un même souffle. C'est un organisme vivant. C'est cela, je crois, une œuvre d'art* » (21 octobre 1960)[39].

1.3. Les caractéristiques d'écriture de Claude Simon

Les techniques d'écriture de Simon ont une forme stylistique inhabituelle. Les critiques et une partie des lecteurs trouvent que ses romans sont difficiles à lire à cause de ses techniques d'écriture. Donc, comment faut-il lire les romans de Simon ? Alain Duncan, professeur de littérature française à l'université de Stirling (Ecosse) relate que les lecteurs peuvent se perdre quand ils les lisent. Donc pour lui, il faut lire lentement sans se perdre dans les détails, et sans oublier de jouir des détails. La relecture d'un ou des paragraphes précédents aide aussi à mieux comprendre l'univers simonie.

---

[38] **Ibid.**, p.231.
[39] **Ibid.**, p.229.

Quand Simon parle en tant qu'un grand collectionneur de peinture moderne de la « difficulté » de lire ses romans, il refuse la comparaison entre le roman classique et le roman moderne, en faisant référence à la peinture classique et la peinture moderne. Dans un interview, il l'explique en disant ; « *en me lisant vous essayez de reconstituer un roman balzacien ou stendhalien ou un roman de Zola, je ne suis pas difficile à lire, je suis impossible à lire. Mais enfin, je vois sur vos murs, il y a de la peinture moderne, est-ce que quand vous regardez un Klee, un Picasso, est-ce que vous essayez de reconstituer un Chardin ou un Delacroix ? Non, vous les prenez pour ce qu'ils sont* ».[40]

David Zemmour ne préfère pas utiliser « difficile » pour le style d'écriture de Simon, il utilise le mot « complexe ». Il citequ'à l'époque où Claude Simon a vécu, c'était le monde lui-même qui était complexe. Le style d'écriture de Simon reflète donc cette complexité.

Claude Simon peut être considéré comme un écrivain « difficile » à lire mais c'est un écrivain qui s'adresse à tous les publics. Dans l'univers de Simon, il n'y a pas seulement des « intellectuels ». L'œuvre de Claude Simon est tout à fait capable d'impressionner le lecteur de chaque classe sociale. De ce fait Claude Simon est heureux d'être porte-parole de ses lecteurs issus de chaque classe sociale. Ainsi, il raconte une histoire sur ce qu'il a vécu dans les années cinquante pendant un concours de littérature organisé par l'association *Travail et Culture* pour les ouvriers des entreprises de la région parisienne. Simon partage son souvenir sur la journée où il s'est retrouvé avec une trentaine d'ouvriers de l'usine Hispano-Suiza : « *après leur journée de travail, avec encore sur eux toute la fatigue. C'était (je ne voudrais pas faire de sentimentalisme) assez émouvant. (...) Je leur ai parlé de littérature, je vous l'assure, sans aucune espèce de démagogie (...), de ma conception du roman, de la langue, de ses pouvoirs et de ses non-pouvoirs. Et, je vous l'assure aussi, les questions qui m'ont été posées (...) étaient très exactement*

[40] Interview de Matthieu Garrigou-Lagrange avec Alastair B. Duncan, France Culture, 2019 https://www.franceculture.fr/emissions/la-compagnie-des-auteurs/claude-simon-24-lunivers-romanesque-de-claude-simon

les mêmes que celles que me posent les journalistes ou des étudiants d'université[41]. »

Le point de vue d'Alain Robbe-Grillet correspond au point de vue de Simon. Simon déclare lui-même : « *Je crois Barthes après Shakespeare, que 'si le monde signifie quelque chose, ce qu'il ne signifie rien' - sauf qu'il est.* »[42]. Simon est un écrivain qui préfère voir des choses, des situations et la vie comme ce qu'elles sont. Il n'écrit pas pour critiquer les situations ou pour donner ses points de vue sur les évènements. « Voir » est sa clé d'écriture. Dans *La Bataille de Pharsale*, il utilise les expressions « mémoire qui voit » et « oreille qui peut voir »[43]. L'œil simonien fonctionne ainsi comme une caméra, sans rajouter d'idées ou de critiques. L'objectivité est l'une des clés de l'écriture simonienne.

Simon déclare lui-même : "*Il n'y a jamais aucun symbolisme chez moi*."[44] Selon lui, l'écrivain doit avoir un œil observateur et enregistreur mais pas un œil visionnaire. On peut dire que la formule de Dällenbach "*un œil qui se souvient*"[45] convient à l'œil simonien. Les souvenirs sont des instruments nécessaires pour son travail d'écriture. Pendant toute sa vie, il a pris des notes dans ses carnets et dans ses journaux sur toute sorte de sujet. Il essayait d'écrire tout le temps avec les thèmes sur lesquels il revenait. Il ne faut pas oublier que le style de Claude Simon ne se base pas sur une écriture automatique. C'était un écrivain qui produisait en travaillant et en composant de petits morceaux sur différents thèmes.

Dominique Viart dit de Simon : « *C'est un écrivain qui est ouvert à tout ce que le monde peut lui proposer* »[46]. Claude Simon a une curiosité pour tout, donc

---

[41] Calle-Gruber, **op.cit.**, p.233.
[42] Alaistair Duncan, **Claude Simon, Adventures in words**, Second Edition, Manchester University Press, Manchester and New York, 1994, 2003, p.93.
[43] Claude Simon, **La Bataille de Pharsale**, 1969, p.86-87.
[44] Mireille Calle-Gruber, **Claude Simon - L'inlassable Réancrage du Vécu**, Paris, Les Essais, Editions de la Différence, 2011, p.41.
[45] **Ibid.**, p.42.
[46] Interview de Matthieu Garrigou-Lagrange avec Dominique Viart, "Le travail de la mémoire", France Culture, 2019, https://www.franceculture.fr/emissions/la-compagnie-des-auteurs/claude-simon-34-le-travail-de-la-memoire

pour exprimer cette curiosité il écrit sans cesse. Il ne construit pas une histoire d'un seul coup. Il collectionne des choses, des objets, des sentiments, des notes et des paragraphes, ensuite il relie tous ce qu'il possède, raison pour laquelle, il dit de lui-même qu'il n'a pas d'imagination. Il écrit en travaillant, en réalisant des compositions.

Avant de commencer à écrire, il choisissait tout d'abord une description. C'est le point de départ de son œuvre. Alain Duncan explique cette idée en donnant l'exemple de la description d'un crayon. Pour décrire un objet, il faut exprimer toutes ses caractéristiques comme sa couleur, sa taille, sa forme... Et il ajoute que pour Simon, c'est une façon plus qualitative de travailler que de travailler avec une intrigue qu'il trouvait artificielle.

Jean Ricardou, au cours du Colloque de Cérisy, exprime que le point commun des romans de Claude Simon réside sur « double fonctionnement », la « fragmentation » et l'« articulation ». Claude Simon, d'abord, utilise des séquences comme la cinématographie ; il sépare ses idées en groupes, en morceaux ; puis, il les met dans l'ordre en faisant un « montage », mais pas dans un ordre qui semble organisé. Finalement, l'auteur produit un dessin de « collage » avec les séquences dans sa tête. Jacqueline Piaget définit l'écriture simonienne comme des « puzzles ».

C'est un long processus : pierre après pierre, il élabore l'architecture de son œuvre. Dans ce processus, sa formation en mathématiques l'aide à réaliser la composition de ses romans. Le vœu de sa mère était qu'il bénéficie d'une « grande » éducation, c'est pourquoi Simon est allé au Lycée Saint-Louis où il a choisi les mathématiques élémentaires en vue d'intégrer une « grande » école mais cela ne correspondait pas à ses souhaits. A la fin, il refuse de continuer ses études au Lycée Saint-Louis et d'« ingurgiter des connaissances » (3 mars 1981) et il confie aux *Nouvelles Littéraires* : « *Le salut, le garde-à-vous devant les anciens, cela ne me*

plut pas du tout [47]». Malgré tout, cette éducation en mathématiques, l'apprentissage de la logique combinatoire des « arrangements, permutations, combinaisons » a été utile au travail de composition de ses romans et à l'explication de ce travail.[48]

Claude Simon utilise le « flux de conscience » en s'inspirant d'auteurs comme Proust, Faulkner ou Joyce. Mais, il se différencie de ces auteurs par son style où les évènements et les histoires qu'il raconte sont mis en ordre. En fait, il n'existe pas d'ordre logique et chronologique dans le roman simonien. Simon n'aime pas la chronologie. Il refuse que l'on précise les heures et les évènements chronologiques.

Il refuse aussi l'écriture balzacienne. Pour lui, à cette époque-là, écrire balzacien est inutile. Pour lui, il n'existe pas d'ordre chronologique ; il voulait que tout revient à chaque instant donc nous pouvons dire qu'il y a une approche au simultanéisme chez Simon. Ce dernier est un écrivain qui essaye des nouveautés dans son écriture. A ce point-là, nous devons marquer que pour son roman *Le Vent* et *L'Herbe*, il a essayé une nouvelle technique et il avait constitué un scénario. Dans *L'Herbe*, il a expérimenté de faire une liste de personnage et écrire une intrigue. Dans *L'Acacia*, le lecteur observe une lecture plus « facile » que les autres romans parce que dans lequel, nous voyons des séquences datées et un texte plus structuré. Ici, nous pouvons dire qu'il y a des indications chronologiques.

Simon déclare qu'il n'a pas de chose à écrire mais des choses à faire. Dans le discours tenu lors de la remise de son Prix Nobel, il reprend une citation de Paul Valéry : « *Si (...) l'on m'interroge, si l'on s'inquiète (comme il arrive, et parfois assez vivement) de ce que j'ai voulu dire (...), je réponds que je n'ai pas voulu dire mais voulu faire et que c'est cette intention de faire qui a voulu ce que j'ai dit* ». Il utilise le verbe « fabriquer » en se référant à « *Albertine disparue* » de Proust. Il

---

[47] **Les Nouvelles littéraires**, 29 décembre 1960 in Calle-Gruber, Mireille, **Claude Simon, Une vie à écrire**, Paris, Éditions du Seuil, 2011, p.71.
[48] **Ibid.**, p.71.

utilise ce verbe parce que, comme un ouvrier, avec différents morceaux, il construit un ensemble. Son style signifie exactement « un bricolage » de Levi-Strauss.

Alastair B. Duncan analyse aussi le terme « poétique » au sens étymologique, qui vient du terme « poesis » qui signifie « fabrique ». Claude Simon est un écrivain de la fabrication des textes. Il est attentif aux structures qu'il combine en effectuant des compositions. Dans la poésie, il y a une sensibilité pour le monde, il existe des détails, des mélodies et un rythme. Selon Duncan, le style d'écriture simonien n'est pas tout à fait poétique puisqu'il écrit en prose et il ne cherche pas à faire des poèmes. En revanche, on peut dire qu'il y a une dimension poétique dans son style car Simon donne beaucoup d'importance aux mots comme dans la poésie. La narration est attentive à la phrase, mais la phrase de Simon est attentive aux mots. Elle procède de mots, elle se relance dans les jeux de mots, dans leurs assonances, dans les effets de son et de rythme. C'est ainsi que l'on peut dire qu'il y a une dimension poétique chez Simon. Les détails auxquels Simon prête attention sont extrêmement sensibles et présents.

Les romans de Simon mettent en avant une mémoire des souvenirs passés. Et cette mémoire n'est pas stabilisée, elle est toujours en recomposition. Parfois, elle provient d'objets anciens, parfois de sentiments. Les objets et les meubles qui appartiennent à la famille de Simon, les photos familiales sont des accumulateurs de mémoire. Autour de ces objets se développe un discours lié aux images. Pour Dominique Viart, cette technique ressemble à celle de Proust.

Le coté d'être collectionneur d'objets – et des vêtements aussi – de Simon montre qu'il a une mémoire des objets. Dans ses romans, l'attention à la matérialité du monde apparaît aussi. Dans *La Route des Flandres*, dans *L'Acacia*, dans *Le Palace*, il y a des traces de cette matérialité. L'humanité n'est pas simplement un concept, ce n'est pas simplement une idée mais c'est aussi une réalité matérielle tangible.

1.3.1. « Artisan des textes »

Peut-on dire de Simon qu'il est un « artisan des textes » ? Simon est un écrivain qui écrit sur tous les sujets qui sont apparus dans son univers. Lorsqu'il commence à écrire, il ne sait pas où il va et ce qu'il va obtenir. Il éclaircie très bien par-là la différence entre un artisan et un écrivain. L'artisan peut savoir ce qu'il va créer. Par exemple, un menuisier sait ce qu'il va créer avant de commencer à fabriquer. Il a une idée, un plan et des mesures en tête. A la fin, il n'y aura pas de « surprise ». Mais un écrivain ne sait jamais comment aboutira à son œuvre dont la fin prendra une tournure totale inattendue qui peut dérouter tout comme la vie. Les gens peuvent avoir un plan mais ils ne savent rien de ce qu'il va en être. C'est la raison pour laquelle Simon n'accepte pas la définition « une sorte d'artisan des phrases »[49]. Il l'explique avec la parole du peintre Soulages : « *Un artisan sait à l'avance ce qu'il va faire. Moi, je ne sais absolument pas, quand je commence un livre, ni où les choses vont aller, ni où j'en suis. Soulages l'a bien dit : un artiste n'est pas un artisan. Je crois qu'il faut se méfier de ces rapprochements quelque peu démagogiques ou ouvriéristes… »*[50]

Simon préfère utiliser le mot « produire » au lieu du mot « créer ». Il dit qu'il essaye de produire des formes. Il explique ce facteur d'incertitude à travers ces mots : « *Je fais le roman. Le roman se fait et il me fait* ». C'est-à-dire qu'il ne sait pas où il va. Chaque mot que Claude Simon utilise dans la phrase propose une direction différente. Il suit ces mots, mais parfois il revient en arrière. En fait, c'est un travail de l'inconscient.

---

[49] Brigitte Ferrato-Combe, **Ecrire en Peintre - Claude Simon et la peinture**, Grenoble, ELLUG, Université Stendhal, 1998, p.10.
[50] "Claude Simon, l'art du présent", in **Ibid.**, p.10.

2. CLAUDE SIMON ET LA PEINTURE

Analyser le style d'écriture de Claude Simon sans parler de sa passion pour la peinture serait une étude incomplète puisque lui et la peinture forment un tout inséparable. Claude Simon a voulu être peintre avant d'être écrivain[51]. Il a toujours eu une admiration pour les peintres et a aussi étudié la peinture dans sa jeunesse. C'est un magnifique observateur et il a toujours eu un « œil » comme les peintres. Dans sa carrière, il n'est pas devenu peintre mais a utilisé son talent d'observation en écrivant. Ainsi ; « *N'ayant pas réussi à devenir peintre parce que s'il avait bien 'l'œil', il n'avait pas 'la main', Simon essaie de rapprocher le roman de l'œuvre peinte* »[52] a dit Guy Neumann pour Claude Simon.

La peinture a toujours été l'une des choses les plus importantes de sa vie. Claude Simon dit que « *L'art est le seul à ne rien attendre de la vie que la vie elle-même et à ne chercher sa récompense que dans son propre exercice.* » [53] Grâce à ces mots, nous voyons « le portrait intime »[54] de Claude Simon. C'est pourquoi dans ses œuvres, il y a toujours des traces de son univers artistique et de sa passion pour la peinture. Il est d'ailleurs difficile de trouver une interview complètement exempte d'allusions à la peinture. Dans ses interviews, ses conférences, ses divers écrits, il y fait toujours référence. Pour lui, la peinture évoque toujours à la

---

[51] **Les Lettres françaises**, nº 1178,13-19 avril 1967 in Mireille Calle-Gruber, **Claude Simon, Une vie à écrire**, Paris, Editions du Seuil, 2011, p.74.
[52] Guy Neumann, "Claude Simon: La Chevelure De Bérénice, Ou Le Texte Au Travail." The French Review, vol. 65, no. 4, 1992, pp. 557–566. JSTOR, www.jstor.org/stable/39517, p.558.
[53] Mireille Calle-Gruber, **Claude Simon - L'inlassable Réancrage du Vécu**, Paris, Les Essais, Editions de la Différence, 2011, p.39.
[54] Mireille Calle-Gruber, **Claude Simon, Une vie à écrire**, Paris, Editions du Seuil, 2011, p.234.

littérature. Ainsi, les caractéristiques de la peinture apparaissent tout particulièrement dans son œuvre *La Corde raide*.[55]

Au cours de l'histoire de l'humanité, il y a toujours eu une relation intéressante entre la peinture et l'écriture et cette relation existe encore. Les écrivains et les peintres sont de merveilleux observateurs et narrateurs. Ils choisissent de raconter une histoire en écrivant ou en dessinant. Ces deux styles d'art sont devenus les moyens d'expression et de communication préférés des artistes et des écrivains depuis toujours.

Avant d'effectuer une analyse de l'écriture de Claude Simon et de sa passion pour la peinture, il faut d'abord jeter un coup d'œil sur la naissance de la peinture et les courants artistiques développés au cours de l'histoire de l'art qui étaient une source d'inspiration chez Simon.

2.1. La naissance de l'art et de la peinture

L'art est une activité aussi ancienne que l'humanité. Depuis le début de l'histoire de l'humanité, les êtres humains se sont en effet intéressés à l'art, parfois consciemment ou parfois inconsciemment. Tout d'abord, cette volonté est venue de leur instinct de survie, pas de l'intellectualisme ou de l'esprit comme dans le cas de l'art contemporain. En taillant les pierres et les cailloux, les homos sapiens, les premiers Hommes, ont produit des hâches, des couteaux, des poignards et ont chassé en les utilisant pour survivre. C'est pourquoi, les premières œuvres d'art ont été réalisées à l'époque paléolithique, l'âge de la pierre taillée.

L'un des genres de l'art les plus anciens, c'est la peinture. Les premiers Hommes ont dessiné sur les murs des grottes tous ce qu'ils ont pu observer dans la nature, dans leur environnement comme les animaux sauvages et les actions qu'ils

---

[55] Ferrato-Combe, **op.cit.**, p.9-10.

entreprenaient. Ils ont sculpté les murs des grottes et ont peint avec des morceaux de charbon de bois. Les archéologues ont fait beaucoup de recherches sur l'âge paléolithique, et ont trouvé les premières traces de peinture dans la grotte Chauvet en Ardèche, en France, et à Altamira en Espagne. Dans une grotte à Bornéo, une peinture de plus de quarante mille ans a été découverte. Henri Lhote, archéologue français, a aussi découvert des peintures réalisées il y a douze mille ans, dans des grottes dans les déserts d'Afrique.

A l'âge paléolithique, la peinture était un moyen d'expression comme dans la vie moderne. Il est difficile de trouver des informations sur la langue de la communication de cette époque et l'écriture n'existait pas. C'est certainement la raison pour laquelle les premiers Hommes se sont exprimés en dessinant. Il est plus facile de voir une relation intéressante entre la peinture et l'écriture. Tous les deux sont les moyens d'expression les plus importants et préférés de l'être humain depuis l'histoire de l'humanité. En fait, le dessin peut être considéré comme la première écriture. Avant d'inventer l'alphabet, les Hommes communiquaient avec la peinture en envoyant des lettres. Les dessins se sont petit à petit transformés en lettres d'alphabet.

Au cours de la Préhistoire, les figures humaines n'étaient pas dessinées de manière très détaillée, mais au contraire, comme des figures d'animaux. Les bras et les jambes étaient dessinés comme des lignes et les têtes étaient des points ronds. D'un autre côté, les actions comme sauter, courir ou s'asseoir étaient bien animées. Ces figures-là ressemblent beaucoup aux dessins d'un enfant. En général, les enfants utilisent des triangles pour dessiner un corps, un rond pour la tête et des lignes pour les jambes et les bras, c'est une sorte d'art primitive.

Pour les enfants en bas âge, jusqu'à l'âge de trois ans, la réalité n'est pas très claire parce que leur conscience n'est pas encore définie. C'est pourquoi, les dessins qui n'ont pas de sens pour nous, mais peuvent exprimer des choses 'réelles' pour eux. Quand on demande ce que c'est, ils peuvent répondre facilement et décrire ce qu'ils voient. Mais, les dessins des jeunes ou des enfants à partir de l'âge de trois ans peuvent être compréhensible par les adultes. C'est-à-dire que la

conscience les pousse à dessiner des objets et des figures plus réels. Donc, la réalité et la conscience ne peuvent pas penser séparément.

A ce point-là, ajoutons une parenthèse. Le style de dessin des enfants âgés de trois ans évoque l'un des célèbres peintres espagnols : Joan Miró. Au premier abord, les peintures de Miró ressemblent aux dessins d'enfants parce qu'il utilise des formes abstraites et des figures simples. Quand il dessine une étoile, il utilise seulement six lignes croisées tel le dessin d'étoile d'un enfant. Ses oiseaux ne sont pas les figures auxquelles on était habitué mais elles sont devenues ses idéogrammes personnalisés. Après avoir vu quelques peintures de Miró, le spectateur peut comprendre facilement que l'artiste de la peinture, c'est Miró. On analysera plus en profondeur le style de peinture de Miró et son univers artistique dans les chapitres suivants.

2.2. Les courants artistiques avant XX^{e} siècle

Au cours de l'histoire de l'art, plusieurs courants artistiques ont apparu. La peinture et la littérature, même si elles semblent différentes, sont deux genres proches qui se suivent. Comme dans la littérature, dans la peinture aussi, il y a un long processus de développement et de changement. Nous allons analyser certains courants artistiques pour mieux établir un lien entre ces deux genres d'art. Voici quelques détails sur les courants artistiques qui nous montrent les ressemblances et les sources d'inspirations entre la littérature et la peinture.

2.2.1. La peinture classique

Avant l'invention de la photographie par le Français Nicéphore Niepce, la peinture était un langage pictural au service de la monarchie absolue. Le mot « classicisme » vient du terme latin « classicus » qui renvoie aux personnes appartenant à la classe supérieure des citoyens : les bourgeois, les nobles, les rois… toute la monarchie.

Le classicisme est un mouvement culturel qui a commencé en Italie avec le peintre Annibal Carrache au XVII^{e} siècle. Ce mouvement peut se définir comme une nouvelle conception idéalisée de la beauté. Le classicisme a trouvé sa place dans la peinture, la sculpture, l'architecture, la littérature et la philosophie. En peinture, les thèmes de cette conception étaient des personnages bibliques, des figures héroïques, ou des personnages de la mythologie grecque. La composition du tableau, les proportions et la perspective, le respect de la bienséance, la lumière sont des éléments importants pour les peintres classiques et pour le classicisme. Les tableaux racontent des scènes allégoriques et historiques qui s'adressent notamment au roi Louis XIV.

Nicolas Poussin (1594-1665), le peintre français qui était le premier peintre du roi Louis XIII, est sans doute le peintre plus connu en peinture classique. Il est aussi important pour l'analyse de l'écriture de Claude Simon parce que celui-ci a écrit le texte « *Orion aveugle* » en 1970 pour la collection « Les sentiers de la création » de l'édition Skira[56] en s'inspirant du tableau intitulé « *Orion aveugle cherchant le soleil* » que Poussin a peint en 1658.

A la suite de la peinture classique, au XVIII^{e} siècle, au siècle des Lumières, les différents courants artistiques comme le rococo, le Grand tour, le néo-classicisme et le romantisme ont apparu. Mais, pour analyser l'écriture de Claude Simon et les courants artistiques dont il s'est inspiré, nous allons nous concentrer sur l'art moderne, surtout sur les quatre courants artistiques du XIX^{e} et XX^{e} siècle : l'impressionnisme, le fauvisme, le cubisme et le surréalisme.

---

[56] **Ibid.**, p.207.

2.2.2. L'impressionnisme

"*Imaginez donc, dans ces conditions, notre myopie s'agissant du futur ! Si quelqu'un avait demandé à Monet ou Renoir ce que serait la peinture de l'avenir, sans doute eussent-ils dit : l'impressionnisme. Or, il en est allé tout autrement, puisque l'impressionnisme a engendré le cubisme, en tous points son contraire.*"[57] Ce sont les paroles de Claude Simon sur l'impressionnisme. A la fin du XIX^{e} siècle, le courant impressionniste bouleverse le monde de la peinture. Les peintres comme Claude Monet, Alfred Sisley, Gauguin et Van Gogh ont apporté une grande nouveauté avec leur nouveau style de peinture. Paul Cézanne, Edgar Degas et Pierre-Auguste Renoir peuvent être considérés comme de grands impressionnistes mais ils ont aussi connu pour leurs différentes nouvelles techniques qu'ils ont apportées à la peinture, donc il faut séparer ces trois peintres des autres impressionnistes.

Les impressionnistes étaient contre les techniques traditionnelles de l'académie. Pour cette raison, ils peuvent être considérés comme les premiers artistes modernes. Cependant, il n'y a pas de différence entre l'art de la Renaissance où les artistes ont découvert le dessin de la nature et les impressionnistes qui ont aussi voulu dessiner la nature comme elle est. Le but des impressionnistes était le même que les artistes de la Renaissance, mais la seule différence entre eux, c'était la méthode pour accéder au but. Les impressionnistes avaient un esprit libre et ils essayaient de trouver les différentes techniques de peinture avec des coups de pinceau libres pour attraper une impression visuelle parfaite.

Avec l'impressionnisme, les artistes ont redécouvert la nature et ont commencé à dessiner sans choisir un sujet comme dans la peinture classique. Toutes les choses et les paysages que les artistes voient sont devenus le sujet de la peinture. Bien sûr que les impressionnistes, comme tous les artistes qui apportent une

---

[57] "Claude Simon, l'art du présent", propos recueillis par J.-M. de Montrémy, La Croix l'événement, 26-27 novembre 1989, in Ferrato-Combe, **op.cit.**, p.9-10.

nouveauté, sont devenus le point de mire des critiques. Paul Cézanne, le peintre français, a décidé de travailler loin du « bruit » et du chaos et il a commencé à travailler à Aix-en-Provence.

2.2.2.1. Claude Simon et Paul Cézanne

Ce qui est certain, c'est que Claude Simon fut influencé par l'impressionnisme. Mais sans doute, l'une des grandes raisons de cet intérêt, c'était Paul Cézanne. Cézanne, le peintre français, qui a bouleversé le monde de la peinture au XIX^{e} et au XX^{e} siècles avec ses peintures est l'un des plus grands peintres impressionnistes. Il est considéré comme l'initiateur d'une nouvelle conception de la peinture et comme le fondateur de l'art moderne. C'est la raison pour laquelle, Cézanne a un rôle important dans l'intérêt de Simon pour la peinture, parce que ce dernier établit un lien entre la propre peinture de Cézanne et sa propre démarche d'écrivain.[58]

Brigitte Ferrato-Combe, dans son ouvrage *Écrire en Peintre – Claude Simon et la Peinture*, donne une grande place à la relation intellectuelle entre Simon et Cézanne. Ferrato-Combe explique ce lien en citant la parole de Zao Wou-Ki, le peintre franco-chinois et français, « *Picasso m'avait appris à dessiner comme Picasso. Mais Cézanne m'apprit à regarder la nature chinoise. J'avais admiré Modigliani, Renoir, Matisse. Mais c'est Cézanne qui m'aida à me trouver moi-même, à me retrouver peintre chinois.* »[59] Claude Simon affirme, comme Zao Wou-Ki, que Cézanne l'a aidé à se trouver écrivain.

Le style de production des œuvres de Cézanne et de Simon est très similaire. C'est Cézanne qui a apporté la technique de composition à la peinture et il explique son idée : « *Faire un tableau, c'est composer…* » et Claude Simon confirme : « *Faire un roman, c'est comme faire un tableau* » et il ajoute « *Je travaille comme*

---

[58] **Ibid.**, p.29.
[59] Cité par J. Leymarie, Zao Wou-Ki, Paris, Hier et Demain, 1978, p.17. in **Ibid.**, p.29.

un peintre sur la surface de sa toile où sont présents à la fois tous les éléments, retouchant l'un par rapport à l'autre, essayant de faire en sorte que l'ensemble se compose, s'équilibre. »[60] Cézanne est connu comme un impressionniste mais avec sa propre technique, nous voyons les principes fondamentaux du collage et du cubisme dans ses peintures où il a utilisé les formes géométriques.

Claude Simon donne aussi une place à son peintre préféré dans son œuvre *La Corde raide*. Brigitte Ferrato-Combe définit l'apparition de ce peintre aixois dans l'œuvre de Simon comme une sorte de « figure tutélaire »[61]. Simon évoque le peintre dans *La Corde raide* sous un dialogue imaginaire entre Cézanne et « son démon intérieur de la peinture »[62] à partir des lettres envoyées par Cézanne. Ces lettres qui donnent des informations sur la vie du peintre ont été aussi publiés comme des livres. L'un de ces livres, *Lettres Croisées*, contient une correspondance avec Émile Zola, son ami proche du lycée d'Aix qui se trouve dans sa ville natale. L'autre livre a été publié sous le nom *Correspondance*.

Dans une interview avec Mireille-Calle Gruber, Claude Simon évoque le fait qu'il n'existe pas de hiérarchie entre les éléments narratifs de l'intrigue. Il fait attention à mettre de tous les éléments au même plan en donnant un exemple de Cézanne : « *... contrairement à un certain « humanisme », que l'homme n'est plus le centre du monde mais parmi les choses. Pendant longtemps, en peinture, par des procédés d'éclairage ou de composition, l'attention du spectateur était artificiellement concentrée sur le personnage principal (ou les). Si l'on prend, par contre, un peintre comme Cézanne, toute la surface de toile, tous les objets qui y figurent (y compris le « fond ») sont peints avec la même attention passionnée.* »[63] Ici, nous pouvons voir une caractéristique similaire pour créer une œuvre entre Simon et Cézanne : l'un donne la même importance à tout ce qu'il écrit, l'autre donne la même importance à tout ce qu'il dessine. Il n'existe pas de personnage ou d'objet principal dans leur œuvre.

---

[60] "Je travaille comme un peintre" in **Ibid.**, p.33.
[61] **Ibid.,** p.29.
[62] **Ibid.,** p.29.
[63] Claude Simon, **Chemins de la Mémoire,** Textes entretiens manuscrits réunis par Mireille Calle, Collection Trait d'Union, les éditions Le Griffon d'argile, Sainte-Foy, Québec, 1993, p.20-21.

Avec l'apparition de l'impressionnisme à la fin du XIX^{e} siècle, les nouvelles conceptions de la représentation picturale sont apparues au XX^{e} siècle parce que le regard des artistes sur le monde a changé après la première et la deuxième guerre mondiale et la peinture du XX^{e} siècle est devenue synonyme d'éclectisme.

2.3.La peinture au XX^{e} siècle

Durant le XX^{e} siècle, la peinture a vécu son âge d'or. Le cadre normatif du XVIII^{e} siècle n'existait plus. Les écoles classiques et les conventions académiques du siècle précédent ont perdu leur puissance et leur fonction comme dans la littérature et dans tous les domaines de l'art. Le public et les collectionneurs de peintures et d'objets d'art voulaient voir de nouvelles choses, des choses réelles de leur vie puisque, comme toujours, l'art devait refléter la société de l'époque.

Durant cette époque, des différents courants picturaux ont apparu mais il n'y avait pas de frontières strictes entre ces courants parce que les artistes ont vécu ensemble, ils s'inspirent les uns des autres. Il est sûr qu'il y avait des fondateurs de ces courants ou les artistes situés au premier plan mais il est difficile de rattacher un peintre à un seul courant artistique. Cézanne est l'un de ces exemples : il peut être considéré comme un impressionniste mais il est aussi un peintre qui a apporté les caractéristiques fondamentales du cubisme. Pour les peintres cubistes célèbres, le peintre espagnol Pablo Picasso et le peintre français Georges Braque, Cézanne était une source d'inspiration. Mais, leur attribuer aussi une étiquette est impossible parce que les peintures de Picasso peuvent parfois être définies comme postimpressionistes, fauves, cubistes ou surréaliste. D'un autre côté, Braque est un fauviste plus connu mais après avoir abandonné le fauvisme, il a travaillé avec Picasso sur le cubisme et il est devenu un peintre cubiste.

Pour analyser l'art du XX^{e} siècle, il ne faut pas oublier que c'est un siècle qui a vécu deux guerres mondiales. C'est pourquoi, il faut d'abord diviser l'époque

en deux périodes : l'art moderne et l'art contemporain séparés par la Première Guerre Mondiale et la Seconde Guerre Mondiale.

2.3.1. Le fauvisme

Au début du XX^{e} siècle, le fauvisme apparait en France vers 1903. C'est le premier grand mouvement artistique d'avant-garde de l'époque où l'utilisation des couleurs est l'une des caractéristiques qui le démarque des autres courants. Les couleurs utilisées dans les tableaux sont dominantes et vives. Louis Vauxcelles, le critique d'art, utilise le mot « fauve » pour la première fois dans une exposition d'un groupe de jeunes peintres avec Henri Matisse qui utilisent les couleurs de manière sensationnelle. Vauxcelles qui a vu une statuette d'Albert Marque dans le style classique dans un groupe de tableaux fauvistes s'est écrié en disant « Donatello chez les fauves ! ».

Dans le fauvisme, les couleurs sont venues au premier plan au lieu des notions classiques comme l'effet d'ombre et de lumière. On peut ainsi dire que le fauvisme est un courant qui apporte les notions de modernisme à la peinture. Les peintres fauvistes comme Henri Matisse qui peut être considéré comme le fondateur de ce courant, André Derain, Georges Braque ont apporté beaucoup de nouveautés comme l'utilisation des couleurs directement du tube, sans utiliser de pinceaux ou l'utilisation de coups de pinceaux évidents sur la toile.

2.3.2. Le cubisme

Le cubisme est un courant artistique qui ne change pas seulement l'histoire de l'art mais qui a aussi influencé le monde de la littérature. Pour montrer les échanges entre l'écriture et la peinture, il ne faut pas oublier les tableaux cubistes.

Il faut analyser le cubisme en deux parties : le cubisme analytique et le cubisme synthétique. Le cubisme analytique a été développé entre 1908 et 1912.

Les deux peintres, Pablo Picasso et Georges Braque, ont été inspirés par le cubisme de Paul Cézanne. Sans doute, c'est Picasso qui est le principal artiste du cubisme analytique, mais Braque est aussi un peintre qui a développé ce courant artistique. Selon Paul Cézanne, la nature est composée de formes de base comme des cubes, des cônes, des cylindres et des sphères et il faut observer la nature en pensant ce point de vue. Cette idée de Cézanne est une source d'inspiration pour Picasso et Braque. Quand nous analysons la peinture *Ma jolie* de Picasso, et *Le portugais* de Braque qui ont été réalisés la même année (1911), nous voyons des formes identiques et des similitudes stylistiques. Comme dans ses tableaux, dans le cubisme analytique, les couleurs ne sont pas vives, presque inexistantes et les couleurs dominantes sont le gris, le bleu et l'ocre.

Le cubisme synthétique est la deuxième période de ce mouvement artistique qui a été développé entre 1912 et 1919 par les deux peintres principaux, Picasso et Braque, ainsi que par Juan Gris et les autres peintres. Braque a abandonné le fauvisme et a suivi le cubisme pour travailler avec Picasso en s'inspirant du tableau intitulé *Les demoiselles d'Avignon* de 1907. La caractéristique dominante de cette période, c'est la technique du collage dont Claude Simon s'est aussi inspiré et il l'a utilisée dans son style d'écriture. De plus, les couleurs de cette période sont plus vives que celles de la première période. Mais ce à quoi nous nous intéresserons, ce sont les traces de l'écriture dans les tableaux.

Les cubistes ont utilisé les journaux ou les papiers collés. Pablo Picasso a peint un célèbre tableau intitulé *La Bouteille de vieux marc* en 1913. Ses matériaux étaient le fusain, le gouache, les papiers collés et épinglés sur papier. C'est Cézanne qui a apporté la composition à la peinture. A la suite de Cézanne, à partir de 1912, Picasso et Braque ont cherché à apporter une nouveauté avec les papiers collés. Nous voyons aussi des formes simples et géométriques dans leurs tableaux. *La clarinette-Tenora* de 1913 de Georges Braque est l'un des exemples des tableaux cubistes synthétiques.

L'écriture prend sa place dans le cubisme. Dans le tableau *Still Life with Chair-caning* (1911-1912) de Picasso, nous voyons un tissu collé et des lettres

« JOU » que le spectateur peut aussi observer dans plusieurs autres tableaux de l'artiste. Ces trois lettres sont les premières lettres du mot « journal ».

Dans les tableaux de Juan Gris, comme dans les tableaux de Picasso, nous voyons le mot « journal ». Son tableau intitulé *Le petit déjeuner* en 1915, *Bouteille et compotier* en 1919, *Fantômas* en 1915 sont seulement quelques exemples dans lesquels nous pouvons observer ce détail. Parfois, il utilise quelques lettres du mot « journal » mais le spectateur comprend bien qu'il s'agit de ce mot. Gris a utilisé aussi d'autres papiers collés comme dans *La Bouteille d'amis* en 1914.

Joan Miró peut être considéré comme un peintre cubiste. Mais bien sûr que ce n'est pas le seul courant dont il s'est inspiré. Dans ses peintures, nous voyons des traces du fauvisme, du cubisme et du surréalisme. Miró a utilisé des couleurs vives et dominantes.

2.4. L'interférence entre l'écriture et la peinture

La peinture et l'écriture sont des éléments d'un ensemble. Nous pouvons dire qu'il y a une métaphore dans cet ensemble : une écriture de la peinture, une peinture dans l'écriture. Les peintres préfèrent utiliser l'écriture dans leurs tableaux et les écrivains utilisent la peinture dans leurs récits. La lettre qui est l'élément essentiel de l'écriture et la couleur et la forme qui sont les éléments essentiels de la peinture composent une harmonie. L'écriture a un message verbal et la peinture a une vision esthétique qui suscite du plaisir. Bien sûr que tous les deux gardent leurs propres spécificités mais nous voyons des échanges et des correspondances entre eux, en particulier lorsqu'un peintre illustre un poème, lorsqu'un poète ou un écrivain commente une peinture. L'œuvre intitulé *A toute épreuve* de Joan Miró et Paul Éluard peut être considérée comme un exemple de cet échange. D'ailleurs, Joan Miró est un peintre qui utilise toujours l'écriture dans ses œuvres. Le graphisme que Miró aime consulter dans ses tableaux est une technique que les cubistes utilisent. Dans les tableaux cubistes, nous voyons des journaux et des papiers collés, des éléments graphiques et des lettres.

L'enluminure et la calligraphie avec lesquelles les mots composent eux-mêmes un dessin sont aussi quelques exemples de la peinture dans l'écriture. Parfois, comme dans la bande dessinée, la narrativité de l'image est expliquée par le texte. Nous pouvons voir beaucoup de travaux sur l'écriture dans la peinture.

Il y a toujours une relation et une confrontation entre l'image et le texte. Même s'il n'y a pas de relation directe avec l'écriture et la peinture, parfois le peintre veut s'exprimer en donnant un titre à son tableau pour le cas d'incompris de la peinture et les spectateurs essayent de l'observer en reliant le titre et le tableau. Le titre du tableau donne un sens plus profond au tableau puis il établit un lien entre les idées du peintre et le spectateur.

Paul Klee, Jean Michel-Basquiat et René Magritte sont des autres peintres qui préfèrent utiliser l'écriture dans leur tableau. Le tableau intitulé « *Ceci n'est pas une pipe* » de Magritte dans lequel il existe une grande pipe sur un plan arrière jaune avec un sous-titre : « *Ceci n'est pas une pipe* » est l'un des exemples qui nous montre la relation intéressante entre l'image et le texte.

2.4.1. Claude Simon et son intérêt pour la peinture : « le cubisme »

Dans une interview, Mireille Caille demande à Claude Simon : « *Pourquoi, pour parler de l'écriture, faites-vous volontiers référence à la peinture ? Est-ce par réminiscence de votre faire de peintre ? ou par une certaine méfiance vis-à-vis du métalangage et de ses abstractions ?* » Claude Simon répond ainsi: "*Paradoxalement, je connais mieux la peinture que la littérature dont l'évolution, du reste, est toujours en retard par rapport à la première. De plus, il me semble que les exemples pris dans la peinture sont plus "parlants"*.[64]

[64] **Ibid.**, p.21.

En 1967, après la publication d'*Histoire*, dans une interview de Simon par Josiane Duranteau, celui-ci déclare qu'il aurait voulu être peintre ou jockey en ajoutant que ces deux activités lui auraient donné une « joie absolue et totale » et il ajoute que l'écriture, « *c'est une joie indirecte, un plaisir au second degré : après tout, on trace des pattes de mouche, ce n'est pas comparable à cette joie immédiate, sensorielle, de passer sur la toile du rouge ou du vert* »[65]. Pendant sa carrière d'écrivain, en donnant une forme littéraire à ses livres, il a cherché cette « joie sensorielle ». [66]

Pendant toute sa vie (1913-2005), c'est-à-dire durant quatre-vingt-douze ans, du début de vingtième siècle jusqu'au début du vingt-et-unième siècle, Simon est témoin du développement de la peinture comme du développement de la littérature.

Il commence à faire de la peinture à Perpignan où il habite en partie, même s'il habite la plupart du temps à Paris, chez son oncle jusqu'à sa majorité. Simon est envoûté par l'ambiance artistique de Paris. Les beaux-arts, la photographie, la peinture, le cinéma et la littérature n'étaient pas des matières qu'il avait étudiées au lycée. Lorsqu'il vit à Paris, il découvre les milieux des artistes comme Cézanne, Manet, Bonnard, et fait connaissance avec les modèles et le monde du théâtre. Il commence à visiter les ateliers des peintres.

Quand Simon avait vingt ans, dans l'atelier d'André Lhote, il est devenu « *un étudiant en cubisme* » [67]. Nous voyons les reflets de ce courant artistiques dans ses romans. Dans *L'Acacia*, il faut souligner cette expression qui fait référence au cubisme : « *convertissant sous formes d'ineptes triangles, d'ineptes carrés ou*

---

[65] **Les Lettres françaises***,* nº 1178,13-19 avril 1967 in Mireille Calle-Gruber, **Claude Simon - Une vie à écrire**, Paris, Éditions du Seuil, 2011, p.74.
[66] **Ibid.**, p.74.
[67] **Ibid.**, p.73.

d'ineptes pyramides (ou cônes, ou sphères, ou cylindres) les voiles, les barques et les rochers »[68].

Claude Simon suit les cours de l'académie mais en général il préfère faire ses apprentissages en autodidacte et il loue un atelier. [69] Plus tard, il juge sa jeunesse et il écrit dans ses notes : « *Jeunesse idiote* », « *Vie idiote stupide à Paris. Quartier Latin* » et il ajoute : « *Je ne comprends strictement rien à la peinture. Aucun intérêt pour la politique. Paresse dans tous les domaines. Oisif.* » (archives, 3 mars 1981)[70].

Le cubisme peut être considéré comme l'un des courants artistiques importants de l'art contemporain, comme l'impressionnisme mais leur style est différent. Pour l'impressionnisme, les couleurs et les jeux d'ombres et atmosphériques sont importants mais les formes sont au deuxième plan. Au contraire, pour le cubisme, les formes géométriques sont importantes et strictes. Le peintre espagnol Pablo Picasso peut être considéré comme le fondateur du cubisme mais il ne faut pas aussi oublier le peintre français Georges Braque. Le cubisme n'est pas un courant qui est seulement efficace dans le monde de la peinture ; nous pouvons voir les reflets du cubisme dans les différents domaines de l'art. Dans la littérature, Guillaume Apollinaire, le poète français, qui était l'ami proche de Picasso et Braque, a défendu le cubisme et il a publié le livre *Les peintres cubistes. Méditations esthétiques* en 1913. Le cubisme n'est pas tout à fait abstrait. Dans les tableaux, les spectateurs voient des formes et un ordre géométrique. Les cubistes ont fait une synthèse nouvelle de la nature.

---

[68] Claude Simon, **L'Acacia**, les Éditions de minuit, Paris, 1989, p.171.
[69] Calle-Gruber, **op.cit.**, p.73-74.
[70] **Ibid.**, p.75.

2.4.2. Le collage et le roman cubiste chez Claude Simon

Claude Simon se réfère souvent aux peintres cubistes comme Jean Dubuffet, aux Catalans Joan Miró et Antonio Tapies, aux Américains Robert Rauschensberg, Andy Warhol, Louise Nevelson et à l'Italien Gastone Novelli[71], puisque Simon utilise la même technique collage et l'assemblage comme eux dans son écriture. Au colloque de Cerisy, Tom Bishop donne son point de vue sur la technique du collage de Simon : « *... collages très complexes et passionnants dans lesquels il réunit et juxtapose des objets, des reproductions de tableaux, des découpures de journaux et de magazines. Sur un grand paravent, Claude Simon entrelace ces « corps » les plus divers avec une certaine préméditation* ».[72]

Nous pouvons voir les caractéristiques du collage dans les romans simoniens mais la technique du collage la plus utilisée par Simon, est sans doute le roman *Les Corps conducteurs*. Selon Tom Bishop, *Les Corps conducteurs* peut être considérée comme « un roman cubiste » avec la fragmentation constante de l'image.[73]

Au contraire de l'idée de Tom Bishop, certains critiques n'étaient pas d'accord sur le collage comme Lucien Dällenbach qui explique : « *... cette métaphore du collage me parait masquer certains fonctionnements du texte que j'appellerai l'entrelacement.* »[74]

Les Corps Conducteurs, a été publié pour la première fois en 1970 sous le nom *Orion Aveugle*. Ce titre vient de la peinture *Orion aveugle cherchant le soleil* du Nicolas Poussin, le peintre classique. Nous pouvons dire que c'est un texte

---

[71] Ferrato-Combe, **op.cit.**, p.103.
[72] Tom Bishop, "L'image de la création chez Claude Simon", Nouveau Roman: hier, aujourd'hui, tome 2, p.67. in **Ibid.**, p.104.
[73] **Ibid.**
[74] **Lire Claude Simon**, p.265, à propos de **Triptyque**. On notera cependant que lors d'une intervention télévisuelle à propos du **Jardin des Plantes**, Dällenbach évoque ces collages et montre l'un deux. in **Ibid.**

inspiré par différents œuvres artistiques. Le premier stimulant, ce n'était pas le tableau de Poussin, c'était le collage intitulé *Charlène* de Robert Rauschenberg que Simon a vu au Stedelijk Museum d'Amsterdam.[75] Brigitte Ferrato-Combe nous montre des correspondances entre le texte et le tableau. Si nous donnons l'un des exemples, elle fait attention à la surface Miróitante, encadrée et au morceau de dentelle de jaunâtre qui se trouve au centre du collage et au passage qui se passe dans le texte : « *A l'intérieur de la vitrine, contre la glace, leurs pans retombant derrière les photographies, deux rideaux de dentelle brodés guirlandes de feuilles entourant un oiseau s'écartent en deux courbent symétriques. Soit saleté, soit qu'ils aient été teintés, ou encore jaunis par le soleil, ils sont d'une couleur pisseuse* [76]».

Dans l'introduction de l'*Orion aveugle*, Claude Simon explique pourquoi il a écrit le texte : « seul désir de 'bricoler' quelque chose à partir de certaines peintures que j'aime »[77]. Ici, nous voyons encore une fois le verbe « bricoler » qui résume le style simonien. Ce bricolage a été fait en utilisant vingt différentes illustrations ; dans les illustrations, nous pouvons voir un dessin de Dubuffet, une gravure de Picasso, deux montages de Rauschenberg, un montage de Louise Nevelson, le tableau de Poussin, le photomontage d'Andy Warhol, deux photos en noir en blanc qui représentent l'Amazone et un montage photographique de Brassai.[78] Les illustrations sont des collages ou des montages sauf le tableau de Poussin, le dessin de Claude Simon et la gravure de Picasso. [79]

Bérénice Bonhomme, dans son article, « *Claude Simon : une contestation du texte par l'image* » mentionne que Claude Simon a ajouté quelques-uns des aspects de l'iconographie de *Orion aveugle* plus tard et cet ajout « *a posteriori* » crée un dialogue vaste entre écriture et image. Sur ce sujet, après la publication de « *Les Corps conducteurs* », sans les images, Claude Simon déclare : « *si 'Les Corps*

---

[75] **Ibid.**, p.208.
[76] Claude Simon, **Orion aveugle**, p.48-50, in **Ibid.**, p.208.
[77] Michelle Rogers, "Fonction des quatre photographies publiées dans l'Orion Aveugle de Claude Simon." **The French Review**, vol. 59, no. 1, 1985, pp. 74–83. JSTOR
[78] Ibid.
[79] Ferrato-Combe, **op.cit.**, p.103.

conducteurs' devait être accompagné de l'image, de ses stimulants extra-textuels, alors ce serait un échec pour moi »[80].

2.4.3. Les liens entre l'écriture et la peinture chez Claude Simon

Les parallélismes et les oppositions, la qualité de composition, le jeu des symétries, l'harmonie de l'ensemble, la cohérence, ce sont les éléments qui font du texte écrit une œuvre d'art.[81] Claude Simon dit que « *... peindre, écrire, composer de la musique, construire un monument, c'est avant tout découvrir des rapports et les organiser suivant certains rythmes…* ».[82] Cette définition montre l'élément essentiel de l'activité créatrice de l'écrivain et l'importance des rapports parce que son style d'écriture, c'est créer du lien entre les choses avec une certaine harmonie. Peindre établit aussi des liens entre les choses et les développe suivant une logique neuve et originale. [83] Claude Simon dit lui-même : « *J'écris mes livres comme on fait un tableau. Tout tableau est d'abord une composition* ». [84]

Le poète Léo Larguier, dans son ouvrage *Le Dimanche avec Paul Cézanne*, fait apparaître plus d'une dizaine d'aphorismes sur la peinture en numérotant avec les chiffres romains qui affirment l'importance des « rapports » dans une œuvre : « XXV – *La ligne et le modelé n'existent point. Le dessin est un rapport de contraste ou simplement le rapport de deux tons, le blanc et le noir* », « XXXIV – *Il n'y a ni peinture claire ni peinture foncée, mais simplement des rapports de tons* », « XXXVIII – *La peinture est l'art de combiner des effets, c'est-à-dire d'établir des rapports entre des couleurs, des contours et des plans* »[85].

---

[80] « La fiction mot à mot ». Communication, suivie d'une discussion, au Colloque de Cerisy, 20-30 juillet 1971. Le Nouveau roman : Hier, aujourd'hui, tome II : Pratiques, U.G.E., 1972, p. 73-97. et p. 99-116. [discussion], p. 110 in Bérénice Bonhomme, « Claude Simon : une contestation du texte par l'image », **Cahiers de Narratologie** [En ligne], 16 | 2009, mis en ligne le 25 mai 2009, consulté le 24 août 2019, http://journals.openedition.org/narratologie/1025 , p.2.

[81] Guy Neumann, "Claude Simon: La chevelure de Bérénice, ou le Texte au travail." **The French Review**, vol. 65, no. 4, 1992, pp. 557–566. JSTOR, p.558.

[82] "Je travaille comme un peintre", La Croix l'événement, 18 octobre 1985. in Ferrato-Combe, **op.cit.**, p.31.

[83] **Conversations avec Cézanne**, p.17. in **Ibid.**, p.34.

[84] Neumann, op.cit., p.558.

[85] Ferrato-Combe, **op.cit.**, p.32

Pour créer une œuvre, l'artiste travaille avec ses sensations ; il est même « un réceptacle des sensations ».[86] La sensation est primordiale pour les écrivains comme pour les peintres. « Crédible », « sensible », « harmonie » sont des termes liés dans l'esprit de Claude Simon. Brigitte Ferrato-Combe explique la relation entre ces trois termes. Selon elle, la perception d'une 'communauté de qualités', donne naissance à 'l'harmonie', certains 'rapports' se nouent ainsi entre des 'sensations'. L'œuvre est 'crédible' selon la capacité qu'elle a à rendre perceptible cette harmonie, là encore selon une perspective très proche de celle de Cézanne qui affirme, toujours selon Larguier : « *Quand (les rapports de tons) sont mis avec justesse, l'harmonie s'établit toute seule. Plus ils sont nombreux et variés, plus l'effet est grand et agréable à l'œil* ». [87]

2.4.4. La peinture comme stimulant chez Claude Simon

Brigitte Ferrato-Combe, dans son ouvrage *Écrire en Peintre : Claude Simon et la peinture*, fait une analyse sur le rapprochement de Simon avec l'image comme un « stimulant ». Claude Simon utilise les synonymes du mot « stimulant » comme « excitant », « stimulus », « ferment », « suscitant » qui sont empruntés au vocabulaire critique de Jean Ricardou[88]. Simon déclare que les images sont les sources de l'écriture avec cette parole : « *Je pars le plus souvent d'images* »[89]. Le désir d'écrire de Simon vient d'une image qui peut être définie comme « stimulant ». Le rôle des stimulants picturaux apparait dans plusieurs textes de Simon : parfois ce sont des textes « illustrés » comme *Femmes* et *Orion aveugle*, ou parfois, des textes sans « illustrations » comme *Triptyque* et *Leçon de choses*. Dans *Trityque*, nous voyons les descriptions des peintures de Bacon, Dubuffet et Delvaux et ces images apparaissent comme un stimulus à l'écriture. Bérénice Bonhomme, dans son article « *Claude Simon : une contestation du texte par l'image* », définit l'image comme des « points dynamiques » de l'écriture simonien.

---

[86] **Ibid.**, p.33.
[87] **Ibid.**
[88] Ferrato-Combe, **op.cit.**, p.193.
[89] "Fragments de Claude Simon", in **Ibid.**

Claude Simon a écrit deux textes avec des illustrations : l'un c'était *Orion aveugle*, l'autre *La Chevelure de Bérénice*. Les illustrations étaient comme des suscitants pour Simon. Son but, ce n'est pas de critiquer les peintures. Seulement, les peintures dirigent l'écrivain au cheminement de l'écriture.

Claude Simon déclare lui-même pour *Orion Aveugle* : « *Dans 'Orion aveugle', j'ai mis le tableau de Rauschenberg, une photo de la grande sculpture, les images qui ont servi de « stimuli » et aussi des images auxquelles je ne pensais pas du tout et qui ont été amenées par le jeu des mots. Quant au modèle, je dirai plutôt que c'est un excitant premier. Le tableau de Rauschenberg, c'est un « suscitant »*[90].

Skira, une maison d'édition fondée à Lausanne par Albert Skira, a demandé à Claude Simon d'écrire un texte pour la collection « Les sentiers de la création » et « *Orion aveugle* » est né en 1970. Les deux textes, d'abord, ont été publiés avec leurs stimulants picturaux mais pour que ces textes possèdent « une autonomie contestable »[91], ils ont été édités séparément encore une fois : en 1983, *Femmes, sur vingt-trois peintures de Joan Miró* a été publié par les Éditions de Minuit sous le titre *La Chevelure de Bérénice* et *Orion aveugle* a réapparu dès l'année suivante au début du roman *Les Corps conducteurs*, mais cette fois, sans les images. Bérénice Bonhomme, dans son article donne une place à la parole de Pascaline Mourier-Casile sur *La Chevelure de Bérénice* sans illustrations : « *par le retranchement radical des images et le choix d'un nouveau titre, 'La Chevelure de Bérénice', (pourtant identique textuellement à Femmes), est devenu un autre texte qui demande à être lu autrement. Toute mention de ses 'stimulii' picturaux risquerait d'en fausser la lecture »* [92]. Pascaline Mourier-Casile définit cette situation comme « mise hors-jeu, hors-texte des images »[93].

---

[90] **Ibid.**, p.194.
[91] **Ibid.**, p.201.
[92] « Je(ux) d'images : Simon au miroir de Miro », Pascaline Mourier-Casile in Les Images chez Claude Simon, des mots pour le voir, dir. Stéphane Bikialo et Catherine Rannoux, Revue La Licorne, 2004, p. 193. in Bérénice Bonhomme, op.cit., p.2.
[93] Ibid.

Dans *Orion Aveugle*, Claude Simon déclare qu'il a ajouté quelques aspects de l'iconographie plus tard et comme Bérénice Bonhomme explique que cet ajout *a posteriori* ne crée pas un bon dialogue entre image et écriture parce que les images ajoutées plus tard ne précèdent pas l'écriture. Claude Simon donne une place à « *Orion* Aveugle » au début de *Les Corps conducteurs* sans les images et pour ce sujet, il déclare lui-même : « *si 'Les Corps conducteurs' devait être accompagné de l'image, de ses stimulants extra-textuels, alors ce serait un échec pour moi* »[94].

Nous effectuerons une analyse plus détaillée sur *Femmes, sur vingt-trois peintures de Joan Miró* dans le chapitre « La Chevelure de Bérénice : Claude Simon et Joan Miró ».

2.5. Le roman moderne et la peinture moderne

Il y a toujours une relation entre la littérature et la peinture. Si non, pourquoi le romancier grec Longus a commencé *La Pastorale de Daphnis et Chloé* par la description d'« un tableau peint, qui contait une histoire d'amour. »?[95] Comme Brigitte Ferrato-Combe l'explique; « On a pu émettre l'hypothèse que les scènes successives du roman correspondraient à une série de fresques, aujourd'hui disparues: de fait, le tableau semble contenir tous les éléments d'un récit et le romancier se fait expliquer « tous les détails de l'image » avant de commencer. »[96]

Brigitte Ferrato-Combe se demande si la peinture est « un modèle » de l'écriture. Pour Claude Simon, tout a commencé avec la peinture. C'est la peinture qui l'a dirigé vers le chemin de l'écriture. Pour que la peinture soit sa source d'inspiration, les éléments essentiels de la peinture sont aussi devenus les éléments essentiels de l'écriture de Simon. Il accentue toujours les points communs entre ces

---

[94] « La fiction mot à mot ». Communication, suivie d'une discussion, au Colloque de Cerisy, 20-30 juillet 1971. **Le Nouveau roman : Hier, aujourd'hui, tome II : Pratiques**, U.G.E., 1972, p. 73-97. et p. 99-116. [discussion], p. 110. in Ibid.

[95] Romans grecs et latins, textes présentés, traduits et annotés par P.Grimal, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1958, p.795 in Brigitte Ferrato-Combe, **op.cit.**, p.5.

[96] **Ibid.**

deux arts dans ses interviews, dans ses romans et dans ses discours. Pourtant, il ne pense pas que ce soient les mêmes choses. La peinture et l'écriture sont différents moyens d'expression qui utilisent la même valeur artistique. Simon parle de cette différence dans les *Fragments de Claude Simon*, « *Chaque art, chaque écriture a sa spécificité. Et il est bien nécessaire d'avoir cela à l'esprit lorsqu'on parle de ces choses. Il tombe sous le sens que voir un rideau dans un tableau ou lire le mot 'rideau' sont deux choses fondamentalement différentes* » (1981)[97].

Avant d'écrire une histoire, l'écrivain imagine visuellement les séquences de cette histoire dans sa tête. Ferrato-Combe explique le lien entre le roman et la peinture de cette manière : « *Le tableau semble contenir tous les éléments d'un récit et le romancier se fait expliquer "tous les détails de l'image" avant de commencer.* »

Il donne de l'importance à la simultanéité dans son écriture. Il établit un lien entre la peinture et l'écriture et à chaque fois, il parle du pouvoir de la peinture sur l'écriture : « *La peinture a une grande supériorité sur l'écriture : la simultanéité. Vous voyez un retable : il représente diverses scènes de la vie d'un personnage que vous pouvez embrasser d'un coup d'œil. Il me plairait de parvenir à m'expliquer ainsi.* »[98]

Comme Simon refuse les étiquettes du Nouveau Roman, en général, il refuse un art qui se relit à une idéologie, c'est-à-dire un art « engagé ». En effet, se soumettre à une idéologie restreint la créativité de l'artiste. Les idéologies nécessitent des règles strictes et empêchent la flexibilité de l'artiste. Claude Simon a déclaré le 22 janvier 1988, à l'issue de la Conférence des Prix Nobel à Paris : "*C'est quand le peintre peint et que l'écrivain écrit qu'il apporte quelque chose de positif. A condition - et c'est le paradoxe- qu'il le fasse sans se préoccuper d'idéologie et en faisant son travail au mieux."*

---

[97] **Ibid.**, p.11-12.
[98] "Claude Simon: 'Je cherche à suivre au mieux la démarche claudicante de mon esprit' ", Tribune de Lausanne, 20 Octobre 1959, cité par S. Sykes, Les Romans de Claude Simon, p.32 in **Ibid.**, p.110.

3. *LA CHEVELURE DE BERENİCE* : CLAUDE SIMON ET JOAN MIRÓ

En 1962, André Maeght, éditeur et grand collectionneur d'art de l'époque, a offert à Claude Simon d'écrire un texte sur les vingt-trois peintures intitulées *Femmes* de Joan Miró, le célèbre peintre espagnol, pour publier un grand livre d'art. Dans ce chapitre, nous allons évoquer les ressemblances entre Simon et Miró malgré le fait qu'ils ne soient pas les « créateurs » du même domaine d'art.

Avant de commencer à établir une comparaison ou bien de montrer les liens entre Miró et Simon, il faut souligner quelques détails de la vie de Joan Miró pour mieux comprendre ses œuvres et son opinion sur la vie.

3.1.Joan Miró et son univers artistique

Joan Miró, de son vrai nom Joan Miró i Ferrà, est né à Barcelone le 20 avril 1893 et mort à Palma de Majorque, en Espagne, le 25 décembre 1983. Il est connu par ses nouvelles techniques et par sa nouvelle perspective sur la peinture qu'il a inventée tout au long de sa vie. Il est devenu l'un des peintres iconiques dans la progression de l'art contemporain.

La peinture a toujours été présente dans la vie de Joan Miró. Il a commencé à dessiner quand il avait huit ans. Pourtant, comme plusieurs artistes et écrivains, Miró, pour respecter le vœu de son père, a pris une autre direction et a commencé à étudier le commerce. Mais sa passion, la peinture, est devenue dominante. Après une dépression nerveuse, il a abandonné le commerce et est entré à l'école des Beaux-Arts de Barcelone. Depuis de ce moment-là, il s'est consacré entièrement à l'art. Pendant ses études, il a découvert le fauvisme et le cubisme.

Après ses études à Barcelone, en 1920, il est allé à Paris où il a rencontré Picasso. Il a été encadré par les peintres surréalistes et cubistes. Malgré le fait que Joan Miró est un artiste espagnol, le peintre déclare lui-même qu'il travaille sur ses travaux artistiques en pensant en langue française, et non pas en langue espagnole. Le français est devenu la langue maternelle de son univers artistique. Ce choix de langue vient de sa formation en peinture faite en France.

A la fin des années 1930, à cause de la guerre civile espagnole et de la Seconde Guerre Mondiale, il a dû quitter Paris et est allé en Normandie auprès de Georges Braque à cause de l'invasion allemande qui menaçait Paris.

En 1940, l'année où il a commencé à réaliser sa célèbre série des Constellations, il s'est installé à Palma de Majorque mais n'a jamais résider à un endroit durant toute sa vie. Il a beaucoup voyagé entre Barcelone, Montroing, Paris et New York pour des raisons professionnels et personnelles.

Dès 1948, Miró collabore avec Aimé Maeght, un grand collectionneur d'art et éditeur, qui expose les œuvres de célèbres artistes dans sa galerie comme Braque, Matisse, Chagall, Kandinsky, Calder. Aimé Maeght a édité plusieurs revues et les célèbres catalogues sur les artistes. C'est lui qui propose d'écrire un texte à Claude Simon pour les peintures de Miró.

Miró est un artiste qui transforme les objets, les personnages et les émotions en figures abstraites. Il n'est pas devenu seulement la source d'inspiration pour le monde artistique mais ses œuvres ont aussi beaucoup inspiré d'écrivains surréalistes. C'est pourquoi les sources littéraires le considèrent comme un surréaliste mais il n'a pas ressenti le besoin d'appartenir à un groupe. Il ne voulait obéir à aucune exigence parce que c'était un artiste qui a toujours essayé de nouvelles choses. Donc, dans ses œuvres, nous ne voyons pas seulement des traces de surréalisme, nous voyons aussi des caractéristiques du fauvisme et du cubisme.

Quand il travaille, il utilise différents matériaux : une plaque de zinc, avec le doigt, un pinceau, une brosse et de l'encre noire et il dessine librement. Par exemple, pour ses lithographies, il dessine sur une plaque de zinc et avant d'obtenir une lithographie originale, il réalise plus d'une dizaine de plaques différentes.

Pour Miró, les arts graphiques comme les lithographies et les gravures sont des moyens d'expression qui sont des œuvres plus hétérogènes que celui des autres œuvres dans les galeries.

Miró cherche à découvrir de nouvelles techniques et des nouveaux moyens qui donnent un espace de liberté et d'invention pendant le processus de travail. En 1938, il déclare lui-même qu'il se libère de la peinture : « *plus je travaille, plus j'ai envie de travailler. Je voudrais m'essayer à la sculpture, à la poterie, à l'estampe, avec une presse. M'essayer aussi à dépasser, dans la mesure du possible, la peinture de chevalet qui, à mon avis, se propose un but mesquin, et me rapprocher par la peinture des masses humaines auxquelles je n'ai jamais cessé de songer*[99] ».

« Conquérir la liberté » est le but de peindre pour Miró. Il travaille librement et rapidement. Une tache, une ligne, un geste inconscient que Miró laisse sur un tableau devient le point de départ pour le peintre espagnol. Il n'a pas besoin de choses plus artistiques ou compliquées. Ses œuvres consistent en des figures simples et colorées, une simplicité naturelle qui donne aux gens une liberté de l'esprit, sans l'inquiétude d'être parfait ou sans ayant peur. Il adore cette espace libre : « *J'ai l'impression que j'ai donné aux gens plus de liberté. La liberté de l'esprit, et la liberté de l'esprit ouvre évidemment de nouveaux horizons (...) Ce qui m'intéresse, ce n'est pas que le tableau, l'œuvre reste là, mais son rayonnement, son message, ce qu'il va faire pour transformer un peu l'esprit des gens. Le tableau, l'œuvre en tant qu'objet ne m'intéresse pas*[100]. » Dès 1960, l'art contemporain

---

[99] [97]Joan Miró, L'exposition lithographie et gravure, Uniq Expo, İstanbul, 2018, Curateur: Jean-Christophe Hubert

américain et les artistes de cette génération l'ont aidé à trouver « *les chemins de la liberté et la voie pour aller au-delà des limites* ».

Les œuvres de Miró font rêver le spectateur parce qu'elles reflètent son subconscient. Le peintre affirme "*Je ne rêve jamais quand je dors, je rêve quand je suis éveillé* ". Quand il travaille, il dessine avec son esprit enfantin. Les enfants de moins de trois ans n'ont pas de conscience élaborée c'est-à-dire que leur réalité n'a pas de forme. Par exemple, ils dessinent un carré et ce carré signifie une maison, ou ils dessinent une ligne pour montrer une voiture. Miró travaille inconsciemment comme les petits enfants. Ses figures signifient bien sûr quelque chose ; tous les tableaux ont une histoire pour Miró, mais de manière inconsciente. Ses œuvres prennent une forme dans la pensée du spectateur. Le peintre dessine librement mais le spectateur est aussi libre. Il n'y a pas de réalité stricte, de message direct au spectateur. Ses peintures rappellent des éléments d'un rêve.

Miró, avec sa propre technique, détruit l'idée de difficulté de dessiner pour les gens « ordinaires ». La flexibilité d'expression et la simplicité des formes que le peintre préfère utiliser peuvent être considérées comme un autre aspect du grand succès qu'il a acquis dans le monde entier. Les enfants ressentent une proximité avec le peintre parce que leurs esprits et l'esprit de Miró sont similaires et proches l'un de l'autre. Miró travaille avec son esprit enfantin. En effet, la seule chose importante pour les enfants, c'est l'action qu'ils font à un moment précis : quand ils s'occupent de quelque chose, ils coupent les liens entre le monde et eux-mêmes. Ils existent au présent avec toute leur existence au contraire des adultes, qui pensent à beaucoup d'autres choses pendant leurs actions, en réalisant des mouvements réflexifs et automatiques. Mais Miró travaille en possédant l'esprit des petits enfants ; il voyage dans son univers et se coupe du monde réel. La seule chose qu'il fait, c'est dessiner.

L'importance de l'action et de créer quelque chose pour Miró nous rappelle la même caractéristique chez Claude Simon. Comme Miró, Claude Simon déclare lui-même que la seule chose importante, c'est l'action. Il établit un lien, comme toujours, entre l'acte d'écrire et l'acte de peindre. Avec ces paroles, il

souligne le désir d'action qui pousse l'artiste à créer : « *Je crois qu'avant tout et au-delà de toute autre considération, un écrivain est poussé par l'envie d'écrire, un peintre par l'envie de peindre, un sculpteur de même. Comme l'a très bien dit Malraux (que par ailleurs j'apprécie peu), l'envie de peindre (ou le désir), par exemple, n'est pas tant suscitée par la vue du monde, des choses, que par la vue des tableaux dans les musées (ou les galeries de peinture) : On dit que le peintre s'installe devant le "motif", mais la profonde motivation, c'est celle de peindre* [101] ».

Analyser ces deux grands hommes qui ont démoli toutes les règles de la société et ont marché dans leur propre chemin nous montre plusieurs similitudes entre Claude Simon et Joan Miró.

3.2.Le lien intellectuel entre Joan Miró et Claude Simon

Après en avoir su davantage sur la vie de Joan Miró et de Claude Simon, il est aisé de comprendre que ce sont des hommes qui ne peuvent pas vivre sans art. Tous les deux ont un caractère insoumis qui refuse les règles instaurées par les autres. Leurs œuvres reflètent sans doute leur caractère. Les schémas et les techniques anciens ne sont pas valables pour eux. Au contraire, ce sont eux qui trouvent les nouvelles techniques dont les autres s'inspirent.

Tous les deux ont décidé de trouver leur chemin par eux-mêmes. Premièrement, ils se sont révoltés contre leur famille : Claude Simon a refusé de continuer sa formation en mathématiques et physique souhaitée par sa mère et Miró a abandonné sa formation en commerce qu'il continuait pour faire plaisir à son père. Ils ont choisi la peinture comme moyen de se découvrir et comme moyen d'expression. Pour Joan Miró, la peinture avait toujours été une passion dès l'âge de huit ans. En revanche, pour Claude Simon, la peinture n'était pas une chose que

---

[101] Mireille Calle-Gruber, **Claude Simon - L'inlassable Réancrage du Vécu**, Paris, Les Essais, Editions de la Différence, 2011, p.59.

sa famille acceptait. Pourtant, après une éducation classique et disciplinée, il a voulu suivre un enseignement plus libre et la peinture était parfaite pour lui. La peinture lui a donné une conception visuelle et cette vision a développé son talent pour l'écriture.

Deuxièmement, tous les deux ont refusé l'art classique et ils ont suivi l'art moderne. Ils se sont vraiment inspirés du cubisme. En analysant leurs œuvres, les critiques et le public ont voulu leur donner des étiquettes en tant que peintre surréaliste ou nouveau romancier mais ils n'ont pas voulu appartenir à un groupe. Bien plus, avec leurs travaux, ils ont créé leur propre espace et leur propre technique dans l'art moderne.

Un autre point commun entre les deux hommes, c'est qu'il n'y a pas de règles strictes dans leurs œuvres. De plus, grâce à leurs œuvres, ils donnent une liberté d'expression aux gens. Tous les deux étaient des témoins de la guerre dont ils ont vécu les conditions et les conséquences. Donc, la rigidité de la guerre les a peut-être poussés à trouver une place plus flexible où les gens de cette époque s'exprimaient plus librement.

Quand Joan Miró et Claude Simon produisaient leur travail, ils ne réfléchissaient pas à ce que le public allait penser. Miró n'avait pas besoin de montrer ses œuvres à quelqu'un avant de les accomplir. Il n'était pas inquiet d'être apprécié ou non par les autres. La seule réalité qui l'intéressait, c'était l'acte de dessiner. Il ne s'intéressait pas à ce que les autres pensaient car, lorsqu'il travaillait, il n'avait pas non plus de pensées dans la tête. C'est pourquoi, il travaillait toujours seul dans son atelier : « *Ah, oui ! Tout seul. Surtout personne. Toujours. Personne n'entre dans mon atelier quand je travaille. Je n'éprouve pas le besoin de montrer le résultat à quelqu'un. A de très rares personnes. A quoi bon ? Je ne sens ça comme quelque chose d'accompli. Une œuvre est terminée quand plus rien ne me gêne plus.* »

Le « flux constant » est un terme convenable pour ces deux grands hommes. La seule différence entre eux réside dans le fait que Claude Simon travaillait dans « le domaine lexical et fictionnel », tandis que Joan Miró travaillait dans « le domaine pictural et iconique »[102]. Mais leur puissance imaginative a réuni ces hommes dans le même point commun. Miró reflétait son subconscient et exprimait ses sentiments en dessinant, avec les couleurs. Ses œuvres montraient son esprit enfantin. Simon exprimait ses sentiments en écrivant, avec des mots. Ses œuvres montraient les traces de sa vie, ses traumatismes, ses peurs, ses inquiétudes et ses points de vue.

Le style de travail de Miró et Simon se ressemble aussi. L'un a une passion pour l'écriture, l'autre pour le dessin, mais leur passion de la production est la même. Claude Simon est un écrivain qui écrit sans arrêt, sans écrire sur un sujet précis. Parfois, il écrit un sentiment, parfois un évènement ou une idée. Il écrit pour lui-même et il continue à écrire sans penser ce qui va en résulter. Il écrit sans vouloir raconter une histoire. Mireille-Calle Gruber rappelle une citation de Simon à ce propos : « *Un jour, j'ai enfin compris qu'écrire, ce n'était pas raconter une histoire*[103] ». Après avoir écrit ses pensées, ses sentiments, il les laisse où ils sont et ne fait pas d'effort pour les transformer en une histoire où un roman à ce moment-là parce qu'il ne croit pas en la spontanéité de l'écriture. Ce n'est pas quelqu'un qui écrit tout de suite. Un jour, toutes ses pensées se relient et construisent un roman. « *Il faut savoir abandonner le tableau qu'on voulait faire pour le tableau qu'il se fait.*[104] »

Joan Miró a une attitude similaire à celle de Simon. Parfois, il dessine une ligne rouge, parfois un rond noir, s'il a une idée, il la dessine sans perdre de temps. Puis, comme Simon, il n'essaye pas de la transformer en tableau. Il déclare lui-

---

[102] Patrick Rebollar, "Regards sur une analogie des profondeurs, Femmes, sur 23 peintures de Joan Miró", intervention au Colloque de l'Université de Poitiers, L'Image génératrice de textes de fiction, les 17-20 mars 1994. Paru dans **La Licorne**, n° 35, P.U. de Poitiers, 1995, p.275-282.

[103] [100] Citation empruntée d'un enregistrement sonore d'une interview de Matthieu Garrigou-Lagrange avec Mireille-Calle Gruber, , "Une vie à écrire", sur le site France Culture 2019, https://www.franceculture.fr/emissions/la-compagnie-des-auteurs/claude-simon-14-une-vie-a-ecrire

même : « *Ce qui m'intéresse, c'est de ne pas arrêter cet élan qui me pousse ; je ne peux pas m'arrêter. Je me sens de plus en plus attiré, c'est une chose magique... Le matin, je descends dans cet atelier, je fais le tour, et fatalement je me sens attiré par quelque chose. Je ne peux pas m'empêcher (...) Si j'ai une idée, je fais un petit croquis sur n'importe quoi, n'importe où. Et au fur et à mesure que le temps passe, ça travaille dans mon esprit et un jour ça devient une toile. Des choses qui datent de plus de quarante ans me reviennent. Des choses que j'avais prévu de faire et qui murissent depuis quarante ans* ».

Une autre caractéristique similaire de ces deux hommes, c'est leur relation avec la littérature et la peinture. Nous avons observé l'importance de la peinture pour Simon mais de la même façon, dans l'univers de Miró, la littérature existe. Miró est un artiste qui relie la peinture à la littérature, surtout à la poésie. Il a déclaré lui-même : « *Je ne fais aucune différence entre peinture et poésie* »[105]. C'est pourquoi, il n'a pas seulement collaboré avec Simon. Il a aussi fait des travaux avec les écrivains surréalistes comme Paul Éluard et André Breton. Par exemple, « *A toute épreuve* », une œuvre d'art qui est composée de gravures sur bois de Miró et de poèmes de Paul Éluard qui a été publié en 1958 par Gérald Cramer.

Après avoir trouvé les convergences entre le peintre catalan et l'écrivain français, nous comprenons que leur réunion dans l'œuvre « *Femmes* » ou autrement dit « *La Chevelure de Bérénice* » n'était pas une coïncidence. Les intellectuels ont bien compris leurs ressemblances avant de les réunir.

3.3.“*La Chevelure de Bérénice*”

Le titre que Claude Simon a choisi, *La Chevelure de Bérénice*, s'appuie sur une histoire très ancienne. Giuseppe Zuccarino, dans son article *La plage, les étoiles. Simon et l'Éros cosmique* parle de cette histoire qui joue un rôle important

[105] Joan Miró, “L'exposition lithographie et gravure”, Uniq Expo, İstanbul, 2018, Curateur: Jean-Christophe Hubert

pour comprendre le choix de Simon. L'histoire se passe dans les années 246-241 av. J. C. Au cours de la troisième guerre de Syrie, le roi égyptien Ptolémée III Evergète part au combat. La reine Bérénice, l'héroïne de cette histoire, dans le temple d'Arsinoé Zéphyritide, promet de faire offrande aux dieux, en s'inquiétant que son mari revienne indemne de la guerre. C'est une belle histoire parce que le roi revient vainqueur et sa jeune épouse tient sa promesse. La reine avait de beaux cheveux et l'offrande était une natte de ses cheveux. Tout se réalise comme il le faut et la reine fait son sacrifice. Mais quelques jours plus tard, la natte des cheveux disparait du temple. A ce moment-là, l'histoire devient une histoire mythique puisque Canon Samos, l'astronome da la cour, se réfère à un groupe d'étoiles situées entre les constellations de la Vierge, du Lion et du Bouvier et dit qu'il a retrouvé la natte dans le ciel. Si l'on considère que la transformation d'un être humain ou divin en étoile s'appelle le catastérisme dans la mythologie ancienne, la Chevelure de Bérénice est une constellation qui est née suite à un effet catastérisme. Cette constellation peu lumineuse se trouve à l'ouest du Lion.

Cette histoire peut être ancienne mais faire offrande est encore une chose actuelle. Certains peuples croient en cette coutume pour faire exaucer leur prière et leurs vœux.

Au cours de l'histoire de la littérature, *La Chevelure de Bérénice* est devenue une histoire mythique qui attire l'attention de différents poètes. Donc, il est facile de lire différentes versions de cette histoire qui se passe dans les poésies. L'une des versions est connue grâce au poème de Callimaque, le poète grec, né à Cyrène vers 305 av. J.-C. et mort vers 240 av. J.-C. Dans ce poème, la natte s'adresse à la reine et Zéphyr qui soulève les cheveux sacrifiés jusqu'au ciel et les dépose sur les genoux d'Arsinoé (identifiée avec Aphrodite), laquelle a décidé de leur donner une forme d'étoile[106]. Dans une autre version, Catulle, poète latin, décrit que les cheveux coupés de Bérénice s'adressent à elle et regrettent le lieu où ils étaient dans sa chevelure au lieu d'être fiers de leur transformation en astres. Faire

[106] Voir Callimaco, "La chioma di Berenice", in Aitia Giambi e altri frammenti, Milan, Rizzoli, 1996; 2007, p. 522-531 in Giuseppe Zuccarino, "La plage, les étoiles. Simon et l'Éros cosmique", **Cahiers Claude Simon**, 7 | 2011, 79-93, p.80.

offrande de ses cheveux est aussi une coutume qui se passe aussi dans l'*Iliade* d'Homère. Le poète Ugo Foscolo, l'un des fondateurs du premier romantisme italien, dit à propos de cette histoire : « *L'autorité d'un astronome, les mérites et la passion de Bérénice, les victoires de Ptolémée rendent crédible l'apothéose de la chevelure sacrifiée* ».[107]

La Chevelure de Bérénice n'est pas le premier titre que Simon a décidé de donner à son œuvre. L'œuvre a deux versions différentes ; seul le titre de la deuxième version a changé. Dans sa première édition, le texte a été publié en 1966, sous le nom de *Femmes*, *sur 23 peintures de Miró* sur du bois gravé avec les reproductions en couleur de tableaux de Miró, comme un livre d'art par l'éditeur Maeght. Cette œuvre se compose de vingt-trois peintures de Miró et du texte de Simon. L'ensemble pictural se base sur trois séries : 6 peintures de 1960 appelées « *Femme* », 2 peintures de 1959 et 5 peintures de 1960 sous le titre « *Femme assise* », et 10 peintures de 1960 intitulées « Femme et oiseau ». Les séries de « *Femmes* » et « *Femme et oiseau* » sont des peintures sur toile de jute. En 1984, les textes de Simon ont été publiés comme un seul texte sous le titre *La Chevelure de Bérénice* par les Éditions de minuit. Quelques années plus tard, l'éditeur Jérôme Lindon veut publier le texte sans les illustrations de Miró, comme un livre autonome. Ils sont cependant obligés de trouver un autre titre, puisque le titre initial a été utilisé par Philippe Sollers pour l'un de ses romans[108], donc « *Femmes* » n'est plus utilisable.

« *La Lumière orange de la lampe derrière la toile de sac* » est le titre auquel Simon avait pensé à prime abord pour le titre de son texte, après « *Femmes* ». Cette idée était venue de l'un des tableaux du livre qu'il avait décidé d'écrire en collaboration avec Miró. Simon explique ce processus : « *A un certain moment, je parle d'une femme qui appelle son enfant et puis qui laisse tomber la toile qui sert de porte, comme dans bien des maisons de paysan ou de pêcheur pauvre en Espagne, et je parle d'une lumière à l'intérieur que l'on voit luire à travers la toile.*

---

[107] Ugo Foscolo, "La chioma di Berenice", (1803), in Opere, I, Milan-Naples, Ricciardi, 1974, p.273; voir aussi sa traduction en italien du poème de Catulle, p.261-279 in Ibid, p.81.
[108] Philippe Sollers, **Femmes**, Gallimard, Paris, 1983.

J'y ai pensé parce que dans une des peintures il y a un point jaune frotté sur la toile à sac. »[109]

Finalement, le texte trouve son titre : *La Chevelure de Bérénice*, publié en 1984 par les Éditions de Minuit. C'est un titre parfaitement choisi pour une œuvre qui raconte les peintures de Miró. Premièrement, bien que Claude Simon ne soit pas un poète, il a voulu écrire le texte comme un poème en prose, comme plusieurs poètes qui se sont inspirés de cette histoire. Il a dit : *« 'La chevelure de Bérénice' est un texte tout à fait part. Dans mon esprit c'est plutôt un poème. »*[110] Deuxièmement, les constellations et les figures féminines sont des sujets que Joan Miró utilise beaucoup dans ses peintures. Simon a également raconté comment il a décidé de les utiliser : « *A un endroit, il est parlé des étoiles qui se reflètent dans les remous des vagues autour des pêcheurs et de la Chevelure de Bérénice. Ce nom de constellation (ou, si vous préférez, cette constellation de mots) m'a semblé beau* »[111].

Comme Claude Simon l'a déclaré, *La Chevelure de Bérénice* n'est pas un roman habituel de Simon, il s'agit d'un texte qui a un style simonien comme ses romans, tout en étant plus court. Il est composé de dix-huit pages, de soixante-neuf alinéas sans majuscules et peu de ponctuation. L'écrivain l'a construit en utilisant les vingt-trois peintures de Joan Miró comme des stimulants.

Au début, écrire un texte pour les tableaux de Miró n'était pas l'idée de Simon. Simon a accepté la proposition d'Aimé Maehgt, collectionneur d'art, puisqu'il adorait les tableaux de Miró - il possède d'ailleurs un tableau de l'artiste espagnol[112]. De plus, Claude Simon et Joan Miró ont de nombreux points communs

---

[109] C. Simon, dans l'entretien avec Claude DuVerlie, p. 51-52 et in *Œ*., p.1366, in Zuccarino, op.cit., p.83.
[110] "Claude Simon: 'J'ai essayé la peinture, la révolution, puis l'écriture'", in Ferrato-Combe, **op.cit.**, p.202.
[111] Claude Simon, in Claire Paulhan, "Claude Simon : 'J'ai essayé la peinture, la révolution, puis l'écriture'", in **Les Nouvelles littéraires**, 1984, p. 42-43 et in *Œ.*, p.1371, in Zuccarino, op.cit., p.83.
[112] "L'espoir" (1946), reproduit in Walter Erben, **Joan Miró** Köln, Taschen, 1998, p. 118, in Ibid., p.81.

comme par exemple la région de Barcelone. Mais, la chose la plus importante, c'est le style de peinture de Joan Miró. Bien sûr que ses peintures racontent des histoires mais pas de manière claire, puisqu'il choisit une forme abstraite. Le peintre laisse le public imaginer ce qu'il veut exprimer à travers ses peintures. Le public essaie ainsi de comprendre par lui-même comme pour les romans de Simon. Ainsi cette abstraction offre un espace d'écriture à Simon comme il en a l'habitude.

Les critiques essayent de trouver une relation profonde entre le texte de Simon et les peintures de Miró. Guy Neumann, dans son article *Claude Simon : La Chevelure de Bérénice, ou le texte au travail*, donne une place à l'une de ces analyses qui a été établie par Georges Raillard, critique d'art et littéraire. Il réalise une analyse du texte comme une structure ternaire en multipliant donc le nombre des toiles de Miró par trois (23x3=69). Il divise le texte en vingt-trois séries de trois séquences et pour lui, chaque série « s'achève en un moment d'arrêt ou un mouvement de changement [113]». Or, cette idée ne s'interfère pas toujours à la réalité du texte.

Giuseppe Zuccarino explique que le texte de Simon est « *une élaboration littéraire autonome* »[114]. Comme tous les critiques, au lieu de trouver des similitudes entre le texte et les tableaux reproduits dans le livre, Zuccarino attire l'attention sur « *l'analogie d'attitude entre le peintre et l'écrivain* »[115].

Les artistes et les écrivains ont des sensations extrêmes qui les poussent à créer. Ils sont très ouverts à ce qui stimule leur environnement. Leurs cinq sens sont leurs moyens d'expression et de création. Miró explique l'importance des sensations au cours du processus de production à travers ces mots : « *Quant à mes moyens d'expression, je m'efforce (...) de provoquer d'abord une sensation*

---

[113] Georges Raillard, "Femmes: Claude Simon dans les marges de Miró", Claude Simon: analyse, théorie, Ed. J. Ricardou. Actes du Colloque de Cerisy-la-Salle. Coll. 10/18, Paris: UGE,1975 in Guy Neumann, « Claude Simon: La chevelure de Bérénice, ou le texte au travail. » The French Review, vol. 65, no. 4, 1992, pp. 557–566. JSTOR, www.jstor.org/stable/395171, p: 559.
[114] Zuccarino, op.cit., p.82.
[115] Ibid., p.82.

physique, pour arriver ensuite à l'âme. »[116] Comme Miró, Simon a aussi une expression similaire qu'il évoque dans l'un de ses romans, *Le Palace* : « *J'ai voulu d'écrire des odeurs, des images, des sensations tactiles, des émotions* ».[117]

Comme *La Chevelure de Bérénice* est un texte inspiré des tableaux de Miró, le lecteur trouvera bien sûr des similitudes entre les passages du texte et les peintures de Miró. Claude Simon explique que pendant qu'il écrivait *La Chevelure de* Bérénice, toutes les reproductions de Miró étaient devant lui. Il faut rappeler qu'il s'agisse d'un récit d'inspiration, pas une critique ou une description de tableaux. C'est-à-dire que l'écrivain français ne décrit pas spécifiquement les tableaux de l'artiste espagnol, il ne les commente pas, il écrit un texte en utilisant son style en « association » avec les tableaux reproduits dans le livre. Il explique lui-même : « *Maeght m'a demandé si je voulais écrire sur vingt-cinq productions de Miró. Je lui ai dit : rien de théorique mais j'écrirai ce qui viendra. Il y a eu comme stimulus ces productions de Miró et puis ce qui est venu s'agglomérer autour.* »*[118]*

Définir le genre littéraire de *La Chevelure de Bérénice* n'est pas plus facile. Guy Neumann, dans son article, *Claude Simon : La Chevelure de Bérénice ou le texte au travail*, interroge le genre du texte. L'œuvre peut être définie comme un collage scriptural pour que le lecteur s'habitue au style simonien, ou bien cela peut être un essai sur l'impressionnisme ou un poème en prose. Brigitte Ferrato-Combe définit le texte qui intègre parfois une dimension narrative et une dimension descriptive et il demande son autonomie par rapport à la réalité.[119]

Avant de commencer, il faut comprendre la composition et la structure du texte. *La Chevelure de Bérénice* comprend dix-huit pages, soixante-neuf alinéas.

---

[116] Joan Miró, "Dichiarazione" (1933), in **Lavoro come un giardiiniere e altri scritti**, Milan, Abscondita, 2008, p.12. in Ibid, p.82.
[117] Claude Simon, in Madeleine Chapsal, "Enretien avec Claude Simon", in **L'Express**, 5 avril 1962, p.32 et in *Œ*, p. XXV-XXVI, in Ibid, p.82.
[118] Ferrato-Combe, **op.cit.**, p.194.
[119] **Ibid**., p.202.

Tous les alinéas ont différentes longueurs. Dans les séquences, l'écrivain n'utilise pas de signes de ponctuation, sauf dans certains cas, comme des parenthèses et des virgules. Simon utilise six virgules dans tout le texte entier (quatre virgules se trouvent au 35ème alinéa et deux virgules au 46ème alinéa) et quelques deux points. En général, il n'y a pas non plus de majuscules au début des phrases ni de point à la fin. En fait, les phrases « normales » n'existent pas ; le lecteur voit seulement des mots qui se succèdent, pas de phrases. Chaque alinéa commence par une lettre minuscule ; l'auteur n'utilise de majuscules que pour le nom des constellations (comme « *le Bouvier les Chiens de chasse l'Hydre »*[120]), pour les noms propres (« Chine »[121], « *Barcelone »*[122]) et dans quelques alinéas. Il utilise parfois la majuscule, parce qu'il veut faire comprendre qu'il commence à écrire une nouvelle phrase, sans point final.

Le temps du texte est le passé. Le texte a été écrit d'une manière impersonnelle, parfois, l'auteur utilise le pronom personnel à la première personne. Simon préfère être observateur dans le texte comme dans ses autres romans et il utilise le verbe « voir » dans le discours du narrateur : « je la vis », « je vis », « je pus voir », « je le vis », « je pouvais voir ». Il décrit aussi des sensations physiques : « je pouvais la sentir découlant le long de mes membres », « je pouvais toujours sentir cette odeur ». En même temps, il se réfère à un souvenir d'enfance : « dans mon esprit d'enfant il me semblait ».[123]

Comme les autres récits de Simon, dans *La Chevelure de Bérénice*, les descriptions sont très détaillées. Le lecteur retrouve aussi la phrase simonienne et la force des images dans ce texte. Mais il ne retrouve pas de séquences évènementielles et de personnages comme d'habitude. Dans cette œuvre, le lecteur trouve plutôt une valeur artistique. Malgré cela, l'auteur écrit à travers son style associatif. Il utilise des transitions d'un élément à un autre en utilisant des associations comme des images ou une analogie.

---

[120] Claude Simon, **La Chevelure de Bérénice**, Paris, Les Éditions de Minuit, 1984, p.11.
[121] **Ibid.**, p.16.
[122] **Ibid.**, p.21.
[123] **Ibid.**, p.16-17-22-24.

L'histoire se passe sur une plage catalane. L'écrivain explique à travers ces mots pourquoi il a choisi ce lieu : "*au-delà du thème de la femme, le propre de cet ensemble de tableaux était d'évoquer des images d'une région où Mirò, comme moi, se promène, les yeux baissés, à la recherche de détritus jeté sur le sable par les vagues."*[124] Miró et Simon ont des liens avec l'Espagne, en particulier avec la région de Barcelone. Ce point commun attire l'attention de Simon et le rapproche de Miró.

Le texte commence par la description de la plage et les évènements qui se sont déroulés sur celle-ci. L'auteur décrit une femme assise au bord de la mer avec une petite fille, trois jeunes amies se promenant avec leur chien, des pêcheurs jouant au ballon ou dormant près de leur bateau. De la même manière que dans ses autres récits, Simon, montre aussi les autres images, des séquences différentes, comme une femme qui appelle ses enfants du pas de la porte, des prostituées exposées sous le regard des clients, une vieille femme qui égorge un poulet, des soldats et des officiers qui se reposent, un roi enfant entouré de personnes importantes et d'évêques... Le texte finit par la disparition de la jeune femme habillée de noir. Pour Guy Neumann, dans son article *Claude Simon : La Chevelure de Bérénice, ou le texte au travail,* ceci nous montre une structure circulaire[125].

Comme dans ses autres œuvres, *La Chevelure de Bérénice* consiste en des traces de la vie de Simon. D'abord, il choisit une plage catalane, donc le lecteur comprend l'importance de l'Espagne pour lui et le seul lieu nommé dans le texte, c'est Barcelone. Il faut analyser ce choix de lieu à travers deux points de vue : le lien de ce lieu avec Joan Miró et l'importance de l'Espagne pour Claude Simon. Barcelone est la ville natale du peintre espagnol et la ville que l'écrivain a visitée pendant la guerre civile et y a vécu des expériences marquantes. Ces expériences ont été écrites par Simon dans plusieurs de ses romans comme *La Corde raide*, *Le Sacre du printemps*, *Le Palace*, *Histoire*, ou *Les Géorgiques*.

---

[124] Claude Simon, in Claude Du Verlie, "Claude Simon : the Crossing of the Image", in *Diacritics*, 4, 1977, p.51 et in C. Simon, Œuvres, Paris, Gallimard, 2006 (désormais Œ.), p.1366 et in Zuccarino, op.cit. p.82.
[125] Neumann, op.cit., p.560.

Simon inspire de ce qu'il voit et des stimulations autour de lui. Dans une interview avec Bettina Knapp, il relate ces stimulations pour son écriture comment les peintures de Joan Miró ont stimulé son écriture. « *On retrouve dans la peinture de Miró* », dit-il, « *une quantité de formes de mon pays que je connais bien car je suis aussi catalan par ma mère : les plages, les objets (les cailloux, les bois flottés, les étoiles de mer) qu'on y trouve ; j'ai parlé de tout ça. Et finalement les images, les mots, amenant comme toujours d'autres images, cela fait un texte* ».[126]

La Chevelure de Bérénice ne se base pas sur le thème de la guerre mais il est facile d'y trouver des allusions à la guerre. Par exemple, il y a des passages dans le texte où il est question de l'exécution : Simon décrit les pécheurs endormis comme des morts : « *les longs murs d'usines en briques jaunes mal cuites bordant les rues défoncées poussiéreuses des faubourgs et contre lesquels on les aligna pour les fusiller // allongés comme endormis mais trop immobiles les mouches sur eux non pas marchant mais en grappes noires agglutinées les pieds sales chaussés d'espadrilles aussi* »[127].

Giuseppe Zuccarino affirme que ce texte bref a des similitudes avec *Le Palace*, l'un des romans de Simon, qui a pour thème principal la guerre civile.[128] Dans ce roman, le lecteur lit un passage sur l'assassinat de l'Américain, l'un des personnages importants : « *l'un de ces corps au pieds sales chaussées d'espadrilles couchés le long d'un mur de fabrique ou de ferme et qui semblent dormir là, dans l'ombre mouchetée des platanes, paisibles, aussi bien indifférents aux pastilles de soleil qui rampent sur leurs yeux qu'au nuées de mouches, jusqu'à ce qu'approchant on se rende compte qu'ils sont alignés comme pour être comptés, d'une effroyable immobilité, et barbouillés de sang séché. »*[129] Ici, on peut dire qu'il y a une allusion à l'assassinat des militants anarchistes par les communistes catalans, en 1937.

---

[126] Ibid, p.559.
[127] Claude Simon, **La Chevelure de Bérénice**, Les Éditions de Minuit, Paris, 1984, p.14-15.
[128] Claude Simon, **Le Palace,** Les Éditions de Minuit, Paris, 1962, in Œ, p.413-550 in Zuccarino, op.cit., p.86.
[129] **Ibid.**, in Œ p.472-473, in Ibid, p.86.

Pour Zuccarino, l'une des similitudes entre *Le Palace* et *La Chevelure de Bérénice*, ce sont les sensations olfactives liées à l'Espagne. Par exemple, les « tenaces relents de melon pourri, de poisson frit, de caroubes entassées sur les quais, d'huile rance » sont des expressions qui se passent dans *Le Palace*[130]. Dans *La Chevelure de Bérénice*, nous voyons des expressions comme « l'odeur de poisson », « la violente odeur poivrée des caroubes », les « douceâtres effluves d'huile rance chaude », l'« odeur d'huile chaude soulevant le cœur », « l'odeur de la terre mouillé »[131]. Cela n'est pas sans rappeler les mots de Proust : « *Une véritable exaltation m'avait été communiquée, non par quelque idée importante, mais par une odeur de moisi*[132] » et « *De même, à ma grande honte, je dois dire que ce ne sont jamais que des choses dans le genre d'une odeur de moisi qui ont provoqué chez moi quelque exaltation. Des odeurs, des couleurs, des formes, des sensations, pas des idées* ».

3.4. Les illustrations de Joan Miró dans « *Femmes* »

Dans l'œuvre *Femmes* qui a été publiée en 1966, le texte de Claude Simon et les vingt-trois reproductions de tableaux de Joan Miró sont séparés. D'abord, le lecteur lit le texte sans voir les peintures, puis il les observe. Si nous analysons les reproductions de Miró, nous voyons trois séries intitulées « *Femme* », « *Femme Assise* » et « *Femme et oiseau* ». Chaque série est produite en court temps par Miró comme six peintures intitulées « *Femme* » ont été réalisées entre le 3 et le16 février 1960, cinq peintures de la série intitulée « *Femme et assise* » l'ont été du 25 novembre au1er décembre 1960, dix peintures intitulées « *Femme et oiseau* » ont été réalisées entre le 27 avril et le 1er juin 1960. Seulement deux tableaux de « Femme assise » ont été réalisés en 1959.

---

[130] **Ibid.**, p.462, in Ibid.
[131] Claude Simon, **La Chevelure de Bérénice**, les Éditions de minuit, Paris, 1984, p.14-19
[132] Marcel Proust, **A l'ombre des jeunes filles en fleur** (1919), in **A la recherche du temps perdu**, Paris, Gallimard, 1999, p.395., in Zuccarino, op.cit. p.87.

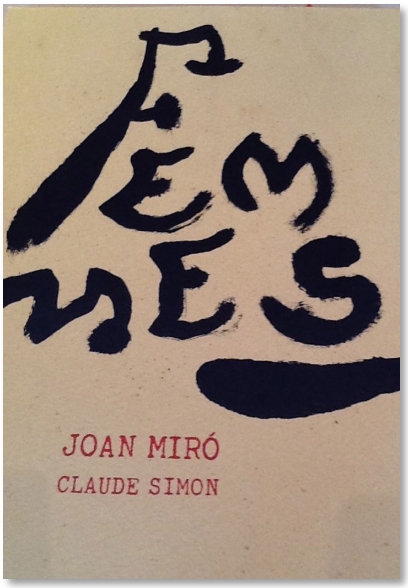


Image 3.1.[133]

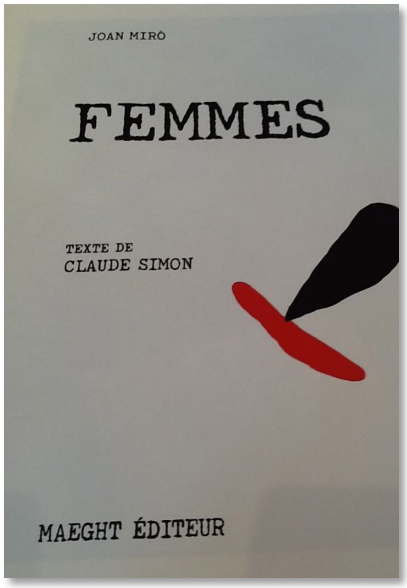


Image 3.2[134]

3.4.1. « Femme »

La première série qui se trouve dans le livre se compose de six peintures de Joan Miró intitulés « *Femme* ». Les peintures sont numérotées comme « Femme I/VI », « Femme II/VI », « Femme III/VI » et etc. Au centre des tableaux, nous voyons différents types de figures féminines ; en fait, ils sont différents mais aussi similaires car nous comprenons facilement que ce sont des femmes. Pour exprimer ses figures, Miró préfère la couleur noire sur un fond avec une couleur précise comme le rouge ou le bleu et avec des taches de couleurs vives.

[133] [134] La couverture et la première page de l'œuvre. Claude Simon, **Femmes, sur vingt-trois peintures de Joan Mirò**, Paris, les Éditions Maeght, 1966. Toutes les images utilisées dans cette recherche appartiennent au peintre et aux fondations. Ils ne sont utilisés que pour compléter et enrichir notre recherche suite à l'autorisation de la Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet à Paris et de l'exposition lithographie de Joan Miró qui a été réalisé en 2018 à Istanbul.



Image 3.3[135]



Image 3.4[136]



Image 3.5[137]

Parce que Miró est un artiste d'invention et un grand expérimentateur, il adore découvrir des différentes techniques de peinture et de nouveaux matériaux. Dans son univers, il n'y a pas de limite pour concevoir l'art. Donc dans les tableaux, nous voyons cette passion pour la peinture sans faire de différenciation entre les matériaux ; il dessine sur n'importe quel objet ou toile comme la toile de jute. Dans cette série, nous voyons que Miró utilise la toile de jute.



Image 3.6[138]



Image 3.7[139]



Image 3.8[140]

---

[135] Joan Miró, **Femme I/VI**, 3 février 1960
[136] Joan Miró, **Femme II/VI**, 4 février 1960
[137] Joan Miró, **Femme III/VI**, 5 février 1960
[138] Joan Miró, **Femme IV/VI**, 10 février 1960
[139] Joan Miró, **Femme V/VI**, 11 février 1960
[140] Joan Miró, **Femme VI/VI**, 16 février 1960

Dans *La Chevelure de Bérénice* de Claude Simon, nous observons des envois aux matériaux de ces tableaux comme des expressions une « *toile de sac* », un « *hamac fait de vieux sacs* » et « *sacs empilés sur les quais* »[141].

3.4.2. « Femme assise »

La deuxième série des tableaux se compose de sept peintures intitulées « *Femme assise* ». Nous voyons les mêmes styles de figures des femmes pour mieux montrer que ces femmes s'assoient. En fait, dans cette série, nous observons trois types de figures que Miró a travaillé plus d'un fois. Les deux premières peintures de cette série ont été réalisées en 1959 intitulées « Femme assise I/II » et « Femme assise II/II » et les autres ont été faites en 1960 et sont numérotées comme « Femme assise I/V », « Femme assise II/V », « Femme assise III/V » et etc. Dans cette série, Miró utilise des couleurs plus vifs que la première série comme le rouge, le bleu, le vert et le jaune. Comme toujours, pour le corps de la femme, il utilise la couleur noire. A l'arrière-plan, la couleur grise est dominante, sauf le premier tableau intitulé « Femme assise I/II ». Miró a fait ce tableau sur un fond rose (Image 3.8).



Image 3.9[142]



Image 3.10[143]

[141] Claude Simon, **La Chevelure de Bérénice**, les Éditions de minuit, Paris, 1984, p.12-14.
[142] Joan Miró, **Femme Assise I/II**, 1959
[143] Joan Miró, **Femme Assise II/II**, 1959



Image 3.11[144]



Image 3.12[145]



Image 3.13[146]



Image 3.14[147]



Image 3.15[148]

3.4.3. « Femme et oiseau »

Dans la dernière série, il existe dix peintures de Joan Miró intitulées « Femme et oiseau ». Pour cette série, nous observons qu'il a travaillé plus longtemps que les autres. Dans le livre, ces dix peintures qui ont été réalisées en 1960 sont numérotées comme « Femme et oiseau I/X », « Femme et oiseau II/X » et etc.

---

[144] Joan Miró, **Femme Assise I/V**, 25 novembre 1960
[145] Joan Miró, **Femme Assise II/V**, 28 novembre 1960
[146] Joan Miró, **Femme Assise III/V**, 29 novembre 1960
[147] Joan Miró, **Femme Assise IV/V**, 30 novembre 1960
[148] Joan Miró, **Femme Assise V/V**, 1er décembre 1960



Image 3.16[149]



Image 3.17[150]

Comme la première série intitulé « *Femme* », dans la série « *Femme et oiseau* », le peintre préfère utiliser la toile de jute. C'est une série sur laquelle parfois le spectateur voit des mots comme « San Sébastian » qui est une ville portuaire en Espagne, ou des lettres dont l'utilisation de l'écriture nous rappellent aussi les techniques de collage des cubistes. Comme Guy Neumann[151] mentionne dans son article *Claude Simon : La Chevelure de Bérénice, ou le texte au travail*, nous voyons que, dans *La Chevelure de Bérénice*, Claude Simon fait une association avec ces lettres et les oiseaux en utilisant des lettres comme « U, UI » : « *U répété UI en forme de cri d'oiseau* »[152].

[149] Joan Miró, **Femme et Oiseau I/X**, 27 avril 1960
[150] Joan Miró, **Femme et Oiseau II/X**, 30 avril 1960
[151] Guy Neumann, « Claude Simon: La chevelure de Bérénice, ou le texte au travail. » **The French Review**, vol. 65, no. 4, 1992, pp. 557–566. JSTOR, www.jstor.org/stable/395171, p.563.
[152] Simon, **op.cit.**, p.13.



Image 3.18[153]



Image 3.19[154]

Dans cette série, nous voyons des couleurs plus vives en montrant le corps de la femme avec la couleur noire. A l'arrière-plan, le spectateur remarque des taches de couleurs, parfois en rond comme des points, parfois comme des lignes. Nous observons les figures des oiseaux sur la tête de la femme ou à côté de la femme. Dans *La Chevelure de Bérénice*, Claude Simon établit des liens avec ces figures en utilisant des expressions comme « *pouvant imaginer leurs regards comme des lignes pointillés* » (séquence 35), « *fins pointillés pouvant aussi être remplacés par des flèches* » (séquence 36), « *cyclamen noir leurs yeux d'oiseaux fardés de bleu ou de vert une guirlande de roses* » (séquence 38) [155] .

[153] Joan Miró, **Femme et Oiseau III/X**, 4 mai 1960
[154] Joan Miró, **Femme et Oiseau IV/X**, 6 mai 1960
[155] Simon, **op.cit.**, p.16-17.



Image 3.20 [156]



Image 3.21[157]



Image 3.22[158]



Image 3.23[159]



Image 3.24[160]



Image 3.25[161]

---

[156] Joan Miró, **Femme et Oiseau V/X**, 14 mai 1960
[157] Joan Miró, **Femme et Oiseau VI/X**, 18 mai 1960
[158] Joan Miró, **Femme et Oiseau VII/X**, 20 mai 1960
[159] Joan Miró, **Femme et Oiseau VIII/X**, 23 mai 1960
[160] Joan Miró, **Femme et Oiseau IX/X**, 30 mai 1960
[161] Joan Miró, **Femme et Oiseau X/X**, 1er juin 1960

3.5. Les liens artistiques entre Claude Simon et Joan Miró

La Chevelure de Bérénice est comme un voyage dans le cerveau de l'écrivain. Ce texte est le reflet de son imagination forte, de ses émotions et de ses idées à travers des peintures de Miró. L'utilisation du flux de conscience rapproche ce texte des œuvres de Joyce, Beckett et Faulkner.

Joan Miró dessine ce qu'il sent et les formes. Les objets et les personnages se transforment dans ses mains en émotions, c'est-à-dire en idéogrammes personnalisés. Dans *Femmes*, comme dans les autres tableaux de Miró, les sujets plus dominants dans les peintures sont les femmes, les étoiles et les oiseaux. Dans l'écriture simonienne, les stimulations forment le thème en construisant alors la nature et la structure du texte. C'est pourquoi, le lecteur peut facilement observer les thèmes des tableaux de Miró comme des stimulants dans le texte de Simon. Dans cette partie, nous allons déterminer les ressemblances entre le texte et les images.

3.5.1. Les couleurs

Si le spectateur veut rechercher le premier stimulant essentiel dans les tableaux, il peut sans doute dire que c'est la couleur. Personne ne peut peindre un tableau sans utiliser de couleurs. C'est pourquoi, nous ne pouvons pas imaginer un tableau dans lequel les couleurs n'existent pas. De plus, si nous considérons que Claude Simon est un écrivain qui fait toujours référence à la peinture, il faut souligner que les couleurs ont une place importante dans l'écriture simonienne. Donc, les couleurs sont des éléments importants qui rapprochent Simon et Miró.

Miró est connu comme un grand spécialiste des couleurs. C'est pourquoi, nous observons les caractéristiques du fauvisme dans ses peintures. Dans *Femmes*, Miró préfère les couleurs vives, sur un fond beige ou parfois coloré en utilisant des formes en noir. Claude Simon se réfère aux couleurs dans ses romans mais dans *La Chevelure de Bérénice*, nous observons des expressions sur les couleurs plus

abondantes que ses autres textes. Dans les cinquante-cinq séquences sur soixante-neuf séquences, il y a des notations de couleurs.[162] Georges Raillard donne son point de vue sur l'utilisation des couleurs de Simon : « *A se limiter à l'essentiel, on peut relever que « la palette » de Simon est la même que celle de Miró, mais que la distribution des couleurs est différente : nulle transposition terme à terme* ». [163]

Dans *La Chevelure de Bérénice*, par exemple, il y a des séquences qui possèdent entièrement des notations chromatiques comme « *géranium ou plutôt rose cyclamen l'autre corsage vert pomme* » (séquence 11)[164], « *rose cyclamen* » (séquence 19)[165], « *les oliviers gris la montagne fauve le ciel safran* » (séquence 62)[166] « *... enfant roi rose crevette joufflu sur les timbres-poste entouré de dignitaires et d'évêques la tenue de parade des officiers comporte une écharpe de soie bleu-ciel portée en sautoir (...) ses courtes jambes noires pendantes montagne constellée de scintillantes étoiles de rubans moirés aux suaves couleurs de fleurs de sang citron azur cerise grenat couleur d'herbe couleur de crépuscule d'aubes de pervenche safran rubis indigo chatoyant sur le fons sévère immense et vide de sa tunique* » (alinéa 66)[167] Il y a des descriptions détaillées des objets avec les couleurs comme « *lilas fané* », « *vermillon pâle* » et « *jaune soufre* ».

3.5.2. Les figures féminines

Nous pouvons considérer que le deuxième point commun le plus marqué entre ces deux grands « créateurs » sont les figures féminines. Bien sûr que les tableaux de Miró représentent des femmes, mais pas au sens réaliste du terme. Les œuvres de Miró sont presque abstraits. Le style de Miró est très similaire au style simonien. C'est pourquoi, Simon, grâce aux tableaux de Miró, trouve un espace libre pour créer et inventer des choses puisque Miró n'a pas de lignes strictes et de

---

[162] Sauf les séquences numéro 13, 16, 25, 33, 34, 35, 42, 43, 44, 46, 48, 50, 61, 64.
[163] Georges Raillard, "Femmes : Claude Simon dans les marges de Miro", *Lire Claude Simon*, p.83 in Ferrato-Combe, **op.cit.**, p.204.
[164] Claude Simon, **op.cit.**, p.11.
[165] **Ibid.**, p.12.
[166] **Ibid.**, p.22.
[167] **Ibid.**, p.23-24.

formes habituelles. Il est certain que Claude Simon écrit le texte en s'inspirant des peintures de Miró mais il ne les décrit pas ni ne les commente.

Nous observons les descriptions des femmes dans le texte comme dans les tableaux de Miró. L'écrivain décrit des personnages féminins de tous âges : petite enfant, jeune fille, femme mûre, vieille femme, et aussi dans des rôles ou des métiers différents : mère, ménagère et prostituée. *La Chevelure de Bérénice* est un texte que le corps d'une femme est le thème principal.

Dans *La Chevelure de Bérénice*, nous voyons le sexe de la femme d'une manière directe : « poils collés moites dans les plis obscurs de son corps noirs embrouillés semblables à ces griffonnages d'enfant appuyant fort la mine de plomb crevant le papier se déchirant fente // rose cyclamen », « cyclamen ou plutôt lilas fané fructus ventris tui », « antre entre ses cuisses // broussailleux »[168]

Pour un passage de *La Bataille de Pharsale*, l'un des romans que Simon a écrit en 1969, Lucien Dallenbach parle d'une constellation d'images en reliant l'herbe, les poils des aisselles et la toison pubienne.[169] Dans la Chevelure de Bérénice, nous lisons des expressions comme « *longues herbes gris-vert non pas plates mais cylindriques semblables à des touffes de poils* », « *les herbes gris-vert faiblement agitées par le vent dunes aux aisselles velues*[170] ».

Miró utilise toujours les figures féminines mais pour lui, ces figures symbolisent l'univers, pas le personnage. Il explique : « *Pour moi, ce que j'appelle Femme, ce n'est pas la créature femme, c'est un univers (...) le versant de la violence...* »[171] Dans les figures féminines, parfois, Miró utilise la couleur rouge

---

[168] **Ibid.**, p.12-13.
[169] Lucien Dällenbach, **Claude Simon**, Editions du Seuil, Paris, 1988, p.76-77.
[170] Claude Simon, **op.cit.**, p.8.
[171] Joan Miró, **Ceci est la couleur de mes rêves**, p.34 in Ferrato-Combe, **op.cit.**, p.206.

pour montrer l'organe génital de la femme, il lui arrive de dessiner trois lignes sur la tête pour montrer les cheveux de la femme.

3.5.3. Les femmes et les oiseaux

Les figures féminines et d'oiseaux de Miró deviennent des idéogrammes personnalisés. Joan Miró dessine des figures féminines et des oiseaux dans à peu près toutes ses compositions. Dans la série « *Femmes* », la troisième partie s'appelle aussi « *Femme et Oiseau* ». Cette partie consiste en dix peintures que Joan Miró a réalisées en 1960. Si le spectateur analyse toutes les œuvres de Miró, il va comprendre qu'il y a une obsession du peintre pour ces figures-là. En fait, ces figures peuvent être considérées comme la signature de Miró. C'est pourquoi le nom de ce titre n'est pas une coïncidence pour Miró. « *Le chant du rossignol à minuit et la pluie matinale* » (1940), « *Femmes encerclées par le vol d'un oiseau* » (1941), « *Femme et oiseau devant le soleil* » (1942), « *Oiseaux à la naissance du jour* » (1970), « *Femme et oiseau* » (1959), « *Oiseau, insecte, constellation* » (1974) et « *Femme, oiseau, étoile* » (1978)[172] sont quelques exemples des tableaux du peintre. De plus, la réunion de Simon et Miró pour un livre d'art n'est pas non plus une coïncidence. Quand le lecteur fait une recherche sur les romans de Simon, il peut comprendre facilement que Simon et Miró ont le même point de vue. Tous les deux, l'un en écrivant, l'autre en dessinant, établissent un lien entre la femme et l'oiseau. Le thème sur les oiseaux et les femmes peuvent être une autre raison pour laquelle Simon a décidé d'écrire un texte sur les tableaux de Miró.

Patrick Rebollar, dans sa recherche[173], déclare que le mot « oiseau » est utilisé plus de 220 fois par Simon dans son œuvre entière. Il utilise neuf fois la

---

[172] Walter Erben, **Joan Miró**, The Man and His work, With a commentary on Miró's late works and notes on his paintings by Hajo Düchting, Taschen, 2008

[173] Patrick Rebollar, "Regards sur une analogie des profondeurs : Femmes, sur 23 peintures de Joan Miró", intervention au Colloque de l'Université de Poitiers, *L'Image génératrice de textes de fiction,* les 17-20 mars 1994. Paru dans *La Licorne*, n 35, P.U. de Poitiers, 1995, p.275-282.

terme « oiseau » dans son texte court, « *La Chevelure de Bérénice* », qui se compose de seize pages.

Dans certains passages du texte, les figures de femmes et les oiseaux sont imbriquées. Il y a une harmonie et une composition entre elles. Par exemple, quand l'écrivain décrit une femme, il utilise l'expression « *criant comme un oiseau nocturne* », une « *femme chouette* » et « *yeux d'oiseaux fardés de bleu ou de vert* »[174]. Dans ces notations chromatiques, le lecteur peut observer aussi les couleurs comme un autre élément reliant l'écrivain et le peintre.

Dans ses romans, parfois, Simon considère les oiseaux comme des éléments de comparaison avec des personnages masculins ou féminins. Par exemple, dans *Le Vent*, « *des femmes semblables à des oiseaux, portant des robes d'oiseaux, irréelles, éphémères, qu'on aurait dites peintes derrière les glaces avec leurs ravissants, élégants et froids visages d'oiseaux, ou plutôt dessinées au pastel, illusoires*[175] ».

Il utilise aussi les oiseaux pour la description des femmes. Le lecteur peut voir une interpénétration entre ces deux figures. Par exemple, dans *Les Géorgiques* et dans *L'Acacia*, pour une vieille femme, il décrit : « *C'était une femme maigre, avec un goitre à demi dissimulé sous un foulard de serge noire, une tête jaune d'oiseau, un nez comme un bec, des yeux morts, reptiliens, entre des bourrelets de chair rose*[176] »

Tous les deux, l'un en écrivant, l'autre en dessinant, établissent un lien entre la femme et l'oiseau. Le thème sur les oiseaux et les femmes peuvent être une autre raison pour laquelle Simon a décidé d'écrire un texte sur les tableaux de Miró.

---

[174] Claude Simon, **La Chevelure de Bérénice**, les Éditions de minuit, Paris, 1984, p.13,17.
[175] Claude Simon, **Le Vent**, Tentative de restitution d'une retable baroque, les Editions de Minuit, 1957, p.90.
[176] Claude Simon, **L'Acacia**, les Éditions de minuit, Paris, 1989, p.218.

3.5.4. Les femmes et les étoiles

Un autre point relatif important entre le peintre et l'écrivain, c'est la relation définie entre les femmes et les étoiles. Dans les travaux de Miró, les étoiles et les constellations ont un rôle très important. De 1939 à 1941, il a peint vingt-trois tableaux et les a réunis sous le nom de *Constellations*. Cet ensemble de tableaux est devenu l'une de ses œuvres les plus célèbres.

La Chevelure de Bérénice est un texte dont le corps d'une femme est le thème principal. De plus, les étoiles sont considérées comme des éléments de la romance et de l'amour. Donc, elles sont devenues inséparable de la figure féminine. L'histoire ancienne mythique « La Chevelure de Bérénice » prouve cette relation. Le motif sidéral et les femmes dans les peintures expliquent pourquoi Claude Simon a choisi ce nom de constellations pour son œuvre.

Dans l'imagination de Claude Simon, nous voyons une constante association de l'étoile et de la femme. Dans le texte, il y a des séquences que nous observons un motif érotique de la constellation. Il existe aussi l'image de la chevelure liée à ce motif comme « *un nœud au centre duquel s'ouvraient des minces fissures en forme d'étoile* », « *nouveau parallèles légèrement ondulées comme une chevelure après le passage d'un peigne* » et « *un moment leurs têtes se touchant le vent emmêlant leurs cheveux* »[177].

Dans l'œuvre *Les Corps conducteurs* de Simon, il existe un passage sur cette constellation : « *La Chevelure de Bérénice est dessinée par une vingtaine d'étoiles, de magnitude 4 à 6. (...) Dans deux groupes d'étoiles rapprochées dessinant deux triangles de grandeur à peu près égale où l'on peut lire schématiquement un visage, certains peuples de l'Antiquité croyaient pouvoir situer les positions successives occupées par la tête de la femme lorsque dans un*

---

[177] Claude Simon, **La Chevelure de Bérénice**, les Éditions de minuit, Paris, 1984, p.8-9

spasme elle la rejette en arrière, se cambrant, abandonnant le gland qu'elle pressait entre ses lèvres, sa main toutefois toujours crispée sur la verge tendue[178] »

Dans *La Chevelure de Bérénice*, les constellations ne sont pas des éléments de la romance, ils ne sont que des éléments qui éclairent la nuit, quand les pécheurs poussent leur bateau. Nous voyons les associations de Claude Simon sur les étoiles et sur les constellations comme « *le fond des constellations le Bouvier les Chiens de chasse l'Hydre* »[179] dans le texte.

Après avoir analysé le texte *La Chevelure de Bérénice* de Claude Simon et les illustrations *Femmes* de Joan Miró au sein de leurs stimulants communs et de leur imagination, nous observons qu'il existe une correspondance en profondeur entre l'écrivain et le peintre. Cette œuvre ouvre la porte de l'imagination et devient comme une source d'inspiration pour tout le monde.

---

[178] Claude Simon, **Les Corps conducteurs**, Paris, Éditions de Minuit, 1971, p.57-58., in Zuccarino, op.cit., p.91.
[179] Claude Simon, **La Chevelure de Bérénice**, Éditions de Minuit, Paris, 1984, p.11.

CONCLUSION

Cette recherche, visait à trouver les cohérences entre la littérature et la peinture à travers l'univers d'écriture de Claude Simon en analysant *La Chevelure de Bérénice*. D'abord, nous avons déterminé la problématique de notre mémoire qui était de trouver la relation artistique entre Claude Simon et Joan Miró. Notre point de départ était les mots de Claude Simon : « *Je travaille comme un peintre*... »[180]. Nous avons essayé de trouver ce que cette phrase signifiait pour l'écrivain.

D'abord, pour cette recherche, les techniques d'écriture de Simon ont été examinées à travers le Nouveau Roman. Dans cette partie, les périodes importantes dans la vie de Claude Simon et ses reflets autobiographiques sur son écriture ont été étudiés. Les informations sur sa vie et sur ses traumatismes nous donnent un point de vue plus clair sur les romans de Simon. L'absence de son père quand il avait six mois a causé un vide profond dans sa vie et de plus, à l'âge douze ans, perdre sa mère a approfondi sa tristesse. Comprendre cette mélancolie et ce désespoir et observer la passion de Simon pour l'écriture nous montre qu'une telle tristesse peut pousser à créer ou trouver sa passion.

Après avoir analysé les techniques d'écriture de Claude Simon, dans la deuxième partie, nous avons fait une introduction à notre problématique en analysant la relation entre la peinture et Claude Simon. D'abord, pour définir la relation entre la peinture et la littérature, les informations sur les courants artistiques comme l'impressionnisme, le fauvisme et le cubisme dont Simon s'est beaucoup inspiré ont été analysés puisque les romans simoniens peuvent être considérés comme des romans cubistes à travers l'utilisation de la technique de « collage »,

---

[180] Ferrato-Combe, **op.cit.**, p.33.

technique qui n'utilise pas d'ordre chronologique : Simon a ainsi réuni les morceaux de ses idées et a recomposé un ensemble comme les peintres cubistes. Il collectionnait ses idées, dans tous les domaines, et à un moment, parfois, vingt ans après, comme pour *L'Acacia*, il a pu les transformer en une œuvre. « *Je ne cherche pas, je trouve* », a dit Pablo Picasso, ce n'est pas sans rappeler la technique de Simon. Il a des fragments, et non un ensemble et fait un bricolage pour formuler une œuvre. Dominique Viart explique cette technique en disant que Simon avait inventé un système de couleur : Viart observe que, quand Simon construit une œuvre comme un peintre, il faisait comme lorsque le peintre met « *un peu de bleu ici, un peu de marron ici* »[181] sur un tableau. Cette citation décrit aussi la technique de Miró. Miró est aussi un peintre qui dessine sans arrêt, sur toutes sortes de supports et le plus important c'est qu'il ne se pousse à finir les tableaux qu'il a commencés. Claude Simon donne son point de vue en se référant à la peinture, comme toujours, et il déclare : « Il faut savoir abandonner le tableau qu'on voulait faire pour le tableau qui se fait. »[182] Puis, dans cette partie, nous avons aussi analysé le rôle de l'image dans l'écriture simonienne. Il est difficile de trouver une œuvre simonienne qui ne mentionne pas d'image comme trouver une de ses interviews qui ne se réfèrerait pas à la peinture parce que les images et les peintures apparaissent comme un stimulus dans l'œuvre simonienne. On peut dire que, en général, les images ont un rôle de générateurs textuels dans l'écriture simonienne.

Dans la troisième partie, pour achever notre recherche, nous avons analysé les ressemblances artistiques entre Claude Simon et Joan Miró à travers leur œuvre commune *Femmes, sur 23 peintures de Joan Miró*. Dans ce cas-là, nous avons analysé le texte simonien *La Chevelure de Bérénice* puis qu'en 1984, le texte qui se compose de dix-huit pages a été publié séparément des images, c'est-à-dire, sans illustrations. Il faut dire que pour certaines critiques comme Pascaline Mourier-Casile, la réalisation du livre sans illustrations peut causer une lecture fausse à cause des renvois aux « *stimuli picturaux* »[183]. Cela peut être problématique pour les

---

[181] [156] Les citations empruntées à un enregistrement sonore d'une interview de Matthieu Garrigou-Lagrange avec Guy Scarpetta sur le site France Culture. https://www.franceculture.fr/emissions/la-compagnie-des-auteurs/claude-simon-44-larbre-de-lecriture-lacacia

[183] « Je(ux) d'images : Simon au Miróir de Miró », Pascaline Mourier-Casile in Les Images chez Claude Simon, des mots pour le voir, dir. Stéphane Bikialo et Catherine Rannoux, **Revue La Licorne**, 2004, p.193, in Bérénice Bonhomme, op.cit., p.2.

lecteurs de *La Chevelure de Bérénice* parce que sans voir les peintures, nous pouvons dire qu'il est difficile de comprendre la structure de ce texte bref. Ainsi que nous observons un texte dans lequel il n'y a pratiquement pas de ponctuation ou de majuscule au début des phrases, parfois il existe des alinéas qui ne se composent que d'un ou deux mots. Nous pouvons définir ce texte comme un texte cubiste et surréaliste à cause de son irrégularité. Cette œuvre peut être l'un des exemples de « flux de conscience ». Claude Simon reflète son subconscient sans arrêt et écrit les mots successivement.

De l'autre côté, l'ensemble pictural de Miró joue aussi un rôle important pour notre recherche. Avant d'analyser les peintures de Miró intitulées « *Femmes* », nous avons essayé de trouver ce que signifie la peinture pour Miró. Pour cela, nous avons analysé l'univers artistique de Miró à travers sa vie et les événements au XX^{e} siècle. Ensuite, à partir des mêmes événements que Claude Simon et Joan Miró ont vécus, à cause de la même période où les guerres mondiales se sont développées, nous avons défini les liens intellectuels et les points commun entre ces deux créateurs. En résultat, nous voyons que la réunion n'est pas une coïncidence ; ils ont plusieurs points communs, surtout leur façon de s'exprimer Leur puissance imaginative, leur passion de produire les ont réunis sur le même point.

Le texte *La Chevelure de Bérénice* a été analysé dans des aspects variés comme les associations. D'abord, nous avons souligné que d'après le titre « *Femmes* », le choix de « *La Chevelure de* Bérénice » qui est le nom d'une constellation est un titre parfait à travers des figures typiques de Miró comme la femme et les étoiles. D'un autre côté, même si Claude Simon utilise les couleurs dans ses romans, l'utilisation des couleurs de façon dominante dans *La Chevelure de Bérénice* nous montre que les couleurs de Miró ont causé, dans l'univers de Simon, des associations comme des stimuli. D'un autre côté, les figures féminines qui ont une place importante dans l'univers de Simon et Miró sont aussi dominantes dans le texte comme dans les peintures. Nous avons observé dans le petit texte plusieurs types de femmes de différents âges et professions. Les figures typiques de Miró comme les oiseaux et bien sûr les étoiles trouvent aussi leur place dans le texte. Donc, c'est pourquoi, comme nous l'avons déjà évoqué, sans les illustrations, lire le texte peut entrainer une lecture fausse et peut diminuer la sensorialité du texte.

Au début de cette recherche, nous avons demandé si les artistes peuvent-créer des espaces libres dans une complexité, ou s'il doit exister des règles strictes pour produire librement. Nous nous sommes aussi demandé quels évènements poussent les artistes à créer une œuvre. A la fin de cette recherche, pour conclure, la chose la plus fascinante que nous avons observée dans les tableaux de Miró et dans les écritures de Simon, c'est qu'il y a une grande liberté et une grande passion. C'est une production réalisée sans réfléchir à ce que les gens pensent. Il n'y a que l'acte. Nous voyons une réalisation sans peur dans un monde peureux. En fait, il est sûr que, dans l'écriture simonienne, il existe une mélancolie, un désespoir et une complexité du monde. Mais il y a aussi une liberté d'expression sans les règles de la société. Simon déclare lui-même : « *Je fais le roman. Le roman se fait et il me fait* »[184] c'est-à-dire, il ne sait pas où il va. Chaque mot qu'il a utilisé dans les phrases peut proposer une direction différente.

Dans les tableaux de Miró, on relève aussi les thèmes de la guerre comme dans les romans de Simon mais cette négativité diminue avec la sensorialité, avec les couleurs et avec les figures abstraites des peintures de Miró. Il y a un équilibre énorme entre la mélancolie et la joie que les couleurs nous donnent. Malgré l'aspect négatif des thèmes de la guerre, le spectateur ne voit pas cette négativité. Ses tableaux font refléter une lumière aux gens dans un monde obscur. C'est peut-être pourquoi, Claude Simon a accepté la proposition d'André Maeght d'écrire un texte sur les peintures de Miró. Les tableaux de Miró sont des stimuli parfaits pour Claude Simon puisqu'ils donnent une liberté au spectateur.

La puissance imaginative de ces deux créateurs qui ne finit jamais, leur passion pour leur travail nous a montré la voie pour réaliser cette recherche. Comme Claude Simon et Joan Miró ont été une source d'inspiration pour nous, nous espérons aussi que cette recherche soit une source d'inspiration dans les autres recherches en littérature et en peinture.

---

[184] Citations empruntée à un enregistrement sonore d'une interview de Matthieu Garrigou-Lagrange avec Guy Scarpetta sur le site France Culture. https://www.franceculture.fr/emissions/la-compagnie-des-auteurs/claude-simon-44-larbre-de-lecriture-lacacia

BIBLIOGRAPHIE

Livres

Anne-Yvonne, Julien, **Introduction au dossier critique : Orion aveugle (1970)**, Cahiers Claude Simon, 6 | 2010, 65-70.

Berk, Nurullah, **Resim Bilgisi**, İstanbul, Varlık Yayınları, 1982

Bourneuf, Roland, et, Ouellet, Réal, **L'univers du roman**, Paris, Presses Universitaires de France, 1972

Calle-Gruber, Mireille, **Claude Simon - L'inlassable Réancrage du Vécu**, Paris, Les Essais, Éditions de la Différence, 2011

Calle-Gruber, Mireille, **Claude Simon - Une vie à écrire,** Paris, Éditions du Seuil, 2011

Duncan, Alastair, **Claude Simon, Adventures in words**, Second Edition, Manchester University Press, Manchester and New York, 1994, 2003, p.93.

Erben, Walter, **Joan Miró**, The Man and His work, With a commentary on Miró's late works and notes on his paintings by Hajo Düchting, Taschen, 2008

Ferrato-Combe, Brigitte, **Écrire en Peintre - Claude Simon et la peinture,** Grenoble, ELLUG, Université Stendhal, 1998

Gombrich, E.H., **Sanatın Öyküsü**, Remzi Kitabevi, 2007

Huet, Pierre-Daniel, **Traité de l'origine des romans**, Paris, Éditions N.L.M: Desessartes, An VII, 1966

Reuter, Yves, **Introduction à L'analyse du Roman**, Paris, Dunod, 1996 (Bordas, 1991, pour la première édition)

Robbe-Grillet, Alain, **Pour un nouveau roman**, Paris, Les Éditions de Minuit, 1961

Simon, Claude, **Le Tricheur**, Les Éditions du Sagittaire, 1945

Simon, Claude, **La Corde raide**, Les Éditions du Sagittaire, 1947

Simon, Claude, **Le Vent**, Tentative de restitution d'un retable baroque, les Éditions de Minuit, 1957

Simon, Claude, **L'Herbe**, Les Éditions de Minuit, 1958

Simon, Claude, **La Route des Flandres,** Paris, Les Éditions de Minuit, 1960

Simon, Claude, **Le Palace,** Paris, Les Éditions de Minuit, 1962

Simon, Claude, **Femmes, sur vingt-trois peintures de Joan Miró**, Paris, les Éditions Maeght, 1966

Simon, Claude, **Histoire**, Éditions de Maeght, 1967

Simon, Claude, **La Bataille de Pharsale**, Les Éditions de Minuit, 1969

Simon, Claude, **Orion Aveugle**, Skira, 1970

Simon, Claude, **Les Corps conducteurs**, Les Éditions de Minuit, 1971

Simon, Claude, **Triptyque**, Les Éditions de Minuit, 1973

Simon, Claude, **Leçon de Choses**, Les Éditions de Minuit, 1975

Simon, Claude, **Les Géorgiques**, Paris, Les Éditions de Minuit, 1981

Simon, Claude, **La Chevelure de Bérénice**, Paris, Les Éditions de Minuit, 1984

Simon, Claude, **L'Acacia**, Les Éditions de Minuit, Paris, 1989

Simon, Claude, **Chemins de la Mémoire**, Textes entretiens manuscrits réunis par Mireille Calle, Collection Trait d'Union, les éditions Le Griffon d'argile, Sainte-Foy, Québec, 1993

Simon, Claude, **Le Jardin des Plantes,** Paris, Les Éditions de Minuit, 1997

Simon, Claude, **Quatre Conférences,** Paris, Les Éditions de Minuit, textes établis et annotés par Patrick Longuet, 2012

Sollers, Philippe, **Femmes**, Gallimard, Paris, 1983.

Zemmour, David, **Une Syntaxe du Sensible, Claude Simon et l'écriture de la perception**, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2008

Articles

Bonhomme, Bérénice, « Claude Simon : une contestation du texte par l'image », **Cahiers de Narratologie** [En ligne], 16 | 2009, mis en ligne le 25 mai 2009, consulté le 24 août 2019. URL : http://journals.openedition.org/narratologie/1025

Camproux, Charles, « La langue et le style des écrivains. Claude Simon, *L'herbe* », **Cahiers Claude Simon***,* 4 | 2008, 129-136

Charlin, Sophie, « Que reste-t-il du montage textuel ? Efficacité du montage et résidu d'image dans Le Jardin des Plantes de Claude Simon », **Littérature**, 2007/3 (n° 147), p. 38-53. DOI : 10.3917/litt.147.0038. URL : https://www.cairn.info/revue-litterature-2007-3-page-38.htm

Dufrenne, Mikel, « Écriture, peinture. », **Liberté**, 17 (6), 1975, 41–55

Duncan, Alastair B., « Femmes et féminité dans l'œuvre de Claude Simon : Recension critique », **Cahiers Claude Simon**, 8 | 2013, 25-36.

Duncan, Alastair B., « Les textes courts de Claude Simon : tentative de catégorisation », **Cahiers Claude Simon**, 7 | 2011, 45-59.

Luscans, Bernard, « La représentation des objets dans le nouveau roman », Chapel Hill, 2008 (Under the direction of Dr. Dominique Fisher)

Michard, Aude, « Visages de l'idiotie dans Le Vent de Claude Simon », **Cahiers Claude Simon**, 5 | 2009, 27-45.

Neumann, Guy. « Claude Simon : La Chevelure De Bérénice, Ou Le Texte Au Travail. » **The French Review**, vol. 65, no. 4, 1992, pp. 557–566. JSTOR, www.jstor.org/stable/395171.

Rebollar, Patrick, « Regards sur une analogie des profondeurs : *Femmes, sur 23 peintures de Joan Miro* », intervention au Colloque de l'Université de Poitiers, L'Image génératrice de textes de fiction, les 17-20 mars 1994. Paru dans **La Licorne**, n 35, P.U. de Poitiers, 1995, p.275-282.

Rogers, Michelle, « Fonction des quatre photographies publiées dans l'Orion Aveugle de Claude Simon », **The French Review**, vol. 59, no. 1, 1985, pp. 74–83. JSTOR, www.jstor.org/stable/394203.

Zuccarino, Giuseppe, « La plage, les étoiles. Simon et l'Éros cosmique », **Cahiers Claude Simon**, 7 | 2011, 79-93.

Thèses de Recherche

Belozerova, Elizaveta, « L'art et la manière d'Alain Robbe-Grillet », Mémoire de recherche en littérature, Collège Universitaire Française de Moscou, 2012

Kayalar, Elif, « Un regard sur le Nouveau Roman au miroir d'Alain Robbe-Grillet: "Les Gommes" » sous la direction de Mme S. Seza Yılancıoğlu, Thèse de Master Recherche, Université Galatasaray, Istanbul, 2009

Şenyüz, Nur, « Le nouveau roman : Claude Simon et William Faulkner », Thèse de Master Recherche, sous la direction de Mme S. Seza Yılancıoğlu, Thèse de Master Recherche, Université Galatasaray, Istanbul, 2014

Ressources électroniques

Les enregistrements sonores qui ont été réalisés par Matthieu Garrigou-Lagrange et certains auteurs :

https://www.franceculture.fr/emissions/la-compagnie-des-auteurs/claude-simon-14-une-vie-a-ecrire

https://www.franceculture.fr/emissions/la-compagnie-des-auteurs/claude-simon-24-lunivers-romanesque-de-claude-simon

https://www.franceculture.fr/emissions/la-compagnie-des-auteurs/claude-simon-34-le-travail-de-la-memoire

https://www.franceculture.fr/emissions/la-compagnie-des-auteurs/claude-simon-44-larbre-de-lecriture-lacacia

Les expositions d’art

Joan Miro, « Prints, Paintings and Sculptures from the Maeght Collection », Musée Pera, İstanbul, 2008

Joan Miro, « Les femmes, les oiseaux, les étoiles », Musée Sakıp Sabancı, İstanbul, 2014-2015

Joan Miro, « L’exposition lithographie et gravure », Uniq Expo, İstanbul, 2018

ÖZGEÇMİŞ

Gizem Ayşe AKAN

Doğum yeri / yılı	**İstanbul / 1988**
2010-	**Galatasaray Üniversitesi Fransız Dili ve Edebiyatı**
	Yüksek Lisans
2006-2010	**İstanbul Üniversitesi Fransızca Öğretmenliği**
	Lisans
2002-2006	**Galatasaray Lisesi**

TEZ ONAY SAYFASI

Üniversite	: T.C. GALATASARAY ÜNİVERSİTESİ
Enstitü	: SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
Hazırlayanın Adı Soyadı	: Gizem Ayşe Akan
Tez Başlığı	: L'UNIVERS DE L'ECRITURE DE CLAUDE SIMON: *LA CHEVELURE DE BERENICE*
Savunma Tarihi	: 03/ 09 / 2019
Danışmanı	: Doç. Dr. S.Seza YILANCIOĞLU

JÜRİ ÜYELERİ

Unvanı, Adı Soyadı	İmza
Doç. Dr. S.Seza YILANCIOĞLU	
Prof.Dr. Arzu Mehlika KUNT	
Prof. Dr. Emine BOGENÇ DEMİREL	

Enstitü Müdürü
Prof. Dr. M. Yaman ÖZTEK