

«Dépasser les limites» dans *Le Palace* de Claude Simon. Considérations sémantiques

ROXANA NADIM

UFR LACS
Université de Provence

Résumé:

*A travers une lecture du *Palace* de Claude Simon, nous cherchons à apporter des précisions sémantiques sur la notion de «limite» et à montrer comment l'auteur renouvelle le genre du récit de guerre. En effet, dans ce récit, les limites spatiales et temporelles sont brouillées: les frontières géographiques sont floues et la chronologie refuse la linéarité. Mais ce sont aussi les limites sociales qui sont interrogées: la peinture de la guerre permet alors une réflexion sur l'abjection et une remise en cause de l'engagement politique. Enfin le récit de guerre est l'occasion d'un travail esthétique et poétique.*

Mots-clé: définition - Récit de guerre - Nouveau roman - Abjection - Barcelone

Resumen:

*A través de una lectura de *Le Palace* de Claude Simon, intentamos dar precisiones semánticas sobre la noción de «límite» y mostrar cómo el autor renueva el género del relato de guerra. En esta novela, los límites espaciales y temporales son confusos: las fronteras geográficas son borrosas y la cronología rechaza toda linealidad. Pero los límites sociales también se cuestionan: la pintura de la guerra permite entonces una reflexión sobre la abyección y un cuestionamiento del compromiso político. El relato de guerra, por fin, permite un trabajo estético y poético.*

Palabras clave: definición - Relato de guerra - Nouveau roman - Abyección - Barcelona

Abstract:

*Based on a study of Claude Simon's novel *The Palace*, this article seeks to provide semantic precision concerning the notion of "limits" and to demonstrate how the author renewed the recounting of war as a literary genre. In his narration, limits of space and time are obscured: geographical boundaries are blurred and the chronology defies linearity. But social limits are also questioned: the depiction of war solicits reflection on its abject nature and on political engagement. Lastly, Simon's account of war is studied from an aesthetic and a poetic perspective.*

Keywords: definition, recounting of war, Nouveau Roman, abjection, Barcelona

Des grands auteurs, on dit souvent qu'ils «dépassent des limites»: limites d'un genre, d'un sujet, d'une poétique. Les codes, les règles n'existeraient peut-être que dans l'attente d'un esprit talentueux qui viendrait les transgresser. Aussi

est-il fréquent de considérer Claude Simon comme le père d'une nouvelle forme de récit de guerre, genre jusque-là jugé trop linéaire, trop réaliste, trop convenu.

A trois reprises la guerre se glisse dans la vie de Claude Simon: son père meurt durant la Première guerre mondiale, il est un témoin de la Guerre d'Espagne et il est mobilisé en 1939. Ces conflits constituent un motif majeur de l'écriture simonienne qui, en effet, bouscule les limites d'un genre. Or la notion de «limite», éminemment polysémique, semble appeler un travail de clarification sémantique: la limite, c'est ce qui sépare deux espaces, c'est une frontière géographique par exemple. La limite a aussi une dimension politique: on pose des limites qui sont un facteur d'ordre social. Enfin, la limite relève de l'esthétique dans la mesure où elle dessine les contours de la diégèse. Ce réseau sémantique sera pour nous un guide à travers *Le Palace*, récit que Simon a consacré à la Guerre d'Espagne, cette guerre qui remet en cause les frontières, le politique et les discours littéraires.

1. IDENTIFICATIONS

Avant tout il faut opérer une série d'identifications car les informations livrées par le paratexte sont pour le moins déroutantes. Un titre: *Le Palace*. Un sous-titre générique: «roman». Et surtout une épigraphe: la définition scientifique du terme de «révolution» telle qu'elle figure dans le dictionnaire Larousse. Le texte s'ouvre alors *in media res* avec la conjonction «Et» suivie d'un déictique temporel vague: «à un moment», puis intervient la description minutieuse d'un oiseau se posant sur la pierre d'un édifice. Une structure d'élucidation progressive est mise en place et seul un lecteur averti saura décrypter les indices qui lui sont proposés pour savoir où et quand se déroule l'action. Le cadre spatial est, vraisemblablement, une ville assiégée: la «préoccupation de tous était de trouver à manger» lit-on dans l'incipit (p. 9). Cette ville est située au bord de la mer («sa mer d'un bleu sale», p. 17) et on y parle le castillan (les noms de rues sont «calle de la Cruz», «calle de la Sangre», p. 18). Enfin, la topographie de la ville est très caractéristique puisque les rues sont «tracées en quadrillage régulier» (p. 16) et plus précisément: les «avenues parallèles [sont] traversées de diagonales coupant obliquement les pâtés de maison réguliers en forme de carré (mais les coins de chaque carré tronqués, de sorte qu'ils avaient en réalité, avec chacun de leurs angles en pan coupés, la forme d'octogone à quatre grands côtés et quatre petits)» (p. 17). On reconnaît ici l'Eixample, un quartier de Barcelone qui se distingue par la régularité de son organisation urbanistique. Cette supposition est confirmée par une série de tournures périphrastiques qui

désignent les lieux clés de la ville: les Ramblas sont un «boulevard planté de platanes qui descendait vers le port» (p. 82) sur lequel on trouve des «kiosques à journaux» et des «étagères de fleurs» (p. 185) et la statue de Colomb est une «haute colonne d'airain surmontée du globe terrestre» (p. 83). Pourtant le nom de la ville n'est jamais mentionné, pas plus que le nom du palace où se trouvent les personnages. Ce palace, assimilé aux «grands hôtels» «périodiquement réquisitionnés par des gouvernements plus ou moins provisoires» (p. 11), ressemble étrangement à l'hôtel Colón qui fut le quartier général des républicains pendant la Guerre d'Espagne¹. Cet indice spatial est essentiel puisqu'il nous met sur la voie d'une identification temporelle.

En effet, le récit n'est pas situé explicitement dans le temps et il faut à nouveau décoder le texte de Claude Simon. Sur les murs du palace figurent

deux photographies de même format (...) et représentant sur papier glacé l'une la tête d'un homme à barbe et chevelure de prophète biblique, le buste cependant revêtu d'un veston, le front bombé et haut, les cheveux ondulés tombant jusqu'aux oreilles, l'autre un homme souriant, au visage carré, à moustache noire, habillé d'une vareuse de tissu foncé au col de coupe militaire. (p. 15-16)

Marx et Staline veillent sur l'hôtel assiégé, dehors la «révolution» gronde et la ville s'est parée d'affiches et de banderoles sur lesquelles on peut lire, en majuscules, des slogans en tout genre et une question lancinante: «¿QUIEN HA MUERTO A SANTIAGO?» (p. 111). Ce Santiago, dont l'assassinat préoccupe toute la ville, est une image de Durruti, l'anarchiste qui participa en 1936 à l'attaque de la garnison militaire de Barcelone et qui fut assassiné à Madrid, le 20 novembre 1936. Enfin, les noms de rue évoquent un moment de tourmente politique en disant tantôt l'Espagne ancienne, catholique, conservatrice («Calle de la Cruz», «Calle del Rosario», p. 18), tantôt l'Espagne en proie aux troubles et à l'insurrection («Calle del Sepulcro», «Calle de la Sangre», p. 12). Ainsi, l'espace barcelonais porte en lui les traces de l'histoire. Et pourtant, la Guerre civile n'est jamais nommée. Les limites géographiques et historiques de ce récit sont donc floues et nécessitent un travail de décodage de la part du lecteur.

Cette imprécision spatio-temporelle permet à l'auteur de donner une portée universelle à son propos: Barcelone devient ainsi un paradigme de la ville en

¹ On sait que Claude Simon a confirmé qu'il s'agissait de l'hôtel Colón. Voir à ce sujet: l'article de J. Leenhardt, *Colloque de Cerisy sur Claude Simon*, Paris, Editions 10-18, 1975.

conflit, à l'image de ces villes mythiques qui furent le théâtre des grands désastres de l'humanité. Elle rappelle les villes antiques de mystères: les habitants de la ville semblent «cherch[er] quelque chose (...). Quelque chose dont ils auraient peur, qui serait caché dans la ville et dont ils ignoreraient la nature» (p. 129), comme si une sorte de pythie se tenait enfouie quelque part. Barcelone est aussi une réplique de Pompéi car le climat politique a plongé la ville dans l'immobilité, comme le Vésuve qui a figé les Pompéiens pour l'éternité. L'auteur fait référence aux «villes enfouies intactes avec leurs habitants étouffés pendant leur sommeil et qu'on retrouverait mille ou deux mille ans plus tard» (p. 170). La situation insurrectionnelle du *Palace* rappelle aussi la ville de Troie: la Guerre civile c'est ce qui explose à l'intérieur des murs et la métaphore troyenne est filée dans le titre du troisième chapitre, «Les funérailles de Patrocle» du nom d'un ami d'Achille. Ville morte, ville abandonnée et saccagée, Barcelone se transforme en un refuge de marginaux, «refuge des damnés de la terre» dit Michel Borrut (Borrut, 1995, p. 694). Mais contrairement à l'*asylum* qui présidait à la fondation de Rome, ce refuge-ci ne donne naissance à aucune ville nouvelle. Le palace est un espace tragique, un lieu clos qui isole les personnages des événements extérieurs, il est comme l'Anti-chambre telle qu'elle fut définie par Roland Barthes: le lieu où l'«on attend». Tandis que la révolution gronde dans la ville, les militants, enfermés dans le palace, sont immobiles. Ils n'agissent pas. Ils ne débattent pas. Ils ne luttent pas. La mythification de la ville devient ainsi le support d'une démythification de l'engagement politique.

2. ABJECTIONS

Aux antipodes de *L'Espoir* de Malraux, la Guerre civile racontée par Claude Simon n'est ni républicaine, ni héroïque, elle est souffrance, incohérence, abjection et l'horreur de cette guerre se lit dans l'espace barcelonais. Dans un article consacré au *Palace*, Jeannine Guichard affirme que Barcelone est une «[v]ille dont les plaies suintent», c'est une ville «malade de la peste moderne: la guerre.» En effet, elle semble être victime d'une «épidémie», dit Claude Simon, «une de ces terrifiantes, meurtrières et répugnantes maladies qui sont héréditairement l'apanage des pauvres» (p. 114). Sous le poids des événements, Barcelone se transforme en un vaste dépotoir et le motif de la pourriture est décliné tout au long de l'ouvrage. Des termes tels que «moisissure» (p. 138), «putréfier» (p. 14) ou «suinter» (p. 150) ponctuent le texte et la sensation d'abjection est renforcée par un travail sur les odeurs, littéralement la ville «pue» (p. 32): elle sent le cadavre du général, l'«excrément» (p. 20) et le «melon pourri» - formule récurrente qui est un véritable leitmotiv de l'œuvre.

La ville est, en fait, le reflet d'une situation historique qui sombre dans l'abjection. Il faut alors relire l'œuvre de Claude Simon à la lumière de la définition que Julia Kristeva donne de l'abjection. «Ce n'est pas l'absence de propriété ou de santé qui rend abject, mais ce qui perturbe une identité, un système, un ordre. Ce qui ne respecte pas les limites, les places, les règles», écrit-elle dans *Pouvoir de l'horreur, essai sur l'abjection* (Kristeva, 1980, p. 12). Ce brouillage des limites est parfaitement illustré par la Guerre civile, conflit interne qui se double de luttes intestines qui divisent le camp républicain. En 1947, déjà, Claude Simon envisage la «révolution» espagnole comme un facteur de désordre, dans *La Corde raide*, il écrit:

[...] des employés, des dockers et des conducteurs de tramways, montés dans leurs apocalyptiques autos, essayèrent de faire éclater un *ordre* qui se fout pas mal du social et de l'économique, autrement plus implacable, autrement étouffant. Et si la seule chose importante était pour eux de conduire ce hasardeux *désordre* qu'ils tentaient jusqu'à sa conclusion absurde, essayer de *dépasser avec conséquence les limites de l'inconséquence*, les limites de l'insupportable vie quotidienne et d'acclamer la mort ².

La défense de la République devient, dans *Le Palace*, une révolution abjecte et si les militants ont renversé un certain «ordre des choses», ils n'ont, en revanche, pas su en instituer un nouveau. Pour dire la confusion qui, par conséquent, règne à Barcelone, le narrateur évoque un personnage doublement connoté: le Léviathan. Ce monstre sous-marin de la Bible est aussi le garant du pacte social dans la philosophie-politique de Hobbes. Le Léviathan est donc, d'une part, une image de la monstruosité cachée de la Guerre d'Espagne et, d'autre part, le symbole du lien social perturbé par la tourmente révolutionnaire. Dans les dernières pages du récit, le Léviathan est «malade», il commence «tout vivant, à se décomposer» (p. 225). La Guerre d'Espagne bouleverse donc les limites sociales et révèle les limites de l'engagement politique.

Il est curieux que la Guerre d'Espagne entraîne une remise en question de la notion d'engagement alors même qu'elle fut un des événements qui réveilla les consciences politiques européennes dans les années 1930. Dans *La Force de l'âge*, Simone de Beauvoir se souvient de la Guerre civile espagnole en ces termes: «Pour la première fois de notre vie, parce que nous prenions profondément à cœur le sort de l'Espagne, l'indignation n'était plus pour nous un exu-

² *La Corde raide*, pp. 34-35. C'est nous qui nous soulignons.

toire suffisant; notre impuissance politique, loin de nous fournir un alibi, nous désolait. Elle était totale.» (Beauvoir, 1986, p. 331-332) Après la Guerre d'Espagne paraissent les œuvres de Sartre qui vont propager les idées d'existentialisme et d'engagement³. Dans ce contexte, la parution du *Palace* en 1962 constitue un bouleversement à double titre. En offrant une vision critique et sceptique des événements espagnols, Claude Simon s'oppose à l'enthousiasme héroïco-lyrique de certains récits de guerre, mais, d'une certaine manière, il semble aussi s'opposer aux néo-romanciers les plus farouches en donnant à son récit une dimension éthique⁴. Cette volonté de remettre en cause l'engagement politique résulte chez Claude Simon d'une profonde désillusion personnelle puisqu'il a participé aux premiers soubresauts de la Guerre civile. De cette expérience, il tire une leçon amère: «J'avais vu un peu de la Révolution. J'avais eu l'occasion de m'occuper de contrebande d'armes. J'avais rencontré des types épatants et vu d'assez sales choses», écrit-il en 1947 dans *La Corde raide*. Dans *Le Palace*, la ville porte les marques de cette désillusion: Barcelone assiégée est un lieu grotesque et pathétique où le drapeau rouge et noir ne parvient plus à flotter. Simon écrit:

le drapeau (ou ce qui avait été un drapeau, triomphalement accroché un jour, et maintenant oublié là semblait-il, dérisoire, ironique: un morceau, ou deux morceaux d'étoffe grossièrement cousus ensemble et qui avaient peut-être eu une couleur (rouge – ou rouge et noir) mais qui pendait à présent, s'égouttant lentement, ni rouge ni noir, simplement sombre, détrem pé, trop alourdi par l'eau pour se mouvoir dans les rafales du vent flasque qui le balançait à peine). (p. 44-45)

L'événement politique n'a pas plus d'incidence qu'une question de météorologie qui pousserait les vacanciers à apporter de légères modifications à leur programme:

... et rien de plus cette fois, sinon que les chaleurs seraient un peu plus longues que d'habitude et que les propriétaires des riches villas avaient simplement été obligés d'en louer à l'étranger, pour y attendre patiemment en lisant

³ Nous pensons notamment à *L'Être et le néant* publié en 1943 et à *L'Existentialisme est un humanisme* publié en 1946.

⁴ On peut penser aux déclarations d'Alain Robbe-Grillet qui, dans *Pour un nouveau roman* (1961), écrit: «dès qu'apparaît le souci de signifier quelque chose (quelque chose d'extérieur à l'art) la littérature commence à reculer, à disparaître» (*Pour un nouveau roman*, Paris, 1961, Éditions de Minuit, p. 39).

le journal le moment où celui-ci (comme on guette les bulletins de la météo) dirait qu'ils pouvaient de nouveau faire leurs bagages, rentrer en ville et se réinstaller dans leurs élégants quartiers résidentiels. (p. 34-35)

Enfin, les militants sont comme le «radis»: «rouge en dehors, blanc par dedans» (p. 157). Enfermés dans le palace, ils sont aveuglés comme dans la caverne platonicienne, «comme ces hommes de la caverne qui avaient fini par prendre pour la réalité leurs ombres projetées par le soleil bas, démesurées, distendues, gigantesques et titubantes» (p. 119).

Pourtant, dans son *Discours de Stockholm*, l'auteur déclare: «Comme on voit, je n'ai rien à dire, au sens sartrien de cette expression». Écrivain inclassable et insaisissable, Claude Simon parvient à réconcilier les antagonismes à travers l'écriture et à faire passer la critique à travers un discours polémique (en grec «polemikos», relatif à la guerre) qui s'oppose aux formes traditionnelles du récit de guerre.

3. CRÉATIONS

Claude Simon s'en prend tout d'abord aux chronologies figées dont il cherche à faire éclater les limites. «Dans *Le Palace*, la remémoration des journées de 1936 (...) ne prend plus la forme d'un récit linéaire et organisé, comme c'était encore le cas dans *Le Sacre du printemps*, mais d'un flux de mémoire charriant pêle-mêle événements fragmentaires, sensations, réflexions», écrit Jean-Yves Laurichesse dans un article sur l'éthique et la poétique simoniennes⁵. Or, ce remaniement de la chronologie témoigne d'une volonté d'être au plus près des faits qui ne sont ni cohérents, ni rationnels, ni linéaires. En effet, la guerre étant «indescriptible», le récit qui en découle ne peut qu'être «asymptotique et donc littéralement sans limites» (Blanc, 2001, p. 222). Claude Simon dénonce ainsi les discours qui mettent de l'ordre dans les faits historiques, provoquant une «rationalisation artificielle des faits»⁶, et il crée une chronologie capable de dire la Guerre d'Espagne avec ses détours, ses nuances et ses confusions.

⁵ JEAN-YVES LAURICHESSE, «*Quelque chose à dire*, Éthique et poétique chez Claude Simon», *REVEL: revue électronique de l'université de Nice*, Cahiers de narratologie, n.° 12: Récit et éthique.

⁶ J'emprunte cette expression à Judith Sarfati Lanter qui a consacré un article aux *Géorgiques* de Claude Simon et à *Hommage to Catalonia* de Georges Orwell: «Une exploration de la mémoire du conflit: la critique du témoignage de Georges Orwell dans *Les Géorgiques* de Claude Simon», in *La Guerre d'Espagne en héritage: entre mémoire et oubli*, Actes du colloque international organisé par le CRLNC, Université Blaise Pascal, Clermont-Ferrand (mars 2005), à paraître en 2007.

L'auteur se propose de faire le récit d'une guerre absurde, qui est animée par des personnages fantoches, jouant un rôle illusoire. Dans cet univers fantasmagorique l'écrit a perdu toute valeur, il est réduit à quelques slogans répétitifs: «VENCEREMOS», «DOLOR DOLOR DOLOR DOLOR» (p. 179). La langue a été dépouillée et la parole se liquéfie jusqu'à n'être plus qu'un vague assemblage de sons sans plus aucun support sémantique: elle est «quelque chose de sauvage» et de «guttural» (p. 192). La littérature apparaît alors comme l'ultime recours pour dire la ville ravagée et seule une comparaison avec Shakespeare peut sauver les funérailles du commandant du ridicule dans lequel elles sont tombées: «trop de pleureuses derrière le cercueil: comme dans Shakespeare quand le jeune héritier du trône, l'enfant-roi aux cheveux coupés en frange, a été égorgé» (p. 109). Contrairement à l'écrit révolutionnaire qui est imprécis et sans consistance, le texte littéraire se lance dans la quête du mot juste: «Mais comment était-ce, comment était-ce?» (p. 134 et 212) se demande le narrateur, à deux reprises, au cours de son récit. La thématique historique ne peut donc être transmise au lecteur que si elle est re-crée par le biais d'un langage littéraire. On comprend alors le sens de l'exergue placé au seuil (en latin *limes*) du récit:

«Révolution: Mouvement d'un mobile qui, parcourant une courbe fermée, repasse successivement par les mêmes points.

Dictionnaire Larousse»

La révolution simonienne n'est pas historique mais formelle et esthétique. Cette circularité de la révolution se retrouve dans la structure du récit et la clause, avec ses oiseaux de mauvais augure qui survolent l'hôtel, répond, avec une symétrie frappante, à l'incipit.

En somme, la guerre relève davantage de la littérature que de l'histoire. «En 1962, écrit Michel Borrut, l'engagement se porte ailleurs que sur le choix du camp républicain; si la guerre perdue est une affaire politique, historique, close, il n'en est pas de même sur le plan littéraire» (Borrut, 1995, p. 665). Dans un entretien accordé en 1984, Claude Simon déclare: «*Le Palace*, ce sont les souvenirs (je dis bien: les souvenirs) de ce que j'ai vu à Barcelone alors au pouvoir des anarchistes...» puis il ajoute: «on n'écrit jamais quelque chose qui s'est produit avant, mais ce qui se passe au présent de l'écriture» (Simon, 1984). Si les limites spatiales et temporelles sont floues c'est parce que la ville et la révolution doivent être décodées, imaginées, recrées mentalement par le lecteur. Barcelone assiégée est, avant tout, un espace fictionnalisé, un support poétique qui est exploité à plusieurs reprises par l'auteur. Présente dans *Histoire* (1967), dans *Les Géorgiques* (1981), dans *L'Acacia* (1989), elle devient un topos de la littérature simonienne.

La guerre est, pour Claude Simon, une expérience de la souffrance et de l'abjection qui ne peut être apaisée que par la littérature. C'est pourquoi *Le Palace* est, en définitive, l'histoire d'une création qui bouscule les limites: création d'une chronologie atypique, d'un motif littéraire et d'un style qui renouvelle le récit de guerre. L'expérience espagnole, à la fois historique, politique et esthétique, annonce alors la Deuxième guerre mondiale, autre matière typiquement simonienne, traitée avec les mêmes nuances. Mais laissons la parole à Claude Simon qui se souvient des années 1940:

Avant la guerre, j'avais de vagues ambitions, appelons ça des velléités: je ne savais pas si j'allais faire de la peinture ou la révolution. J'avais tout essayé, même écrire, mais tout était mauvais. A mon retour, après m'être évadé, j'ai repris la peinture mais surtout, je me suis mis au dessin. Je copiais des feuilles, une touffe d'herbe, un caillou le plus exactement possible. Un peu dans l'esprit des dessins de Dürer que j'ai découverts plus tard. J'avais banni de moi toute idée d'art. Plus de cubisme, plus de fantaisie, rien. Les choses. Si le surréalisme est né de la guerre de 1914, ce qui s'est passé après la dernière guerre est lié à Auschwitz. Il me semble qu'on l'oublie souvent quand on parle du «nouveau roman». Ce n'est pas pour rien que Nathalie Sarraute a écrit *l'Ere du soupçon*; Barthes, *le Degré zéro de l'écriture*. Que des artistes comme Tapiès ou Dubuffet sont partis des graffitis, du mur, ou que Louise Nevelson a fait des sculptures à partir de décombres. Toutes les idéologies s'étaient disqualifiées. L'humanisme, c'était fini. Sans doute était-ce ce que je ressentais confusément quand je faisais ces dessins très exacts: il n'y a plus de recours, essayons de revenir au primordial, à l'élémentaire, à la matière, aux choses. Exemple: Ponge. (Simon, 1989)

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Colloque de Cerisy sur Claude Simon*, Paris, Éditions 10-18, 1975.
- BLANC, A.-L., (2001) «La guerre comme expérience des limites dans l'œuvre romanesque de Claude Simon» in *L'Expérience des limites dans les récits de guerre (1914-1945) / textes réunis par Pierre Glaudes et Helmur Meter*, Genève, Slatkine, (pp. 213-228).
- BORRUT, M., (1995), *L'Espagne et le roman français de la seconde moitié du XX^{ème} siècle*, thèse de doctorat sous la direction de Monsieur le Professeur Daniel-Henri Pageaux, Paris III, p. 25.
- GUICHARDET, J., (1989), «Barcelone malade de la guerre dans *Le Palace* de Simon», *Littérature et pathologie / sous la direction de Max Milner*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes.

- LAURICHESSE, J.-Y., «*Quelque chose à dire*, Éthique et poétique chez Claude Simon», *REVEL: revue électronique de l'université de Nice*, Cahiers de narratologie, n.° 12: Récit et éthique.
- REBOLLAR, P., (1996), «En lisant les épigraphes de Claude Simon», *Études françaises* (Revue de la section de littérature française), n.° 3, Tokyo, Université Waseda, (pp. 143-164).
- SARFATI LANTER, J., (à paraître en 2007), «Une exploration de la mémoire du conflit: la critique du témoignage de Georges Orwell dans *Les Géorgiques* de Claude Simon», in *La Guerre d'Espagne en héritage: entre mémoire et oubli*, Actes du colloque international organisé par le CRLNC, Université Blaise Pascal, Clermont-Ferrand (mars 2005).
- SIMON, C., (1947), *La Corde raide*, Paris, éd. du Sagittaire.
- (1962), *Le Palace*, Paris, Editions de Minuit.
- (1984), «“J’ai essayé la peinture, la révolution, puis l’écriture”», entretien avec Claire Paulhan, *Les Nouvelles Littéraires*, n.° 2922, pp. 42-45. Entretien gracieusement fourni par le groupe de recherche Hubert de la Phalèse, Université de Paris III.
- (1985), Discours à l’occasion de l’obtention du Nobel de littérature, «The Nobel Lecture», 9 décembre 1985.
- (1989), «“Et à quoi bon inventer?”», entretien avec Marianne Alphant, *Libération*, 31 août 1989. Entretien gracieusement fourni par le groupe de recherche Hubert de la Phalèse, Université de Paris III.
- SOLLERS, P., «Pourquoi j’aime Claude Simon», *Nouvel Observateur*, 16/02/2006.