

« ET A QUOI BON INVENTER ? »¹: PRATIQUES SUBREPTICES DU PLAGIAT PAR VOIE DU COLLAGE DANS QUELQUES TEXTES² DE CLAUDE SIMON

Sinan ANZOUMANA

Université Félix Houphouët-Boigny de Cocody, Abidjan, Côte d'Ivoire
asdezoum@gmail.com

Résumé : La collusion entre l'évolution artistique et le renouvellement de la littérature est avérée depuis plus d'un siècle. De telle connivence n'est pas sans rapport à l'ouverture du champ du texte à toutes sortes d'invasion, avec à la clé, l'émergence de terminologies complexes et fluctuantes qui enrichit le vocabulaire de la critique. Les textes qui flirtent avec le dehors comme ceux de Claude Simon, Prix Nobel de littérature 1985 favorisent de telles entrées, au regard du parcours intertextuel et intermédial qu'ils offrent. Dès lors, la présente étude voudrait interroger, par voie détournée, la notion de plagiat à travers le collage, l'une de ses variantes particulières selon la pensée de Claude Bouché. Il s'agit en somme de voir comment le collage dans le cas simonien peut constituer un levier essentiel d'une posture narrative subversive pour court-circuiter la question du plagiat dans un contexte néo-romanesque.

Mots-clés : collage, plagiat, citation, réécriture, intermédialité.

Abstract : The collusion between artistic evolution and the renewal of literature has been established for more than a century. Such collusion is not unrelated to the opening of the field of the text to all kinds of invasion, with the key, the emergence of complex and fluctuating terminologies that enriches the vocabulary of criticism. Texts flirting with the outdoors like those of Claude Simon, Nobel Prize for Literature 1985, favor such entries, given the inter- textual and intermedial path they offer. Therefore, the present study would like to question, indirectly, the notion of plagiarism through collage, one of its particular variants according to the thought of Claude Bouché. In short, it is to see how collage in the Simonian case can constitute an essential lever of a subversive narrative posture to short-circuit the question of plagiarism in a neo-romantic context.

Keywords: collage, plagiarism, citation, rewriting, intermediality.



Depuis plus d'un siècle, il est hors de doute qu'il y a une forte collusion entre l'évolution artistique (peinture, cinéma, etc.) et le renouvellement de la littérature, suscitée par les nouvelles possibilités picturales, surtout à partir du XX^e siècle. Cette connivence entre l'écriture et les arts visuels induit vraisemblablement d'une part, l'ouverture du champ du texte à toutes sortes d'invasion relevant des médias ou des arts et de l'autre, l'émergence de terminologies complexes et fluctuantes, propres à

¹ Nous reprenons le titre d'un entretien entre Claude Simon et Marianne Alphant publié originellement dans le quotidien *Libération*, le 31 août 1989.

² Pour cette étude, nous nous sommes limités à ces cinq textes : *La Route des Flandres* (1960), *Histoire* (1967), *La Bataille de Pharsale* (1969), *Orion aveugle* (1970) et *Triptyque* (1973) ; tous parus aux Éditions de Minuit sauf *Orion aveugle* (Skira).

enrichir le vocabulaire de la critique. En effet, il n'est guère aisé de se frayer un chemin dans cette étendue terminologique des pratiques d'emprunt qui ne cesse de croître. Sans doute, les variables sont tributaires des époques, des points de vue ou des intentions adoptés par les écrivains. Les textes de Claude Simon, prix Nobel de littérature 1985, n'échappent pas à cette rénovation scripturale en ce sens qu'ils font partie de la vogue de récits qui collaborent ouvertement avec le dehors³. De fait, son écriture apparaît teintée d'une esthétique éclectique qui le conduit, de la mise en œuvre de procédés cinématographiques à la reproduction chromo de photographies, en passant surtout par l'expérience du collage. Cette dernière expérience force dès lors cette présente réflexion dans ce processus de croisement, de refondation et de fertilisation du genre d'autant plus que, se nourrissant de ces dispositifs médiatiques et artistiques propres ou empruntés, l'écriture simonienne se charge d'un mode opératoire novateur et d'un sens plus dynamique qui commandent à l'ouvrir à de nouvelles modalités de lecture : d'abord celle d'un hors d'œuvre en œuvre, ensuite celle d'une telle œuvre à l'œuvre. Tandis que le premier renvoie à un phénomène de transmédiation, un travail qui explore le processus d'engendrement et de sélection de dispositifs ; le second, quant à lui, ouvre un questionnement d'une telle pratique tant sur la forme que le contenu. Ainsi, la posture simonienne correspond-elle à une motivation d'ordre éthique ou libertaire ? En quoi ce choix scriptural dépasse-t-il le cadre de la littérature ? De quel rapport au monde est-il le reflet ? Pour tout résumer, la posture de Simon se condense dans la question suggérée par Adorno : « Comment écrire après Auschwitz ? ».

Au fond, cet article voudrait interroger, par voie détournée, la notion de plagiat à travers le collage, l'une de ses variantes particulières. Selon Claude Bouché, quand un texte est « cité sur le mode de la reproduction on obtient le plagiat » ou une « variante particulière du plagiat, le collage » (Bouché, 1974 : 15). Il s'agit donc de voir comment le collage dans le cas simonien peut constituer un levier essentiel d'une posture narrative subversive pour court-circuiter la question du plagiat dans un contexte néo-romanesque. Autrement dit, il s'agit de déceler les possibilités offertes par le collage dans l'écriture simonienne ainsi que les implications de cette « (re)création » selon les termes de Philippe Di Folco (Philippe Di Folco, 2006 : 8). Dans ses grandes lignes donc, il s'ouvre sur une brève approche de la notion de collage comme pratique artistique. Ensuite, il traite de la question dans le contexte littéraire chez Simon. Cet axe de pertinence sert de fond à une brève esquisse de quelques notions voisines qui débouchent finalement sur une certitude pour la simple raison que les emprunts de Simon ne sauraient remettre en cause certains normes tels que la propriété intellectuelle et la valeur d'authenticité, mais s'inscrivent résolument dans la perspective d'un mimétisme transgressif et d'une hybridité (Bhabha, 2007) qui incrimine l'institution littéraire traditionnelle. La posture scripturale de Claude Simon constitue en somme une remise en cause de l'institution traditionnelle, fondée à partir des événements de la Deuxième Guerre mondiale et de la Shoah.

1. Au commencement, le collage était plastique

³ Le mot est entendu ici comme les autres arts.

Avant tout, il ne s'agira pas de passer en revue l'histoire des notions que nous aurons à aborder, ce qui dépasserait largement le cadre de ce travail, mais de donner quelques éléments pour y ancrer cette analyse. Ainsi, l'accent portera sur quelques aperçus du rapport de la citation et du plagiat à l'esthétique moderne et à la forme du collage. À l'origine, le collage n'est pas l'apanage de la pratique littéraire ; loin s'en faut. Tous les critiques de l'art moderne s'accordent à proclamer que le cubisme, surtout sa phase dite synthétique est propagateur de la forme du collage plastique avec l'avènement des papiers-collés. L'année 1908 se lit comme l'année de naissance du collage en tant que pratique artistique. Dans un ordre de survenance historique, après les cubistes, la fièvre du collage va se propager chez les autres mouvements artistiques avant-gardistes tels que le futurisme, le dadaïsme, le constructivisme, le surréalisme, etc. On le voit, la tâche n'est pas aisée de rendre compte exhaustivement d'une telle pratique comme le constate Adamowicz :

Comment rendre compte en effet de pratiques apparemment aussi divergentes que le collage cubiste de Picasso qui emprunte ses éléments directement au réel, le collage surréaliste de Max Ernst qui exploite les associations métaphoriques, les photomontages de John Heartfield où domine la charge satirique, ou les collages de Jiri Kolar qui juxtaposent le périssable et l'impérissable ? (Adamowicz, 1998 : 25)

Ainsi, toute étude sur le collage s'avère très sensible du fait de sa proximité avec d'autres pratiques artistiques telles que l'assemblage⁴, le montage. En réalité, la frontière entre ces notions est très mince, favorisant le chevauchement des définitions et des termes en fonction des traditions esthétiques. Mais à l'origine, le terme de collage vient du latin *colligo* qui signifie « attacher ensemble, réunir » ou « rassembler ». Il remonte jusqu'au grec *Kollao* qui signifie « coller, souder ». C'est à partir du XX^e siècle que le terme est associé à la pratique relevant des arts plastiques, devenant ainsi la forme d'expression par excellence de l'art du XX^e et de la modernité. Selon Ulrich Weisstein, le collage est “as a work of art in which newspaper cuttings, pieces of paper, string and other extraneous objects and materials are glued (literally and, by extension, metaphorically) to a two-dimensional surface”⁵ (Weisstein, 1978 : 130).

Pour Françoise Monnin, « Conçu pour être vu de face, le collage est une réalisation plastique, issue de l'association d'éléments divers, distincts à l'œil nu et originellement non destinés à être rassemblés » (Monnin, 1988 : 30-57). Autrement dit, le collage s'entend comme toute importation et incorporation d'une réalité déjà prête, *ready-made*, dans l'espace d'un tableau, d'un roman, d'un chant, d'un poème, etc. ; un corps étranger subitement promu à un fonctionnement esthétique, poétique ou narratif. Il désigne également l'insertion d'éléments inconvenants, déconcertants qui provoquent la surprise, un

⁴ Après 1945, le terme de collage dans le domaine des arts visuels est souvent abandonné au profit de celui de l'assemblage, terme désignant les œuvres tridimensionnelles, vulgarisé par les artistes américains dans les années 50. Jean Dubuffet décrètera lui-aussi en 1953 l'insuffisance du terme collage pour décrire la diversité de l'art moderne composite et reprend le terme « assemblage », même pour les œuvres bidimensionnelles.

⁵ Notre traduction : « comme une œuvre d'art dans laquelle les coupures de journaux, les morceaux de papier, de corde et d'autres objets et matériaux étrangers sont collés (littéralement et, par extension, métaphoriquement) dans une surface bidimensionnelle ».

effet de défamiliarisation ou de distanciation. Avec cette technique artistique, on introduit dans l'œuvre d'art des fragments de matière brute ou de discours non littéraire qui, par leur présence mettent en question autant les frontières entre l'art et le "non-art" que les critères esthétiques traditionnels d'harmonie et de beauté. Utilisés seuls ou intégrés à un dessin, pour leur qualité brute, ces fragments de cette réalité prête permettent aussi des innovations dans le traitement de l'espace de sorte à aiguillonner, sans conteste, notre sens critique. En outre, les éléments disparates mis en présence de cette manière, retardent la colle du (bon) sens, en empêchant le texte ou l'image de prendre prématurément. Ainsi, le collage oppose une béance, une distance à franchir ; il lézarde la belle apparence ordinairement lisse, annonce une poétique des décombres et de la déconstruction. C'est à juste titre que Erika Billeter estime que le collage n'est pas qu'un simple procédé, il implique davantage un problème artistique :

Cependant, le collage n'est pas une simple technique qui consisterait à coller différentes matières. Il pose un problème artistique : à savoir, l'intégration de la réalité dans un monde de tableaux artificiels. Par leurs trucages, imitations déconcertantes de la réalité, les tableaux en trompe-l'œil ont posé les premiers le problème artistique et esthétique que les Cubistes ont tenté de résoudre avec le collage (Billeter, 1978 : 20).

Dans son évolution, le collage finit par ne plus être la seule propriété des cubistes ou des surréalistes ; il aura conquis le monde et se pratique partout, sous différentes formes. Tous les arts sont donc « contaminés », « possédés » par l'esprit collagiste, tous les artistiques sont gagnés par le recours sans frein et sans a priori au collage si bien que chacune des diverses avant-gardes se consacre à l'élaboration d'une esthétique propre, en fonction de sa particularité et de ses objectifs.

Insoumises à toute doctrine et tout modèle normatifs, et suivant leurs convictions personnelles, multiples et parfois contradictoires⁶, ces « expérimentations », dans leur diversité, aboutissent à des œuvres novatrices, défiant les règles de l'art traditionnel. À la fois pluridirectionnelles et pluridimensionnelles, ces pratiques bouleversent la réalité artistique et induisent du coup des redéfinitions radicalement révolutionnaires quant aux idées, aux attentes et aux expériences à propos de l'art. Car, désormais, les critères habituels (imitation, beauté, harmonie, etc.) de reconnaissance et d'évaluation de l'art sont méprisés au profit de la recherche sans contrainte du « nouveau », de la puissance émancipatrice de l'art. Les artistes se démarquent désormais des conventions admises et inventent, en toute liberté selon leur capacité créatrice et leur conviction esthétique, politique, philosophique, etc.

On l'aura compris, avec leurs papiers collés, les cubistes ont ainsi fourni une base propice au développement du collage qui offrit par la suite bien d'autres possibilités à l'expression artistique. C'est dire que les expérimentations cubistes ont marqué un tournant majeur et décisif, non seulement, dans l'esthétique occidentale, à la fois dans

⁶ Pour Aragon, la contraction fait partie intégrante de la pratique du collage, une contradiction dynamique, subversive et créatrice.

les arts plastiques - puisqu'elles ont ouvert la voie à de nouvelles pratiques -, mais également en littérature.

2. Le collage ...

Examinons dans les lignes qui suivent ce que la mise en œuvre d'une technique propre aux arts visuels apporte à la littérature. Qu'est-ce qui marque la présence du collage dans un texte ?

2.1. ... En littérature

La critique n'a pas tort de soutenir que la technique du collage en littérature procède des expérimentations picturales, avec l'avènement des papiers collés du cubisme. Selon Béhar, les premiers utilisateurs du collage textuel ont suivi la démarche d'artistes contemporains, des cubistes aux surréalistes, dont ils partageaient les intentions. En effet, favorisée par la proximité entre peintres et écrivains, la technique du collage va connaître une autre forme d'expérimentation en poésie puis en littérature, une *transmédiation* suivant la fameuse déclaration de l'Américain Brion Gysin : « [...] Je me propose d'appliquer les techniques des peintres à l'écriture ; des choses aussi simples et immédiates que le collage et le montage. » (Gysin, 1976 : 39). Béhar qualifie cela de « changement qualitatif » car ce n'est pas uniquement qu'un déplacement (Béhar, 1988 : 188). Le collage et le montage deviennent dès lors comme un grand jeu collectif de construction, un fonds commun où chacun peut puiser à souhait. Les écrivains de cette époque partagent la même volonté de « représentation » du monde, se différenciant les uns des autres dans la forme et la méthode qu'ils choisissent. Il s'agit plutôt pour eux de regarder du côté de la peinture pour combler ce qu'ils ressentaient comme un retard de la littérature, notamment dans leur désir de surmonter la linéarité de l'écriture. Ainsi, la technique du collage apparaît d'abord en poésie selon Márcia Arbex : « Le collage se développe donc non seulement comme procédé pictural, mais il devient encore objet de réflexion dans les cercles poétiques d'avant-garde, qui le considèrent désormais comme un "procédé poétique" » (Arbex, 1998 : 79-92) pour s'étendre par la suite aux autres genres. Chez l'écrivain français Claude Simon, cette volonté de transmédiation débouche sur la mise en place d'une pratique scripturale innovante. Selon Ilias Yocaris et David Zemmour,

Si la démarche des peintres cubistes fascine à ce point Claude Simon, c'est avant tout parce qu'elle donne l'impression de transformer les "objets fixes" aux contours clos et nettement délimités hérités de la peinture réaliste en représentations mentales partiellement "déchosifiées" qui s'interpénètrent... (Yocaris et Zemmour, 2013 : 1-44).

Mais selon Claude Simon lui-même,

[...], ce sont des collages que je m'amuse à faire quand j'ai le temps avec des éléments découpés dans des journaux ou des revues d'art : je vais mettre avant tout tel personnage ou tel sujet parce que c'est un rouge que je désire mettre à côté d'un noir, c'est un contraste, c'est une harmonie. Ce sont ces lois qui marchent.[...] La seconde, c'est que les collages répondent, correspondent tout à fait à la définition du fait littéraire, c'est le transfert d'un objet de sa zone de perception habituelle dans la sphère d'une autre perception. (Calle-Gruber, 2008 : 36)

Chez Simon, le collage se conçoit comme « le transfert d'un objet de sa zone de perception habituelle dans la sphère d'une autre perception ». Cela laisse la latitude de supposer que si le transfert se déroule dans la même sphère, il n'y a pas de collage. Selon Aragon, « [...] quand il cloue à sa toile une vieille chemise à lui, Picasso *cite* cette chemise, comme il citerait un timbre-poste, la valeur de citation du collage s'est d'abord estompée tant que son caractère plastique l'emportait ». (Aragon, 1965 : 131-132)

Apparaît ici une autre terminologie certes littéraire (la citation) mais qui est utilisée dans le domaine de la peinture. Par la suite, il y a une confusion entre ces deux termes de la part d'Aragon. C'est pourquoi nous aborderons l'analyse du collage chez Simon dans la perspective de Gysin qui fait écho à celle d'André Breton, comme désignation du principe esthétique général, surmontant la séparation traditionnelle des disciplines artistiques et s'appliquant ainsi à la fois aux modes d'expression picturale et verbale. » Qui plus est, chez Simon, outre le principe esthétique, « The collage principle has been considered by some critics as the fundamental structural model of the twentieth century, not only in the field of aesthetics but more generally in social, scientific and philosophical thought. »⁷ (Adamovicz, 1998 : 13).

Selon sa définition, l'approche simonienne correspond donc à la dimension purement picturale du collage, appelé aussi  age plastique ou selon l'expression de Gilles Dumoulin, « collage matérielle » c'est-à-dire l'insertion sur la toile d'un matériau préexistant et non artistique. Claude Simon reste alors dans cette approche lorsqu'il insère des reproductions de photographies, de dessins anonymes ou authentiques, etc. dans certains de ses textes. Ainsi, dans *La Bataille de Pharsale* et *Orion aveugle*, on peut voir des collages matériels d'objets iconiques : pictogrammes (main, veste, pantalon, chemise, flèche), tableaux ou de dessins de peintres célèbres ou anonymes, etc. : « ...sur lequel elle se penchait l'autre  levé montrant d'une  à l'index tendu là-haut la Gloire et les Nuées et derrière eux il en venait toujours d'autres montant vers... »⁸ (Simon, 1969 : 15) ; « Sa lumière tous suivant la direction indiquée par cette main impérieuse comme celles (ou quelquefois seulement une  qui sur les parois émaillées indiquent HOMMES ou DAMES dans l'odeur ammoniacale d'urine et de désinfectant... » (Simon, 1969 : 15) ou encore « Jene savais pas encore un certain nombre de nécessités pas encore eaux mortes langue morte parler par signes je voudrais une  et un  à pont à fermeture éclair à braguette... » (Simon, 1969 : 22). Ainsi, la convocation de pictogrammes dans le narratif semble problématiser l'étymologie même du mot « écrire » c'est-à-dire du grec *graphein* signifiant à la fois dessiner et écrire. Il y a donc cette volonté manifeste de mettre à mal la frontière installée arbitrairement entre peinture et écriture.

Ensuite, nous avons une autre dimension du collage plastique avec *Orion aveugle*. Claude Simon affirme qu'il a écrit ce livre paru en 1970 après avoir observé les propriétés de *Charlène* (1954), œuvre picturale de Rauschenberg. À l'instar de celui-ci qui

⁷ « Comme un modèle structurel fondamental du XX^e siècle, non seulement dans le domaine de l'esthétique mais de manière plus générale du domaine de la pensée sociale, scientifique et philosophique ».

⁸ Il y a d'autres reproductions de pictogrammes de ce genre aux pages 18, 21, 22, 44 et 72.

« bricole » ses toiles à partir de matériaux hétérogènes, Simon affirme qu'*Orion aveugle* a été le « bricolage » à partir de tableaux qu'il aimait bien. En effet, dans ce texte, il y a une vingtaine de collages plastiques ou matériels d'œuvres picturales dont les noms des auteurs nous sont fournis dans la table des illustrations (Simon, 1970 : 145). En l'occurrence, Claude Simon semble passer en revue les œuvres picturales marquantes du développement de l'art au cours des siècles, en commençant par Nicolas Poussin, dont le tableau « Paysage avec Orion aveugle » (1658) donne son titre au texte. D'ailleurs, deux de ces reproductions fonctionnent comme un clin d'œil à l'avant-garde historique qui fait partie de l'héritage esthétique de Claude Simon. Puis nous avons « Ciel postiche », un photomontage de Brassai, eau-forte de Pablo Picasso. Quant aux gravures, elles traduisent l'histoire de la colonisation de l'Amérique tandis que les planches anatomiques des atlas anciens sont une référence indirecte à la maladie du « personnage » principal. En ce qui concerne les œuvres contemporaines, elles appartiennent aux courants du pop'art et du Nouveau Réalisme. Globalement, ces œuvres picturales servent à appuyer le texte simonien, qui réfléchit sur le mode d'expression convenant le mieux à la civilisation occidentale moderne. Les autres œuvres datant des années 1950 et 1960 sont signées par des artistes de la néo-avant-garde occidentale ; elles sont reliées par les techniques du collage et du montage mises en œuvre. Il s'agit de deux combine-paintings de Robert Rauschenberg, « Charlene » (1954) et « Canyon » (1959), d'un montage du membre de Fluxus, George Brecht, « Repository » (1961), de l'un des célèbres montages de Louise Nevelson, « Cathédrale du ciel » (1958), le tableau « Caballero » (1965) de Jean Dubuffet et l'assemblage (montage selon) « Petites mains » (1960) de Fernandez Arman composé de plusieurs mains de poupées découpées et assemblées. Claude Simon ne s'est pas oublié : il y insère son propre montage : assemblage des portraits de Marilyn Monroe par Andy Warhol, de Che Guevara, des réclames lumineuses de Coca Cola et du Canadian Club à Times Square à New York, qu'il juxtapose à une séquence de photos montrant l'assassinat de John F. Kennedy. Toutes ces œuvres contemporaines évoquées font appel à l'esthétique du collage exprimant dans la vision de Simon un monde disloqué, tenant ensemble uniquement grâce aux froides harmonies formelles.

On l'aura compris, ces œuvres contemporaines qui traitent ouvertement de la violence et de l'aliénation du monde semblent être pour Claude Simon un prétexte pour présenter peu d'issues à ce scepticisme grinçant face à la civilisation occidentale. Cette pratique simonienne du collage rejoint sans doute la conception de Denis Bablet pour qui le collage

est d'abord dialogue avec la matière dans la mesure où il est collage, insertion, placage au sein de ce qu'on appelait l'œuvre d'art de matières inédites, de matériaux et d'éléments étrangers à ceux qui la constituaient traditionnellement, voire introduction de réalités objectives, d'objets « tout prêts », bruts ou traités, de reproductions originales ou mécaniques, voire enfin élaboration d'un ensemble structuré composé uniquement à partir de telles réalités (Bablet, 1978 : 12).

En fin de compte, cette forme de collage dans *Orion aveugle* ne semble guère poser de problèmes de taxonomie en ce qu'il s'agit de transferts d'éléments de leurs zones de perception habituelle dans la sphère d'une autre perception, celle littéraire. Par contre,

quand il s'agit de la même sphère de perception, ici, littéraire, la notion devient plus problématique parce qu'elle se situe à la limite d'autres procédés purement littéraire.

2.2. Et le collage littéraire ...

En effet, selon la version aragonienne du collage :

Mais à partir du moment où nous considérons l'existence de collages dans un art non-plastique, le poème, le roman, de l'alphabet signé à une lettre ramassée dans la rue, nous sommes fatalement amenés à confondre collage et citation, à nommer *collage* le fait de plaquer dans ce que j'écris ce qu'un autre écrivit, ou tout texte tiré de la vie courante, réclame, inscription murale, article de journal, etc... [...] Si je préfère l'appellation de collage à celle de citation, c'est que l'introduction de la pensée d'un autre, d'une pensée déjà formulée, dans ce que j'écris, prend ici, non plus valeur de reflet, mais d'acte conscient, de démarche décidée, pour aller de ce point d'où je pars, qui était le point d'arrivée d'un autre (Aragon, 1965 : 131-132).

Louis Aragon, dans sa conception soulève donc un problème crucial ; celui de la confusion entre collage et citation dans le domaine littéraire. En clair, leur mitoyenneté est telle que s'y aventurer pour une éventuelle démarcation s'avère périlleux. Mais, prenons tout de même le risque... Car chez Simon, ce n'est seulement pas l'emprunt de la pensée d'autrui mais bien plus : il s'agit de transfert de techniques ou de procédés sur le plan de la forme et du contenu. Cette aventure scripturale se rapproche de la vision ou de la pensée de Werner Spies :

C'est une vision et une pensée qui s'élèvent contre les hiérarchies établies. Et l'on voit effectivement se confondre en une unité inséparable les différentes échelles de valeur auxquelles nous nous référons en règle générale. Il n'y a plus de fonctions pragmatiques ni de frontières géographiques. Des objets souvenirs, qui demeurent liés à un commentaire affectif d'ordre privé, se combinent avec des curiosités, des accessoires mythologiques et des œuvres d'art. Il se produit un blasphème iconographique inouï. À côté d'œuvres qu'on peut identifier et attribuer à tel ou tel artiste, nous trouvons des produits qui ressortissent au domaine les plus privés du bricolage et de l'usage. Le regard simultané que [les textes de Claude Simon mettent] en scène correspond à ce commerce avec le monde des objets qui occupe la première place dans le [Nouveau Roman] (Spies, 2007 : 42).

Pour finir, on dira que le collage se signale dans un texte par une référence culturelle, un nom propre, un stéréotype, une trace matérielle, un violent contraste entre deux niveaux de langue comme l'a souligné Béhar. Partout où il y a un collage, il y a de toute évidence des éléments qui font que le lecteur se rend compte qu'une ressemblance structurale existe entre le collant et le collé, ou du moins permettant de déceler la présence d'un collage, c'est-à-dire un procès compromettant la substance et la forme. Pour comprendre le collage, il faut tenir compte des intentions d'un auteur, pénétrer dans son comportement scripturaire et son attitude existentielle.

2.2.1. De la citation

La pratique du collage en littérature est annoncée par la citation. Henri Béhar avance dans *Littératures* qu'à partir du XX^e siècle, le terme de collage qui vient du vocabulaire pictural signifie :

composition littéraire formée d'éléments divers, prélevés dans un texte préexistant. On distingue : *Collant*, le texte, intégral ou partiel, qui fait l'objet d'une manipulation littéraire ; *Collé*, le texte qui reçoit une partie de texte emprunté ; *Collage*, désignant à la fois le procès qui consiste à sélectionner un texte, le découper et le restituer ailleurs, ainsi que le résultat de cette action. Si le collant figure inchangé dans le nouveau contexte, on parlera de « collage pur » (Aragon) ; s'il est modifié par inversion de termes, suppressions ou adjonctions, on le nommera « collage transformé » ; et autocollage s'il s'agit de la reprise d'un même texte ou, par le même auteur, d'un fragment antérieur (Béhar, 1988 : 184).

Dans cette proposition de Béhar, on peut déceler une proximité fonctionnelle entre le collage et la citation sans toutefois parvenir à faire la démarcation nette entre la spécificité du collage et celle de la citation : quelle différence entre coller et citer, entre texte collé et texte cité ? Par ailleurs, la restriction du collage à « un texte préexistant » participe de son aspect citationnel, au prélèvement d'éléments textuels et l'enferme dans un cadre plus sémantique et sémiotique alors même que dans son acception picturale, la peinture cherchait justement à se défaire des carcans en faisant éclater les paradigmes traditionnels de la représentation artistique. Ainsi, là où le collage pictural tente de libérer la peinture elle-même (selon Aragon) en intégrant dans sa pratique des matériaux originellement étrangers à la culture de la peinture, le collage, sur le plan littéraire semble, selon cette définition avancée par Henri Béhar, s'en tenir strictement à la citation et plus largement à l'intertextualité. Ainsi, tandis que la peinture, à travers le collage, tente de remettre en cause le langage pictural traditionnel, le collage, dans l'ordre de la littérature se contente d'être clos. Cette définition réduit et enferme dès lors le collage dans le moule de la citation, en excluant toutes les autres formes d'expérimentation sémiotiques qui explorent les dimensions plastiques, visuelles voire sonores non seulement de la langue mais de tous matériaux non textuels. C'est dans ce sens que les textes de Claude Simon interpellent dans la mesure où ils prennent le contrepied de cette définition et rejoignent dans un sens plus large la définition proposée par Marcel De Grève dans le *Dictionnaire international des termes littéraires* : « Insertion de matériaux visuels ou auditifs préexistants dans un texte, en les transcrivant graphiquement ou en les photographiant : articles de journaux, publicités, etc. » (<http://www.ditl.info/arttest/art1213.php>).

Cette définition de De Grève semble traduire la fidélité du collage tel que conçu en peinture tant dans son aspect sémantique que sémiotique : l'hétérogénéité du collage. Sur le plan sémantique, il s'agit de l'insertion de « discours non littéraire », de matériaux bruts qui bouleverse les codes esthétiques et sur le plan sémiotique, la transposition graphique ou typographique. En clair, il s'agit de l'interrogation des limites de l'art et de la littérature, des seuils entre le réel et sa représentation, l'ouverture sur les médias et le cinéma. Ainsi cette forme de collage subvertit la littérature et la notion de citation. Au fait, cette définition élargit les horizons de la citation en littérature. Selon Gérard Genette,

Sous sa forme la plus explicite et la plus littérale [l'intertextualité], c'est la pratique traditionnelle de la *citation* (avec guillemets, avec ou sans référence précise) ; sous une forme moins explicite et moins canonique, celle du *plagiat* (chez Lautréamont, par exemple), qui est un emprunt non déclaré, mais encore littéral ; sous forme encore moins explicite et moins littérale, celle de l'*allusion*, c'est-à-dire d'un énoncé dont la pleine intelligence

suppose la perception d'un rapport entre lui et un autre auquel renvoie nécessairement telle ou telle de ses inflexions, autrement non recevable [...] (Genette, 1982 : 8).

Antoine Compagnon a montré dans *La seconde main ou le travail de la citation* (Compagnon, 1979) que la citation impliquait une double relation au texte et à l'auteur. L'histoire de la citation ainsi que ses différents modes de réalisation a révélé les différents modes d'articulation de la notion d'autorité qui, se stabilisant dans le courant du siècle classique, donnera naissance à la notion d'auteur, jusqu'à la reconnaissance de ses droits à la fin du XVIII^e siècle, à sa « mort » au XX^e siècle, cédant justement la place à la notion de texte. À la faveur de la modernité, les travaux sur l'inconscient au début du XX^e siècle qui remettent en question l'unité du « moi » et la conception d'un sujet pleinement conscient font apparaître la notion de sujet traversé par différents énoncés, pris dans « un agencement collectif d'énonciation » (cf. Deleuze et Guattari, 1975) qui succède à la notion d'auteur comme sujet individuel, libre et unique responsable de ses productions. Ainsi le texte devient un système de polyvocités. Ce résumé très schématique nous permet de mettre en lumière au niveau épistémologique la différence entre les notions de collage et de citation : tandis que la citation renvoie de façon plus ou moins explicite dans son usage à l'auteur et au texte, le collage déconstruit la notion d'auteur comme référent du texte, celle de texte en tant que homogénéité et unicité, plateforme de la subjective. Même si au niveau formel, il y plane toujours la confusion, cependant, au niveau de la conception et de la pratique du collage, il y a une différence d'esthétique. En effet, même si les deux techniques relèvent de l'emprunt, la citation est quant à elle une reconnaissance explicite d'un texte et de son auteur, alors que le collage est de l'ordre de la matérialité et de la plasticité. Le collage, dans sa pratique, efface l'importance de l'auteur et accorde à tout objet le statut de littéralité. Il place le texte dans un fonctionnement polyphonique, intermédiaire déstructurant la notion d'auteur en tant que subjectivité et accentue le travail d'agencement de différents discours. Si la citation relève d'un emploi en mention, le collage se veut un emploi en usage. Le collage manifeste fortement l'hétérogénéité ; autrement dit il ne s'intègre pas dans l'homogénéité et la logique d'un développement comme la citation : il manifeste expressément la rupture dans la continuité du texte.

On l'aura compris, le collage se distingue de la citation par la rupture épistémologique qu'il induit et la discontinuité stylistique ou linguistique qu'il met en évidence, avec plus ou moins de visibilité. Qui plus est, le collage remet en question de manière plus globale la littéralité de la littérature voire l'autorité même de l'auteur. Ainsi, les jeux des allusions et de l'intertextualité créent un cercle hermétique de périssologies de la littérature, tel est le cas d'un autre terme : le plagiat.

2.2.2. Du plagiat

Selon Hélène Maurel-Indart, « On ne peut donc écarter, d'emblée, la notion de plagiat, lorsqu'on s'intéresse au processus de la création littéraire. » (Maurel-Indart, 2008) dans la mesure où « La littérature est faite d'emprunts, serviles ou créatifs, et à ce titre le rêve d'une originalité absolue est purement illusoire et relève d'une conception idéaliste mais simplificatrice de la littérature. » (*Idem*). Dans ce cadre-là, est-il aisé de déceler du plagiat lorsque tout le monde « puise dans le fonds commun des idées et subit

l'influence des prédécesseurs [voire des contemporains] ? » (*Idem*). Chez Claude Simon, s'agit-il d'un emprunt créatif ou servile ? Surtout lorsqu'on sait que la remise en cause de la notion d'auteur était l'une des revendications majeures de l'avant-garde. Cette problématique est consubstantielle des textes de Simon que nous analysons. Mais avant, qu'entendre par plagiat ?

Gérard Genette dans *Palimpsestes* affirme que le plagiat est une forme d'emprunt littéral non référencié ou si l'on veut, une citation non explicitée. Autrement dit, le plagiat permet de déshonorer le texte cité, de mettre à mort l'auteur ou du moins de l'expulser du texte littéraire. Cette définition avancée par Genette rapproche, sur le plan formel, le collage du plagiat (littéral, implicite) par sa littéralité et surtout par son absence de démarcation dans le corps du texte à savoir l'absence (voulue ou pas) d'explicitation de l'emprunt et de son origine. Mais sous certaines réalisations, il n'exclut pas la référence explicite qui le rapproche de la citation. C'est dans cette perspective qu'on peut convoquer *Orion aveugle*, un texte très singulier qui mentionne dans sa clôture les noms des différents auteurs et leurs différentes œuvres qui ont servi de générateurs au texte. De toute évidence, le critère de littéralité ne permet pas d'appréhender aisément la notion de plagiat qui, dans sa pratique, pose fondamentalement la question de l'imitation et de l'originalité. Mais sans vraiment revenir sur l'histoire de la pratique et de sa dimension morale et juridique, l'axe de pertinence sur lequel nous voulons insister a partie liée avec sa valeur poétique du texte. Selon Charles Nodier, le plagiat est

L'action de tirer d'un auteur (particulièrement moderne et national, ce qui aggrave le délit) le fond d'un ouvrage d'invention, le développement d'une notion nouvelle ou encore mal connue, le tour d'une ou de plusieurs pensées ; car il y a telle pensée qui peut gagner à un tour nouveau ; telle notion établie qu'un développement plus heureux peut éclaircir, tel ouvrage dont le fond peut être amélioré par la forme, et il serait injuste de qualifier de plagiat ce qui ne serait qu'une extension ou un amendement utile (Nodier, 2003 : 35).

Même si Nodier est formel sur le genre d'ouvrage et le type d'auteur auxquels s'applique résolument sa conception du plagiat, il n'en demeure pas moins que deux formes de plagiat se dessinent subrepticement dans son acception : d'une part, « tirer d'un auteur » c'est-à-dire le « vol » non littéral d'une idée, le fond d'un ouvrage et de l'autre, l'emprunt littéral non avoué d'un fragment de texte. En effet, « tirer d'un auteur le fond d'un ouvrage » et « le tour d'une ou de plusieurs pensées » posent indirectement la question de l'imitation et de l'originalité du texte. Dans le cas d'un emprunt littéral non dernier cas, le plagiat se rapproche davantage du collage comme emprunt littéral non référencié même si dans l'intention, le collage est réagencement esthétique tandis que le plagiat est réagencement infâmant. Mais dans le cas de Simon, le plagiat relèverait d'une pratique délibérée et raisonnée c'est-à-dire de la réécriture brisant ainsi toute implication de la notion d'auteur non plus en tant que image d'une divinité créatrice mais comme la somme d'emprunts, de redites, de réécriture. Devant l'inéluctabilité du plagiat même dans les œuvres de fiction, d'imagination, Simon expérimente plusieurs types d'écriture libérant une forme d'originalité dans la mise en page et la disposition typographique : « Me rappelant cette affiche que l'on pouvait voir sur les murs un peu partout là-bas en grandes lettres le mot VINCEREMOS (Simon, 1967 : 212) ».

L'originalité ici ou la façon de se défaire du plagiat se résout chez Simon dans l'innovation formelle à travers les fantaisies typographiques et la mise en page : alignement centré, mise en retrait citationnelle de « *vinceremos* », variation de la taille et de la casse des caractères. Le cadre de l'intertextualité est dès lors dépassé dans cette perspective dans la mesure où le matériau littéraire devient la langue elle-même et non plus les genres ou la relation à d'autres textes. Il s'agit plutôt d'insister sur la portée visuelle de la langue à travers sa dimension graphique (et même sonore dans certains cas). Ainsi, les expérimentations collagistes à l'œuvre chez Simon qui mettent en avant l'aspect plastique de la langue ne sont qu'une forme de contourner le plagiat. En effet, leur emprunt direct (langue d'origine) et leur présence matérielle (typographie) relèvent purement de l'esthétique du collage, au sens de l'« effet du réel », induisant le retrait de la subjectivité et de l'abandon de l'auctorialité. Chez Simon, le plagiat, s'il en existe, prend essentiellement deux formes : la réécriture (emprunt modifié) en vogue dans les années 50 et la citation implicite :

Sodome et Gonorrhéepage combien tous laids souvenir voluptueux kil emporté de chézelle lui permitté de seferunidé dé zatitudezardantezoupâmékelpouvétavoiravek d'otrdesortekilenarivétaregrétéchakplésir kil gougoutait oh près d'aile chakcacesseinvanté é dontilorétulimprudance de lui sinialéladousseurchak grasse kil lui découvriré, karilsavékuninstantapréailezalétenrichirdinstrumentnouvosonsuplisse le soleil tout à fait bas maintenant ses rayons horizontaux pénétrant dans le compartiment...(Simon, 1969 : 178-179).

Ce passage de *La Bataille de Pharsale* est une réécriture (parodisation) de celui de *Du côté de Swann* de Proust. L'intention de cet emprunt le rapproche davantage du collage que du plagiat. Simon se défait du « vol littéraire » en recourant à la dérision : transformation en cacophonie enfantine d'une des plus belles proses de Proust. Cette dérision doit être comprise comme un acte d'indépendance vis-à-vis de l'auteur (Proust) et de l'originalité (digression du langage vers l'inarticulé). La réécriture chez Simon n'est pas seulement littéraire, le texte de *La Bataille de Pharsale* est bel exemple de patchwork où il y a collage de textes non littéraires : bandes dessinées (p.65, 71), des pancartes touristiques (240, 243), les références picturales impliquant les quatre tableaux d'Ucello, Piero della Francesca, Brueghel et Poussin. Par ailleurs, les textes simoniens apparaissent comme des poupées russes : l'œuvre présente est prise aux sources de l'œuvre passée ou l'œuvre future tire ses sources de l'œuvre présente : emprunts de personnages, de lieu, de scènes, d'époques, de séquences. En l'occurrence, *Histoire* et *La Bataille de Pharsale* se présentent comme des inventaires des thèmes des romans qui leur ont précédé et se rapprochent à certains endroits : le portrait de la femme de Van Velden apparaît sous deux aspects semblables mais légèrement différents dans les deux textes⁹. Cette réécriture se décline sous la forme de collage qui s'avère comme pratique plus ou ludique ou « blasphématoire » du plagiat. D'ailleurs Maurel-Indart affirme que

⁹Dans *Histoire*, p.281, on peut lire : « [...] La russe-ou la Hongroise, ou la polonaise [...] la femme plate, avec ses souliers plats, son flasque tricot d'homme, son casque de cheveux plats et courts, sa frange rectiligne, son allure de maîtresse d'école ou de lanceuse de bombes [...] » et dans *La Bataille de Pharsale*, p.128 : « [...] C'est une femme sans âge qui peut avoir aussi bien trente que quarante ans ses cheveux noirs coiffés à la Jeanne d'Arc une frange sur le front un menton légèrement en galoche (...) d'un pull - over d'homme [...] »

« [...] Le plagiat s'inscrit désormais dans une esthétique de la réécriture et s'affranchit du même coup de toute connotation morale, pour devenir une vraie question littéraire. » (Maurel-Indart, 2008). Selon Antoine Compagnon, « Le travail de l'écriture est une réécriture dès lors qu'il s'agit de convertir des éléments séparés et discontinus en un tout continu et cohérent, de les rassembler, de les comprendre [...] » (Compagnon, 1979 : 32-34). Ainsi, dans cette esthétique de la réécriture se pose la question de la confrontation des médias et de la littérature.

2.2.3. De l'intermédialité littéraire¹⁰

Examinons brièvement le collage intégral de type scriptural chez Simon qui se décline sous une forme intermédiaire. Dans *Histoire*, il y a collages d'objets iconiques : fragments de journaux, affiches entières ou lacérées, cartes postales, réclames, etc. dans une version graphique :

...et alors appuyant le journal dessus, interposant...
 UN COMMISSARIAT DE POLICE CAMBRIOLÉ
 ... cette espèce d'écran grisâtre opaque où sont échoués ça et là (comme dans ces filets ou ces vans que les chercheurs de pépites plongent dans les ruisseaux puis remontent à la surface, ramenant sur un lit de sable et de vase non pas l'or...
 SE JETTE
 ...les diamants eux-mêmes) quelques-uns de ces grumeaux couleur...
 D'UN QUATRIÈME ÉTAGE
 ... d'encre d'imprimerie et faits de lettres agglutinées signalant comme certaines boues ou certaines argiles que...
 FERMÉTÉ DES COURS SUR LE MAR
 ... quelque part dans le temps grisâtre l'espace grisâtre... (Simon, 1967 : 140)

Selon Béhar, il s'agit dans ce cas de collage intégral ou collage *écriteau*, « par lequel un discours clos, tel qu'une maxime, un proverbe, un panneau, un article complet de gazette, une notice de dictionnaire, se trouve intégré à un nouveau discours » (Béhar, *op.cit.*) La mise en place de ce type de collage s'effectue par le biais de la typographie et de la mise en page. Nous sommes dès lors dans le règne de l'asyndète. Nous avons, dans l'extrait choisi, une alternance entre le narratif et les manchettes de journaux. Le collage procède d'une fragmentation formelle, physique et visuelle du texte. Cette construction parataxique renvoie à la métaphore cubiste du texte simonien : vision des journaux posés sur la table, souvenir de leur lecture, réflexion sur les faits divers, vision d'un couple allongé dans la nuit, séparé par la jalousie, comme agonisant. La combinaison de ces différents fragments apparaît ainsi comme un moyen de satisfaire, du point de vue scriptural, cette exigence de simultanéité chère à l'aventure scripturale simonienne. Ainsi, dans sa version graphique, le collage chez Simon s'apparente à cette définition du collage proposée par Laurent Gayard et Marie-Françoise André :

L'art du collage consiste à transgresser les lois de la représentation en combinant entre eux des éléments de nature variée. En littérature, cet art implique d'abord un mode de collage des différents fragments de texte. L'artiste peut choisir un collage par juxtaposi-

¹⁰ Pour plus de précision et de compréhension, se rapporter à l'article « *Histoire* de Claude Simon : une étude intermédiaire » de Sinan Anzoumana cité plus haut à la page 1.

tion, auquel cas les fragments de texte se trouvent côte à côte dans l'ouvrage, ou un collage par superposition des couches de texte, qui va parfois jusqu'à cacher sous de multiples couches textuelles le texte initial. Le collage en littérature est aussi la conséquence d'une intention de l'auteur qui sélectionne les morceaux de texte et choisit de les coller dans un ordre précis ou au contraire de conserver une absence d'organisation, qui est bien souvent plus apparente que réelle. Les ouvrages qui sont le fruit d'un collage impliquent, enfin, un mode de lecture particulier. En effet, la continuité linéaire traditionnelle de la narration ou de la réflexion est brisée au profit d'une esthétique de la rupture et de la fragmentation : il n'y a plus ni chronologie ni cohérence. La vision du monde et la conception de l'individu que reflètent les ouvrages fondés sur le collage sont donc inévitablement différentes de ce que l'on peut voir dans une littérature de forme plus traditionnelle. En effet, il ne s'agit plus d'ouvrages narratifs où les personnages s'étoffent peu à peu, solidement campés dans un univers qui prend consistance au fil du récit, ni d'essais où s'alignent méthodiquement les arguments de l'auteur, afin de proposer au lecteur une vision cohérente du monde et de la société. (Gayard et André, 2014 : 100-114)

Mais Henri Béhar sera plus synthétique en affirmant que le collage est une « pratique sémiotique qui subvertit l'essentiel de la littérature en touchant à l'ensemble de ses codes. » (Béhar, 1988 : 187). Dans un cas comme dans l'autre, on retiendra une conception originale du collage sous ses différentes formes chez Claude Simon. L'écrivain tente d'explorer et d'exploiter ce terme dans ses différentes orientations (plastique, scripturale) jusqu'à saturation. Cette conception chez lui permet une « fragmentation physique et visuelle du discours » (Roubichou, 1976 : 126) du point de vue syntaxique, sémantique et logique. Le collage rejoint sans doute cette forme littéraire qu'est l'intermédialité littéraire qui propose également la remise en question radicale du langage littéraire : l'interrogation des limites de l'art et de la littérature, des seuils entre le réel et sa représentation, ses modes de représentation, l'ouverture sur les médias et la culture de masse, semblent autant de points d'impact liés au développement de la technique du collage dans les arts plastiques comme dans la littérature.

3. Finalement : le collage n'est pas le plagiat, ni la citation ..., il est collage

Par leur volonté provocatrice, il se trouve que certaines pratiques collagistes sont très proches de la citation ou du plagiat. C'est pourquoi, Henri Béhar situant le collage vis-à-vis des autres notions ou pratiques affirme dans *Littéruptures* que le collage n'est pas le plagiat, quand bien même il y a parfois confusion entre les deux notions : « bien qu'il en ait toutes les apparences et que longtemps on se soit servi de ce mot pour le désigner » (p.184). En effet, le collage est en marge de l'équité et de la propriété. Bien plus, il conteste le droit moral et les droits patrimoniaux des auteurs. Par ailleurs, on ne saurait occulter les implications littéraires et idéologiques qui prouvent que les collagistes ou du moins les auteurs en général ont cette énorme faculté créatrice. « Pour les mêmes raisons qu'il n'est pas plagiat, le collage n'est pas la citation, excluant le droit de citer. » affirme Béhar. En effet, poursuit-il,

dans l'usage courant, la citation fonctionne à l'inverse du collage. Elle se signale par des marques graphiques (ou verbales) elle est prise à témoin, appel à la barre ; dès lors, elle ne s'intègre pas au contexte. Par la citation, l'auteur se démarque d'une manière ou d'une autre, tandis que le collage est confusion. (*Ibidem*)

Tandis que dans les procès du plagiat, l'élément mis en cause se trouve être le référent situationnel, dans le cas du collage, il s'agit du code et celui de la citation, c'est le ré-

férent contextuel. Béhar mentionne à juste titre que « le collage est la pratique sémiotique qui subvertit l'essentiel de la littérature en touchant à l'ensemble de ses codes » (*Idem*, p.186). Par ailleurs, le collage plastique et le collage littéraire se sont propagés à une époque où la crise de la représentation battait son plein. Les collagistes sont portés aux arts et à la littérature les mêmes coups qu'ils ont destinés à la société dans la mesure où la crise de la représentation était liée à une mise en accusation du langage.

Finalement, le statut différent de chaque collage induit une grande diversité de fonctions qu'on pourrait leur attribuer selon Béhar. Singulièrement, la réception des textes de Claude Simon pose avec acuité la problématique de la participation du lecteur qui, de facto, proclame la disparition de l'auctorialité. Ce faisant, il participe de la construction des réseaux sémantiques entre le texte original et le texte enchâssant. Sa lecture devient intertextuelle, éclatée et discontinue d'autant plus qu'il doit, à des moments donnés, faire intervenir sa mémoire textuelle et extratextuelle dans la compréhension des « corps étrangers », totalement dissonants, renvoyant pour la plupart à des modèles picturaux ou littéraires empruntés, déclarés ou non, dilués ou affirmés dans la trame discursive du texte. Le collage dans ses grandes lignes sabote ainsi le plagiat en faisant intervenir « la seconde main » du lecteur. Il se positionne finalement comme un moyen de renouvellement des formes artistiques et littéraires dont la finalité est la rupture avec l'esthétique classique, traditionnelle (harmonie, symétrie, spécificité générique) pour l'éloge et l'expression de l'hybridité, de l'hétérogénéité, de la discontinuité, du recyclage et du métissage expressifs de différents systèmes sémiotiques littéraires, médiatiques, artistiques.

Références bibliographiques

- ADAMOVICZ E. 1998. « Beyond Painting ». Dans ADAMOVICZ E. *Surrealist collage in text and image: Dissecting the exquisite corpse*. Cambridge University Press. Cambridge.
- ARBEX M. 1998. « Le Procédé du Collage dans l'œuvre de Max Ernst » dans *Caligrama-Belo Horizonte*. Url : <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/caligrama/article/view/322>
- BABLET D. 1978. *Collage et montage au théâtre et dans les autres arts durant les années vingt*. La Cité - l'Age d'homme. Lausanne
- BÉHAR H. 1988. *Littératures*. L'Age d'homme. Lausanne.
- BHABHA HOMI K. 2007. *Les lieux de la culture : une théorie postcoloniale*. Payot. Paris.
- BILLETER E. 1978. « Collage et montage dans les arts plastiques » dans Denis Bablet. *Collage et montage au théâtre et dans les autres arts durant les années vingt*. L'Age d'Homme. Lausanne. pp 68-95.
- BOUCHÉ C. 1974. *Lautréamont, du lieu commun à la parodie*. Larousse. Paris.
- CALLE-GRÜBER M. 1993. *Claude Simon, Chemins de la mémoire*. PUG. Le Griffon d'argile. Grenoble.
- CALLE-GRÜBER M. 2008. *Les Triptyques de Claude Simon ou l'art du montage*. Presses Sorbonne Nouvelle. Paris.
- CENDRARS B. 2002. *L'ABCédaire du Cubisme*. Flammarion. Paris.
- COMPAGNON A. 1979. *La seconde main ou le travail de la citation*. Seuil. Paris.
- DELEUZE G., GUATTARI F. 1975. *Kafka, pour une littérature mineure*. Minuit. Paris.
- GAYARD L., ANDRÉ M.-F. 2014. « Miscellanées, collages et commentaires : fragments d'un discours littéraire de la Renaissance à nos jours (1) » dans *Rue Descartes/1*. N° 80. pp. 65-75.
- GENETTE G. 1982. *Palimpsestes : La littérature au second degré*. Seuil. Paris.
- GYSIN B. 1976. « Les cut-ups s'expliquent d'eux-mêmes » dans G. BRION. 1976. *Œuvre croisée*. Paris. Flammarion.
- MAUREL-INDART H. 1999. *Du Plagiat*. PUF. Paris.

- MAUREL-INDART H. 2002. « Le plagiat en 2001 : analyse d'un grand cru » dans *Critique*, N° 663-664, *Copier, voler, les plagiaires*. Éditions de Minuit. Paris. pp. 25-42.
- MAUREL-INDART H. 2007. *Plagiats, les coulisses de l'écriture*. La Différence. Paris.
- MAUREL-INDART H. 2008. « Plagiat et création littéraire » [En ligne]. URL : https://www.fabula.org/atelier.php?Plagiat_et_cr%26acute%3Bation_litt%26acute%3Brai
- MICHEL G. 2006. *Paul Nougé. La réécriture comme éthique de l'écriture*, Thèse sous la direction de Ricard Ripoll, Universitat Autònoma.
- MONNIN F. 1988. « L'Art du collage » dans *La Cote des Antiquités*. N° 7. pp. 25-38.
- NODIER Ch. 2003. *Questions de Littérature légale, du plagiat, de la supposition d'auteurs, des supercheries qui ont rapport aux livres*. Droz. Paris.
- ROUBICHOU G. 1976. « Continu et discontinu ou l'hérétique alinéa (Notes sur la lecture d'Histoire) » dans *Études littéraires*, N° 1, Tome 9. Pp. 88-92.
- SPIES W. 2007. « Le 'Mur' de Breton d'André Breton » dans *Spies Werner, L'œil, le mot* (trad. fr. JOLY F. et TORRENT J., BOURGOIS Ch.).
- WEISSTEIN U. 1978. « Collage, Montage, and Related Terms : Their Literal and Figurative Use in and Application to Techniques and Forms in Various Arts » dans *Comparative Literature Studies* XV. pp. 16-27.
- YOCARIS I., ZEMMOUR D. 2013. « Qu'est-ce qu'une fiction cubiste ? La "construction textuelle du point de vue" » dans *Semiotica*. N° 195, *L'Herbe* et *La Route des Flandres*. pp. 65-72.