

# Figures de l'écrivain

CAHIERS CLAUDE SIMON

17 | 2022

sous la direction de Pascal Mougin et Cécile Yapaudjian-Labat

Comment Claude Simon se représente lui-même dans ses œuvres, ses déclarations, ses apparitions publiques, les photographies prises de lui ou les documents personnels qu'il confie à la presse ou à la critique ? Plurielles et changeantes, ces figures, postures et mises en scène de soi interfèrent avec sa production littéraire aussi bien qu'avec la réception de celle-ci.

*Ont participé à ce numéro : Jean-Marc Baud, Vincent Berne, Thomas Clerc, Claude Corman, Paul Dirx, Alain Froidevaux, Jérôme Game, Christine Genin, Katerine Gosselin, Diane Guirard de Camproger, Yona Hanhart Marmor, Bernard Heizmann, Jean-Yves Laurichesse, Mélanie Leneveu, Pascal Mougin, Julien Praz, Pauline Rives, Dominique Viart, Chiara Zocchi.*



ISBN : 978-2-7535-8328-3



20 €

Vignette de couverture : d'après une photographie de Claude Simon publiée dans *La Quinzaine littéraire*, n° 41, déc. 1967, p. 5 (non créditée), DR. Conception graphique : P. Mougin.



Cahiers Claude Simon 17

Figures de l'écrivain



17

Cahiers Claude Simon

Figures de l'écrivain

PRESSES UNIVERSITAIRES DE RENNES

# Décrire, dit-il.

Jérôme Game

« Déjà donc, d'emblée, la description se révèle fonctionner de façon dynamique et être, en elle-même, action. »<sup>1</sup>

*« Je ne suis pas philosophe et je ne vais pas entreprendre ici de me lancer dans une phénoménologie de la perception, mais enfin, tout bêtement, ce que je peux observer c'est que [...] (et il serait sans doute même intéressant de démêler dans quelle mesure le projet proclamé par Balzac d'élever une œuvre "à la gloire de la religion et de la royauté" n'a pas été aussi pour lui, dans une large mesure, un alibi, une façon de [Attendez... Je crois qu'il y a eu un cut là... C'est pas raccord... Ça m'a pas l'air raccord...] [...] Je ne suis pas un spécialiste de [Proust Simon] (seulement un de ses lecteurs passionnés), et je ne prétends pas en apporter une interprétation infaillible [C'est le moins qu'on puisse dire je] [...] la somme des informations qui me sont proposées est telle que je me demande bien quelle peut être alors cette "totalité" perçue que l'écrivain ou le peintre "modernes" sont soupçonnés de fragmenter [En effet, il va falloir trouver moyen de..., j' dirais de...] [...] ou bien je m'efforce de percevoir à la fois toutes les conversations, de voir à la fois toutes les composantes de la scène (personnages, robes, cravates, tableaux, meubles, etc.) qui se brouillent alors dans un informe brouhaha, dans une succession de micro-propos privés de cohérence et dans un mélange d'images fragmentées [Oui, oui c'est bien tout le problème en réalité, et] [...] de même qu'il est instructif de comparer les fulgurants "scénarios" écrits par Flaubert pour Madame Bovary et la rédaction définitive du roman, non seulement pour se rendre compte combien, entre temps, l'écriture a perdu de son acuité mais combien, en même temps, s'affadit dans des phrases parfois trop bien moulées, bien léchées, le personnage*

<sup>1</sup> Claude SIMON, « Le poisson cathédrale » [1981], QC, p. 14. Toutes les citations qui suivent sont extraites des *Quatre Conférences*.

d'Emma [!!] [...] de même qu'il est instructif de comparer les fulgurants "scénarios" écrits par Flaubert pour Madame Bovary et la rédaction définitive du roman, non seulement pour se rendre compte combien, entre temps, l'écriture a perdu de son acuité mais combien, en même temps, s'affadit dans des phrases parfois trop bien moulées, bien léchées, le personnage d'Emma [??] [...] de même qu'il est instructif de comparer les fulgurants "scénarios" écrits par Flaubert pour Madame Bova [Ça va : on a compris ! Qu'est-ce qui vous prend ? — Pardon, je vous prie de m'excuser. C'est que ça m'a fait de l'effet ça... Ça m'a vraiment fait beaucoup d'effet ! — Qu'est-ce qui vous a fait de l'effet ? — Le coup du schéma plus vif que la toile, plus profond aussi. Le coup du script, du synopsis. Du synopsis étiré en script en fait. De ce dernier contracté en..., en... — Brouillon ? — Non, non pas du tout... — En esquisse alors ?, ou en résumé ? — Non, c'est pas ça... — En sommaire peut-être ? — Non... Regardez : par analogie le Centre national de ressources textuelles et lexicographiques définit *canevas* comme « l'ensemble des lignes et des points principaux d'une figure. Le canevas d'un dessin. D'un dessin préparatoire. D'un réseau de points géodésiques aussi, servant de base à l'établissement d'une carte ». — Et bien ? — Et bien ce serait ça le coup de la fulgurance du scénario romanesque, littéraire même, oui : du scénario comme genre à part entière... — Quel coup ? — Celui de la puissance narrative que contient un croquis autonome. — Mais... On parle de littérature là, ou de peinture ? Je ne suis plus très sûr de ce qu'on] [...] *toret, mais aussi à d'autres : Rembrandt, Goya, etc.) ne cherche pas à faire oublier le médium et où, au contraire, il laisse, et même affirme, la trace du coup de pinceau, affirme la matière* [Hmm, (Réfléchit par devers lui.)] [...] *ou si, au contraire, il n'a pas jugé que tout ajout supplémentaire n'aboutirait qu'à un affaiblissement de l'intensité et de la subtilité de ces rapports* [Oui, je vois ce que vous voulez dire. Je crois que je vois où vous voulez en venir quand vous évoquez le coup de la toile en schéma, du schéma fait toile.] [...] *c'est-à-dire qu'ils ont supprimé ce fond neutre à la surface duquel étaient répartis les éléments de la composition tandis qu'ils accolaient les uns aux autres sans solution de continuité ces divers fragm* [Pardon, mais en écriture, ce fond neutre existe de toute éternité : ça s'appelle la page ou ce qui en tient lieu, c'est-à-dire le vide entre les mots, les lettres, l'abstraction qui les rend audibles comme signes purs. Alors comment faire ? — L'idée est plus ou moins la même de toute façon, en mots comme en pigments de couleur : il n'y a pas de fragments, il n'y a que des rapports.] [...] *Parce que enfin, comment distinguer "l'agencement des mots et des phrases, les sonorités et les rythmes" de ce que ces mots, ces sonorités et ces rythmes "narrent" précisément par leur agencement ?* [Il dit ça parce qu'il est

« romancier ». — Ouais, suis bien d'accord avec vous. (Léger sarcasme dans le ton.) [...] *Comment l'écriture (je parle, bien sûr, de l'écriture littéraire) pourrait-elle bien "contrecarrer la poussée narrative" ?* [Wait a minute : a-t-on défini « l'écriture littéraire » yet ? — Attendez, poursuivons, on verra bien.] [...] *Encore une fois, je n'ai pas eu le temps de décortiquer attentivement ce texte. D'autres certainement le feront mieux que moi et* [Mais... Qui parle là ?... Ou plus exactement : de qui est-il parlé ? Je ne m'y retrouve plus dans ces] [...] *d'incessantes compressions répondent à d'incessantes extensions* [C'est ça ! (Exclamation enthousiaste, agitée même.) Oui, c'est exactement cela ! — Ah bon ? Décidemment, vous allez vite en besogne, car quant à moi je] [...] *ce qui ne veut pas dire, donc, que le social, le psychique ou l'histoire soient désormais exclus du roman. Je dirais même plus : bien au contraire !, puisque les événements seront l'objet d'une réflexion qui les groupera en affinités, en "ensembles communicants", soit au niveau du signifiant, soit au niveau du signifi* [...] *oman ne cesse d'être le récit d'une ou plusieurs aventures en même temps et dans la mesure où il est aussi l'aventure d'un ré* [C'est marrant : c'est via un poète qu'on explique ça, ce Baudelaire là, et son histoire de « correspondances »... — D' « ensembles communicants » aussi. — Ouais, d' « ensembles communicants ». (Ironique dans le ton.) — Il écrivait aussi en prose ceci dit. — Pas faux. (Approbateur.) Mais tout de même, c'est bien en peinture que ça m' parle le mieux. — Attendez, voyons-voir.] [...] *car à vouloir ignorer l'ambiguïté du statut de la langue, toujours à la fois véhicule et structure, à ambitionner de parvenir à cette harmonie tant recherchée par le seul travail sur la matérialité des signifiants à l'inStar de Lucky* [Non, non : vous vous êtes gourré là. C'est à l'inStar de Raymond Roussel qu'il fallait lire. — Pardon, je pensais au monologue du même nom chez le même éditeur, un contre-exemple.] *à l'inStar de Raymond Roussel, il me semble que l'on se dirige vers un dessèchement et une stérilité également dangereux* [C'est curieux cette autolimitation au roman... — En même temps, c'est plus que son droit : c'est son métier. — Oui, bien sûr. Reste que l'efficacité de ce genre — la cursivité, résistât-elle au « temps des horloges » comme il dit — est aussi puissante qu'implacable, c'est-à-dire possiblement lénifiante, y compris sous les atours de l'abstraction. De l'abstraction sur plusieurs centaines de pages de toute façon, c'est délicat. Imagine-t-on un *dripping* de Pollock sur plusieurs centaines de mètres carrés ? Vous me direz, il y a du gigantisme partout de nos jours. — Je ne vous suis pas... — Une cursivité non-causaliste, une re-connaissance qui serait simultanément identification et découverte additionnelle, c'est ça ce qu'il cherche. C'est pour ça qu'il passe son temps à parler de Proust. Comme Marcel, c'est du côté d'un déploiement sur plusieurs centaines de pages que son projet le porte. Mais ce dosage fin qui « véhicule

et structure », il peut avoir lieu à toutes sortes de vitesses en réalité, ou d'échelles. Or, outre Baudelaire-le-critique, c'est le poète-en-personne, l'alibi franco-français par excellence qu'il remercie, pour mieux occulter tout le reste on dirait. — Vous voulez parler de Mallarmé ? — Je ne vous le fais pas dire. Certes l'idéalisme matérialiste est un solipsisme. Mais c'est paradoxal quand même, vous ne trouvez pas ? Plus il démonte le roman traditionnel, plus ce vocable revient comme un fétiche sous sa plume. — Ceci explique peut-être cela ? — Hmm. (*Silence songeur.*) — Parce que vous en fait, quel est votre problème exactement ? J'veux dire : qu'est-ce que vous faites là à parler de Claude Simon et de sa poétique du à-la-fois ? — Comment ça ? — Qu'est-ce qui vous gêne dans le fait qu'il parte du roman comme vous dites ? — C'est sans doute que je fais le trajet inverse. — Mais encore ? — Faire une phrase, j'voudrais pouvoir faire une phrase. Plusieurs en fait. Et qui se suivent. J'voudrais écrire un récit. Je suis un écrivain qui passe son temps à dire qu'il va finir un roman, et pendant ce temps-là, je publie des livres de poésie. Poésie-poésie, poésie sonore, poésie-performance, radiopoésie, vidéopoèmes, photopoèmes, poésie visuelle, poésie en théâtre... Les lignes que je lance depuis la poésie vers le récit se suivent et ne se ressemblent pas – mais reviennent toujours bredouilles de roman. Pire : elles l'évitent soigneusement on dirait, comme en asymptote ou à saute-mouton par-dessus je ne sais quel bornage d'un espace à deux dimensions. C'est agaçant. Ça peut être riche aussi, l'obstacle stimule paraît-il. Mais c'est agaçant. — Et qu'est-ce qui fait qu'..., qu'est-ce qui vous...? — C'est parce que j'confonds récit et roman j'crois, qu'je fantasme le second en archétype du premier, en modèle d'un authentique raconter, crédible d'oser pleinement la bascule dans un réel soi-disant autonome, parallèle dedans : un monde dans le monde qui pour être bien perceptible depuis ce monde-ci, se doit de tourner en rond dans une boucle diégétique jusqu'à y creuser un faux plus vrai que le vrai. Le récit lui, n'a pas besoin de ça : il peut très bien fonctionner par impressions soudaines ou mises en condition, par départs successifs ou déboîtages abrupts, par effets sans causes constantes. — Oui, c'est ça le... — Le récit raconte toujours-aussi, toujours-d'abord qu'un raconter s'invite ici, se rend possible maintenant, et les plie, les creuse à même l'instant, activant soudain leur malléabilité foncière. Verbe plus que substantif, il écarte ou redistribue plus qu'il ne remplace. Que ce soit à une ou à plusieurs voix, il est avant tout méta-ouverture, mouvement au carré. En tout cas, c'est à cet agir-là que j'ai eu tendance à le réduire, et pour lequel j'lui cours après. Ça déploie, le récit, sans s'encombrer *a priori* de topographies trop précises. Moi, j'me suis souvent encombré. Emberlificoté même. C'est la faute au roman j'dirais. À sa réputation. À l'ordre du discours construit à travers lui malgré les artistes du genre. Le récit, lui, peut nous mettre là et là-bas quasi-simultanément. Rassuré par l'apparente chronologie naturelle que permet son régime de lecture cursive, on baisse la garde du je conscient, on devient élastique.

Ce *quasi*-est crucial : il faut de la durée pour que des coalescences apparaissent. — Oui, c'est pour ça qu'à l'instant vous relevez ce qu'il dit de... — Mais tout cela, encore faut-il savoir le construire. C'est-à-dire avoir un minimum de confiance initiale dans le pouvoir d'énonciation des phrases. Afin de les composer entre elles. Ça ne va pas de soi. La sensation physique – culturelle : politique – de l'impossibilité d'écrire une phrase a la vie dure. Quasi une honte. D'abord parce que quand j'en écris une, je n'y crois pas. Plusieurs c'est pire : je n'y entends rien. Elles semblent la simple exécution d'un système idéologico-pratique qui parle à travers moi et dans lequel je suis englué. Désagréable comme sensation. Tourne court rapidement. — Hmm. (*Réfléchit par devers lui.*) — (*Silence.*) Demeure la face nord du problème. Plus libre et biscornue à la fois. — Quelle est-elle ? — Poésie. En venir au récit par la poésie. L'ellipse est plus longue pour sûr. Et l'angle de rentrée dans l'atmosphère de « la langue » plutôt plat. Mais bon, on fait ce qu'on peut. — Hmm. — Au début des années 2000 j'ai fait paraître un recueil de poèmes en prose, en versprose plus exactement, *écrire à même les choses, ou, ça s'appelait*. Il n'y avait pas de point à la fin des phrases le plus souvent, ni de majuscules au début. Juste au milieu quelquefois. Des « phrases » s'entêtaient à apparaître comme ça, poussant les unes dans les autres pour rendre en gros plan le potentiel de paragraphe qu'elles portaient intérieurement, « et tant pis pour la cursivité du sens ! » gueulaient mes poèmes à travers leurs motifs charnels ou sociopolitiques. Ça faisait entendre des commencements, des redéparts, des connexions bouturées ou mises en séries comme ça, qui progressaient verticalement aussi, par de courts vers accélérant la chute dans le bas de la page, vers la prochaine, celle qu'on découvre en tournant celle-ci. Or dans ce verbe de mon titre – *écrire* – (je ne l'avais pas bien compris à l'époque) sont contenus l'énoncé autant que le récit. Mais l'énoncé est toujours gros d'un dire, et ce dire, d'un parler, et ce parler, d'une *phôné*, c'est-à-(re)dire d'un corps. De corps. Pris en langue. De langue à échelle d'un corps-parlant tout autant que de corps s'imposant (par) une langue. Dans mon livre, aménager une position subjective trouée, tirée entre sur-discours socioculturel et aphonie organique, supposait d'abord d'écart(él)er l'énonciation, comme pour faire craquer de l'intérieur le cercueil en bois de rhétorique pure où la parole risquait d'être enterrée vivante, comme pour percer le mur de lois cimentées en « La-langue-française » qui se rapprochait toujours plus de moi dès que je me permettais de l'ouvrir : usages, correction, attendus imbriqués les uns dans les autres, on étouffe. J'étouffais. — Et alors ce mur, vous l'avez... — « Ce mur, il est grammatical avant tout... » me suis-je progressivement avisé, en Sherlock Holmes un peu paumé, certain d'être sur une piste mais de quoi ? « Il fonctionne du centre vers les extrémités, de verbes en groupes nominaux, jusqu'à ce que tout soit bien ficelé ». Et de fait : stricte interdiction de dire plusieurs choses à la fois dans la langue du pays de Descartes. Obligation de savoir ce qu'on dit,

et de le savoir clairement. Inénonçabilité d'un insavoir, d'une suspension des directions, d'une simultanéité des points de vue autrement que sous le mode de l'aveu, du symptôme ou du repentir. Au mieux : une démonstration par étapes, rétrospective donc. Toute cette inexprimabilité en La-langue-f-raçaise me cabre en Jeune-Pôète. Je m'entête. La dire malgré tout !, fût-ce au moyen d'un système en surchauffe, fait de synchronicité élastique et de diachronicité zigzagante. Contre, tout contre la grammaire : c'est là qu'a lieu le sur-place 'oétique que je mets instinctivement en place au début, stylo en main. D'un côté une fraiseuse syntaxique creuse, perce et élime les raccordements dans le versphrase ; d'un autre, une ponceuse lexicorthographique émiette un peu les choses à même les mots, lettre par lettre. Des consonnes tombent, se détachent. Des voyelles se dédoublent, imprécisent les énoncés, les ralentissent – ou les accélèrent. La phrase se refait un corps-sans-organe comme dit l'autre, et le texte se motorise comme ça bizarrement, transmission incertaine. Grâce au *cut-up*, des éléments narratifs (des narrats ?, des micro-narrats ?) finissent bien par s'entendre mais en détraqué. C'est violent et loufoque à la fois. Ma poésie balbutie. Mon récit n'en parlons pas. Pourtant, imperceptiblement, quelque chose se décide. Cette découpe et ces accélérations, ces accidents à la fois suspendus et au travail dans le texte deviennent une intention. Déformer. Parvenir à faire entendre l'espace paradoxal qui s'ouvre à mettre la phrase sens dessus-dessous. Faire entendre le manque linéairement, imposer la différence étirant les choses en un seul et même segment, une seule et même énonciation, un seul et même paragraphe. La langue-française refuse tout ç'bazar ? Refuser ce refus. S'enhardir de ces prohibitions, les mettre à profit, tel est le parti que je résolu d'en prendre. Si j'ai quelque chose à dire alors, c'est sans doute à partir de là, voire cela même : la tension première entre l'énoncé et lui-même. — Mais alors ce rom e..., ce r...? (*Un peu perdu.*) — Il s'écrit de l'extérieur, pas à pas, car il doit résoudre un jeu de tensions au carré : entre l'énoncé et lui-même d'une part, et entre ce dernier et la composition narrative d'autre part. — Hmm. (*Songeur.*) — Une écriture existe des incapacités physiques comme des impossibilités logiques qu'elle affronte de toute façon. Sans cet impouvoir originel et persistant (quoique changeant), je ne vois pas d'invention proprement poétique. Ni d'intérêt à la chose. « Poésie » : espace-temps où cet entêtement devient audible en soi, à soi-même comme par autrui – et ouvre, rebat les choses du monde, fût-ce par intermittences et en petits groupes. — « *au milieu de l'écoulement universel des apparences* » diriez-vous ? — Absolument. Pourquoi vous m'parlez de ça ? — Parce qu'« *appartenais à un milieu aisé, et sans posséder une grosse fortune, la disparition de mes parents m'avait mis en possession de quelques terres dont je ne m'occupais pas moi-même et dont les revenus, quoique modestes, me permettaient de ne pas me soucier d'avoir à gagner ma v* » : c'est une

plaisanterie vous ne trouvez pas ?, cette histoire d'universel écoulement, d'être à son milieu avec de modestes terres ? — Pas forcément. Comment décorrélér d'une condition sociale cette puissance d'arrachement à l'ordre des perceptions qu'il revendique ? Comment la réduire à une force autonome, indépendante des habits, disponible en soi pour qui s'en empare, où qu'il se trouve ? — On peut pas. On peut juste pas, c'est impossible. Ça teinte, ça teintera tout le reste. L'émancipation perceptive est d'autant plus réelle qu'elle est émancipation : sociale. — En êtes-vous sûr ? Je ne crois pas à cette linéarité. — Et parlons réception aussi, tant qu'on y est, canonisation, de Pléiade en Stockholm... Et transmissibilité... — Mais qu'est-ce que c'est que cette hiérarchie *ex ante* là ? Pourquoi cette analyse du jeu des violences immanentes à la société serait-elle vouée à devenir prédiction, auto-discipline même ?, c'est-à-dire pure transcendance. C'est quand même pas difficile à cerner cette tautologie, non ? — « *La culture n'est "asphyxiante" que pour les faibles.* » — (*Un temps.*) Bon, c'est vrai qu'on a l'impression qu'il le fait exprès là, qu'il tend des verges. — « *ce qui, comme on peut le deviner, a jeté un froid* » — Ce qui rafraîchit l'atmosphère en effet, c'est que son nietzschéisme expéditif est aussi court qu'un bourdieusisme de principe. C'est le mot culture qui est piégé en fait. Pour ou contre, il passe son temps à fixer les choses. Mais on peut s'en sortir de ça : 1. Singularisation maximale, toujours et sans aucun scrupule. À partir des matériaux qu'on voudra, quels qu'ils soient et d'où qu'ils viennent ; 2. S'aviser de ce que cette singularisation propose à d'autres corps que le nôtre, et reçoit d'eux, le plus largement possible ; 3. À autrui d'agir pour son propre compte, parce qu'il en est par principe autant capable que nous-mêmes. — Hmm. — Vous passez votre temps à dire « Hmm » en fait... (*Agacé.*) — Mais non mais j'veus écoute quoi ! (*Agacé à son tour, protestant de sa bonne foi.*) J'essaie de saisir ce que vous m'... — Parce qu'il est un endroit où il est vraiment remarquable le Simon, dans ses *Quatre conférences* là, plus précis que quiconque. — Où ça ? — C'est quand il parle de description, de ce brouillage-là : raconter par descriptions, dans l'in/transitif où l'énonciation devient narration, où le travail de celle-là réalise celle-ci. Et c'est politique : cheminement objectif où tout le monde est convié, suspension de la leçon de choses et de sa verticalité. Et ça m'aide grandement dans l'effort dont je vous ai parlé, très directement. Écoutez : « *uelque chose dans mon esprit qui fait que j'éprouve un insurmontable ennui lorsqu'un auteur veut me faire croire qu'il me raconte une histoire exemplai [...] senté comme une suite de réflexes "onditionnés, pour ainsi dire pavlovi [...] nnellement, lorsque cesse une description et que l'auteur commence à se livrer à des considérations psychologiques ou sociales, alors, c'est moi qui tourne la page) [...] vec ennui que je tourne des pages et des pa* [Attention !, y faut se reprendre là ! Il va nous lâcher !... — N'ayez crainte : ça vient, on y est presque] [...] des

pages et des pages pour trouver ça et là quelque description [Right here.] qui, soudain, va faire naître en moi cette qualité particulière d'émotion qu'est le plaisir (Sourire silencieux.) [...] comme si, dans son désir de convaincre, d' "enseigner", il avait confusément pressenti la faiblesse d'une démonstration s'appuyant sur des événements fictifs, s'efforçant alors, pour reprendre encore les termes de Gombrich, à ce que le lecteur "devienne pour ainsi dire le témoin de l'événement", et, pour ce faire, introduisant de longues descriptions pour la première fois non-stéréotypées : descriptions de lieux, de personnages, placées le plus souvent en tête du récit ou à l'apparition des protagonistes (à la façon d'un auteur de théâtre qui, pour les besoins de la mise en scène, rédige une notice où sont indiqués les principaux éléments du décor, l'âge, le physique et les costumes des personnages : d'ailleurs rappelons-nous que Balzac lui-même parle de son œuvre en termes de théâtre, puisqu'il l'intitule : La Comédie [Balzac himself donc, serait post-moderne en fait... (Sourire en coin.) — Ah non !, ne commençons pas à nous prendre la tête avec ces âneries hein ! (Consterné.) — Je déconne ! (Toujours en coin le sourire.) Écoutez plutôt : « peu à peu, dans le roman les descriptions vont non seulement se multiplier mais se fragmenter, se répandre dans le récit, non plus alors confinées en tête ou lors de la première apparition des personnages, mais, principalement avec Flaubert, revenant sans cesse, par petites touches allant s'agrandissant pour, à la fin, constituer le tissu même du texte [Nous y sommes. — Indeed.] [...] abolir la conventionnelle distinction entre narration et description, car est-il besoin de dire toute la etc. » — Oui, je vois ce que vous voulez dire. — Il y a encore un endroit où il dit cela magnifiquement. C'est en peinture. Regardez : « *upture décisive de Cézanne qui, le premier, dans certaines toiles ou aquarelles, s'est borné à indiquer sommairement les grandes lignes (mouvements, rythmes) de la composition et à poser ici et là, sur les "points forts", quelques taches entre lesquelles le spectateur est invité à saisir les rapports en sautant directement des unes aux autres seulement séparées par la surface vierge de la toile.* » Ça, ça définit mieux que tout son histoire de scénario littéraire. C'est beaucoup plus clair en peinture cette histoire. Vous ne trouvez pas ? — Hmm. (Sceptique dans le ton.) J'suis pas sûr de... — Mais en réalité je crois qu'il se trompe de terme : ce n'est pas de scénario qu'il parle, c'est de script. — De script ? — Oui, de script. Car un script, c'est toute sa beauté, est un texte qui raconte une action à échelle de plans, d'angles de caméra : la désignation de ceux-ci y fait texte au même titre que la diégèse ou l'action, elle y est systématiquement sur le même plan (c'est le cas de le dire). Décrire (techniquement) dans un script, c'est raconter (narrativement). Apprendre de la peinture à écrire un

roman comme on écrirait un script : c'est tordu, mais c'est un peu ça ce que ça m'fait. — Hmm. — Mieux apprendre, ou finir de comprendre plutôt, par ce biais-là : c'est ça ce que ça m'fait. Nommer ce projet-là, l'identifier toujours davantage. C'est sans doute qu'en restant dans la littérature, dans l'écriture, fût-ce en toutes sortes de genres, on demeurait dans du flux, dans le flux de la lecture cursive. Il le dit lui-même Simon, regardez : « *langue, donc, tout en me forçant de par sa structure linéaire et les lois de sa syntaxe à chercher un ordre, désigner des priorités, ne cesse en même temps de* ». C'est plus dur d'identifier les plis dans ce cas-là. Alors que le dé/pliage cadré, synoptique de la toile, je ne sais pas comment le dire..., me fait saisir ce qu'il faut parvenir à faire en texte. Et c'est de cela que j'lui suis profondément reconnaissant à C.S., de cette épiphanie critique-là. — Hmm. — Bon... (Frustré dans le ton.) — Je vous écoute j'vous dis, quand j'fait « Hmm ». (Sincère.) — Hmm. (Rasséréiné somewhat.)