Un homme traversé par le travail

Entretien de Jean-Paul Goux et Alain Poirson avec Claude Simon

Jean-Paul Goux et Alain Poirson

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ccs/1001>

DOI : 10.4000/ccs.1001

ISSN : 2558-782X

Éditeur :

Presses universitaires de Rennes, Association des lecteurs de Claude Simon

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2017

Pagination : 29-59

ISBN : 978-2-7535-5482-5

ISSN : 1774-9425

Référence électronique

Jean-Paul Goux et Alain Poirson, « Un homme traversé par le travail », *Cahiers Claude Simon* [En ligne], 12 | 2017, mis en ligne le 07 décembre 2018, consulté le 15 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/ccs/1001>

UN HOMME TRAVERSÉ PAR LE TRAVAIL¹

Entretien de Jean-Paul GOUX et Alain POIRSON avec Claude SIMON

*Entretien important, par sa longueur certainement, par sa teneur, surtout : si sa date – 1977 – le place deux ans après la publication de *Leçon de choses*, cet entretien outrepassa largement ce cadre de lecture en faisant le point sur un ensemble d'axes majeurs de la poétique simonienne ; en outre, il apparaît, notamment par sa première partie, comme une préfiguration du discours qui sera prononcé à Stockholm en 1985, au point de pouvoir se lire comme une première version de ce texte somme².*

*Il est mené au printemps 1977 par deux intellectuels liés aux avant-gardes, Alain Poirson, professeur de philosophie et Jean-Paul Goux écrivain, et paraît au début de l'été, dans une revue marxiste ouverte au débat et à l'avant-garde littéraire, *La Nouvelle Critique*³. L'acuité des questions de ces deux lecteurs avertis, l'écoute et la disponibilité de Claude Simon confèrent une qualité remarquable à leurs échanges ; ceux-ci frappent également par leur ancrage dans le contexte immédiat et dans l'actualité du débat : autour de faits de société comme la censure et la pornographie, ou encore de questions posées par les sciences humaines qui occupent le devant de la scène et par les publications récentes d'auteurs comme*

1. L'entretien a été publié originellement dans *La Nouvelle Critique*, juin-juil. 1977, p. 32-44. De brefs extraits en avaient été publiés peu avant sous le titre « Claude Simon : pour en finir avec l'équivoque du réalisme » dans *L'Humanité* du 20 mai 1977, p. 8 [repris dans M. Calle-Gruber (éd.), *Les Triptyques de Claude Simon ou l'art du montage*, Presses Sorbonne nouvelle, 2008, p. 163-167]. Nous le reproduisons avec l'aimable autorisation de Réa Simon, de Jean-Paul Goux et d'Alain Poirson que nous remercions vivement. Nous avons ajouté quelques notes permettant d'identifier les textes et auteurs évoqués ou cités.

2. Nous remercions les responsables de l'édition « La Pléiade » du *Discours de Stockholm* (DS) dont les notes ont permis d'éclairer nombre des références faites dans cet entretien.

3. *La Nouvelle Critique* a été créée en 1948 par le Parti Communiste français.

Michel Foucault, Roland Barthes, Jacques Lacan. Loin de la figure de l'écrivain relié sur la construction de son œuvre, Claude Simon suit de très près cette actualité.

Durant les années qui précèdent, Simon déploie une activité intense et très diversifiée : conférences données à l'étranger (Finlande, Inde, Norvège), publication de textes courts, Archipel et Nord en 1974 dans les revues finlandaises Åland et Finland, accompagnement de la réception de son œuvre : il participe durant l'été 1974 au colloque que Cerisy-la-Salle lui consacre et que dirige Jean Ricardou, « Claude Simon, analyse, théorie ». La même année, il se lance dans une pratique artistique nouvelle et participe à un documentaire sur sa pratique d'écrivain en rédigeant un scénario à partir de Triptyque (1973) : Die Sackgasse (L'Impasse) pour la Saarländischer Rundfunk, diffusé en 1975 ; l'année suivante, il poursuit dans cette voie avec un découpage de La Route des Flandres en vue d'une adaptation cinématographique pour laquelle il va chercher des financements, mais le projet tournera court. Parallèlement, l'œuvre s'augmente de Leçon de choses (1975) et l'on sait que, dès l'automne de 1972, il a commencé à accumuler des matériaux pour ce qui deviendra Les Géorgiques⁴.

En 1972, dans son entretien avec Ludovic Janvier⁵, Simon faisait le bilan de l'évolution de son écriture romanesque. Cinq ans après, son propos est plus général et plus mordant : on le voit amené par ses interlocuteurs à se situer, à se justifier. Au sujet du lien de la littérature au politique et de sa capacité d'« intervention », voire de sa capacité à transformer le « réel », il oppose la même résistance qu'à la forme sartrienne de l'engagement. Et tout en refusant de se laisser entraîner hors du terrain de la littérature, il se démarque d'intellectuels majeurs, que ce soit Foucault, Barthes, Aragon ou Deleuze.

Comme dans son intervention à Cerisy⁶ en 1974, Simon énonce avec vigueur ses partis pris esthétiques, des principes dont la constance se marque par la reprise qu'en fera le discours de 1985 à Stockholm. En précisant ses principaux refus : idéalisme, séparation entre le fond et la forme, « mythe expression/représentation », hiérarchie entre les sujets, il cerne ce qui fait de lui un moderne : « avec l'importance capitale reconnue au matériau, au médium, ce refus de valorisation sélective, ce refus de l'événementiel, sont parmi les principales caractéristiques de la modernité. » Simon proclame la valeur du travail et se caractérise comme un « laborieux “bricoleur” » : modestie ? Plutôt souci de vérité et désir de

4. Voir la notice des *Géorgiques* par A. B. Duncan, *CE II*, p. 1495.

5. « Réponses de Claude Simon à quelques questions écrites de Ludovic Janvier », *Entretiens*, n° 31, 1972, p. 15-29 (repris dans les *Cahiers Claude Simon*, n° 9, 2014, p. 9-23).

6. *La Fiction mot à mot*, *CE I*, p. 1184-1202.

démythification ; car la hauteur de son ambition est visible dans sa façon de s'inscrire dans la filiation proustienne : non l'écrivain mondain et élitiste que Proust restait encore pour beaucoup, mais un Proust subversif par le caractère dynamique qu'il confère à la description comme par la dimension combinatoire de son œuvre. Également avec Proust, considérant que « [c]'est seulement peu à peu, lentement, que l'œuvre engendre, par elle-même, son vrai public », il reste lucide sur la difficulté de toute œuvre novatrice à trouver un public immédiat. Simon formule, avec un remarquable pouvoir de synthèse, une conception résolument matérialiste de l'écriture : « L'écriture ne reproduit pas, elle produit (quelque chose qui n'existait pas avant d'avoir été écrit), mais, et c'est là sa puissance ambiguë, ce produit, réalité en soi, se trouve à la fois en rapports avec la « réalité » qui l'a suscité et avec tout ce que la langue peut tisser autour de lui, à travers le temps et l'espace, de connections. » Comme dans de nombreux entretiens, il compare son travail à celui de ses peintres de prédilection, Cézanne, Brueghel, Poussin ou Picasso, mais aussi, et ceci est plus rare mais capital, souligne l'importance des « nécessités musicales de la phrase » et de la recherche d'une cadence dans laquelle « mouler » la matière sensible et verbale. Ainsi, huit ans avant le discours devant les membres du Nobel, cet entretien présente déjà le même caractère surplombant, magistral, tout en restant à l'écoute du monde qui l'entoure.

*

Alain Poirson : Leçon de choses, votre dernier roman, contient une prière d'insérer étonnante, et peut-être humoristique : « Sensible aux reproches formulés à l'encontre des écrivains qui négligent les "grands problèmes", l'auteur a essayé d'en aborder ici quelques-uns, tels ceux de l'habitat, du travail manuel, de la nourriture, du temps, de l'espace, de la nature, des loisirs, de l'instruction, du discours, de l'information, de l'adultère, de la destruction et de la reproduction des espèces humaines ou animales... Sans prétendre apporter de justes réponses, ce petit travail n'a d'autre ambition que de contribuer, pour sa faible part et dans les limites du genre, à l'effort général. » Cette prière d'insérer a-t-elle pour fonction de prendre en charge explicitement les questions actuelles ? Et pourquoi ce nouveau ton ? Cependant, cette prise de parti n'en est pas une : chaque problème n'est pas valorisé, chaque question est sur le même plan que les autres. Cette technique n'interdit-elle pas toute prise de parti ? Car la prise de parti nécessite une hiérarchisation des activités humaines (par exemple, on ne peut

établir d'équivalence entre l'encerclement des soldats, la séduction d'une femme, le travail des maçons, ou la promenade des oisifs).

CLAUDE SIMON : Cette prière d'insérer, c'était, sur un mode humoristique, une façon de faire une remise au point qui, me semble-t-il, s'imposait. Vous savez que l'un des principaux reproches faits au Nouveau Roman, c'est « une absence de l'homme au profit des objets »... (!!!). Pourtant, pour qu'il y ait objet, il faut bien qu'il y ait sujet, et on ne voit pas très bien comment l'homme pourrait être absent d'un livre écrit par un homme... Passons.

Quant à votre question sur la valorisation et la hiérarchisation, elle est très intéressante. Ceux qui construisent des maisons auraient-ils moins d'importance que ceux qui les détruisent à coups de canon ? Tout de même, nous ne sommes plus au Grand Siècle où il y avait des sujets (et un vocabulaire) « nobles », au point que l'on a sévèrement reproché à Racine ses « chiens dévorants »... Dans *La Bataille de Pharsale*, j'ai fait allusion à la critique que formule Élie Faure lorsqu'il parle des peintres allemands de la Renaissance auxquels il reproche justement cette absence de valorisation, c'est-à-dire d'accorder une attention aussi passionnée au dessin d'une herbe, d'un caillou ou d'une hallebarde qu'à celui d'un corps en mouvement ou des figures de la Foi ou de l'Espérance... Et effectivement, cette peinture s'oppose de façon radicale à l'invention italienne du clair-obscur (Rembrandt aussi...) où toute la lumière (et l'attention) sont concentrées sur un ou quelques personnages entourés de grands pans d'ombre... Vous connaissez la boutade d'André Breton : « Il y a deux mille ans que l'Italie occupe la France : ça suffit !... » Au contraire, dans cette peinture allemande (et aussi Brueghel – je pense par exemple au *Portement de Croix* ou au *Chemin de Damas* où il faut longuement chercher un Christ ou un saint Paul minuscules, perdus au milieu d'une foule d'autres personnages et d'un immense paysage), l'attention est répartie de façon égale sur la totalité de la surface de la toile : ce n'est plus l'homme centre de l'univers mais l'homme faisant partie de... Vous voyez la différence.

Pour en revenir à *Leçon de choses*, est-ce que votre question ne sacrifie pas au spectaculaire, à l'« événementiel » ? Est-ce que le travail manuel, par exemple, la journée de deux maçons, ou une promenade d'amoureux, ne sont pas aussi importants qu'un épisode de guerre ? Je me suis trouvé dans la même situation que ces soldats, j'ai aussi été, comme tout le monde, amoureux, et j'ai aussi connu le travail physique, jusqu'à l'épuisement. Statistiquement même,

je pense que dans la vie il y a plus de temps consacré à l'amour, au travail, au sommeil, etc., qu'à la guerre... Est-ce que vous ne croyez pas que tout concourt également à faire le monde ?

Alain Poirson: Ce que vous revendiquez, c'est la pluralité, l'absence de centre, et la possibilité pour l'individu de s'investir dans des activités multiples...

C.S. : Je vous répondrai avec Pascal que « le centre est partout »... Il est bien sûr dangereux d'établir des parallèles, mais prenez, par exemple, la peinture moderne, prenez Cézanne : chez lui aussi l'attention du spectateur est sollicitée par toute la surface de la toile, et pas seulement quelques endroits, ou objets, ou personnages privilégiés : la portion du mur entre l'épaule de l'arlequin et la draperie, ce qui se passe entre la courbe de l'assiette et le bord de la table, cela a autant d'importance que l'arlequin lui-même (qui n'a pas de bouche) ou les pommes, « sujets » apparemment programmés du tableau. Je crois qu'avec l'importance capitale reconnue au matériau, au médium, ce refus de valorisation sélective, ce refus de l'événementiel, sont parmi les principales caractéristiques de la modernité. D'ailleurs, est-ce que cela n'apparaît pas aussi dans les travaux des historiens contemporains ?

Jean-Paul Goux: Pour caractériser le roman d'aujourd'hui Jean Ricardou avait proposé de le définir: non plus l'écriture d'une aventure, mais l'aventure d'une écriture. Contre toute tentative de récupération ou de réactivation de la vieille théorie de l'art pour l'art, il importe de poser la question de l'efficacité des formes et des procédés mis en jeu dans le « Nouveau Roman ». Comment vos textes peuvent-ils à votre avis intervenir, au sens que Brecht donnait à ce terme de capacité à travailler le champ idéologique ?

C.S. : Là vous allez me faire déraiser sur des problèmes qui ne sont pas de mon ressort : je ne suis pas philosophe, je n'ai même pas fait ma classe de philosophie. Je ne veux pas vous suivre sur ce terrain.

Jean-Paul Goux: J'avais prévu l'objection, permettez donc que je vous pose une autre question liée à celle-ci. On peut observer chez vous une réelle hésitation ou une réelle difficulté à parler de vos textes. Vous répondez souvent: je ne suis pas philosophe, je ne suis pas sociologue, je ne suis pas sémiologue, etc. D'où vient cette difficulté, compte tenu que vous reconnaissez l'importance de votre,

du travail théorique dans le développement de vos textes ? Pensez-vous que l'écrivain n'ait pas à maîtriser autant que possible les effets de ses textes ?

C.S. : *Produire* un texte, cela représente déjà, du moins en ce qui me concerne, un effort qui mobilise toutes mes facultés. Jean-Claude Raillon a donné une définition de l'écrivain à laquelle je souscris entièrement : un homme *traversé* par le travail⁷. Et à la sortie d'un cours au Collège de France qu'il avait consacré à mes romans, Merleau-Ponty à qui je disais : « Ce Claude Simon dont vous avez parlé : qu'est-ce qu'il doit être intelligent !... » m'a répondu : « Oui ! Mais ce n'est pas vous ! C'est vous *travaillant*... » Quant à ce qui se passe ensuite, comme dit Rimbaud : « Si le cuivre devient clairon... » Je ne peux pas anticiper sur ce que deviendra mon texte. On verra bien. Toutes mes forces sont à peine suffisantes pour fabriquer (j'insiste sur ce mot, avec sa connotation artisanale) quelque chose qui se tienne à peu près debout. Après, ma foi...

Jean-Paul Goux : Vous êtes en particulier très attentif à ce qu'a pu dire une certaine critique sur vous, ce qui montre que vous êtes attentif à une certaine réflexion théorique sur vos textes. Vous avez participé à un grand nombre d'entretiens, de débats et de colloques. Il faut y voir un reflet de l'importance de votre travail romanesque, mais aussi peut-être la marque de l'intérêt que vous portez à la critique et plus généralement au dialogue avec vos lecteurs. À quoi, ou qui, selon vous, un entretien sur votre travail peut-il servir ?

C.S. : Je suis extrêmement intéressé par un certain travail critique qui se fait actuellement. J'ai, à ce sujet, rendu publiquement hommage à Jean Ricardou. Au point que l'on m'a même accusé, à Cerisy, d'écrire « pour lui faire plaisir » ! Ce qui est assez comique... Je ne connaissais même pas son existence lorsque j'ai écrit *La Route des Flandres* dont il a ensuite fait l'analyse que l'on sait... Il m'a certainement beaucoup apporté en formulant des choses que je ne sentais que d'une façon confuse, et je crois (ou du moins je l'espère) lui avoir moi-même un petit peu apporté aussi. C'est par exemple après *La Bataille de Pharsale* qu'il a élaboré sa théorie des générateurs. Pour ma part (et je l'ai dit aussi à Cerisy), je reprends tout à fait à mon compte le sché-

7. Référence à une communication de Jean-Claude Raillon donnée lors du colloque de Cerisy consacré à Simon en juillet 1974. Raillon s'appuie lui-même sur une citation de Karl Marx que Simon reprend un peu plus loin (voir *infra* n. 13).

ma par lequel il montre le chevauchement constant, l'engendrement constant et réciproque de la théorie par la pratique et de la pratique par la théorie, avec cette seule différence que je remplacerai ce dernier mot par *réflexion*. Et justement, à propos de deux de mes romans, *Les Corps conducteurs* et *Triptyque*, Ricardou a récemment publié un essai intitulé *Le Dispositif osirique*⁸, dont l'intérêt va très au-delà des ouvrages qui l'ont suscité car, pour la première fois à ma connaissance, l'illusion réaliste y est dénoncée (et son mécanisme démonté) de façon aussi frappante. Mais je crois qu'il faut le citer exactement : « cela dût-il surprendre, il est clair que, tout appuyé sur les procédures de la représentation, le réalisme artistique relève de l'activité idéaliste. [...] Donner au lecteur l'impression d'un contact avec les choses et actions mêmes, c'est en même temps lui faire oublier qu'il est en contact avec un texte [...]. [L]'illusion réaliste *occulte la matière constituante* en la réduisant à une hallucination proportionnée à la matière signifiante et *occulte la matière signifiante* en faisant prendre cette hallucination pour la matière constituante qu'elle a occultée⁹ ».

Il me semble que Ricardou dit là quelque chose d'extrêmement important. Vous savez, on ne sortira jamais de cette équivoque du réalisme tant qu'on ne se sera pas débarrassé une fois pour toutes du mythe expression/représentation, tant que l'on continuera à croire qu'il y a diachronie dans l'acte d'écrire, c'est-à-dire d'abord un sens *institué*, puis ce même sens *exprimé* au moyen de l'écriture. C'est la vieille dichotomie entre le fond et la forme, l'âme et le corps, l'esprit et la matière... Récemment, en préparant une conférence, je suis tombé sur cette citation de La Fontaine : « L'apologue est constitué de deux parties dont on peut appeler l'une le corps, l'autre l'âme : le corps est la fable ; l'âme, la moralité¹⁰. » Et voilà!... L'ennui, c'est qu'on n'a jamais vu d'âme sans corps, d'esprit sans matière. Il me semble que la langue ne redouble pas la « réalité » avec un grand R, mais qu'elle est *une* réalité en soi. Elle n'a pas été donnée par les dieux, ce sont les hommes, et rien qu'eux, qui l'ont faite : c'est la pensée même, c'est tout le savoir. Il y a un texte étonnant de Novalis, écrit en 1798, à la fin du siècle des Lumières, lorsque tout s'ouvrait, et avant que n'intervienne, au dix-neuvième, principalement en France, l'étouffoir du soi-disant réalisme. Ce qu'il dit, c'est que la langue constitue un système bâti sur et fonctionnant avec une logique

8. Texte publié dans *Études littéraires*, vol. 9, n° 1, 1976, p. 9-79, et repris dans *Nouveaux problèmes du roman*, Le Seuil, coll. « Poétique », p. 179-243.

9. J. Ricardou, *Nouveaux problèmes du roman*, éd. cit., p. 185-186.

10. J. de La Fontaine, « Préface », Fables, dans *Œuvres complètes*, Gallimard, « La Pléiade », 1991, t. I, p. 9.

profonde, comme les mathématiques, et que, paradoxalement, seul celui qui en a le sentiment, en observe les lois « où se reflète le jeu étrange des rapports entre les choses¹¹ », alors celui-là est prophète, tandis que celui qui veut se servir d'elle pour lui faire exprimer quelque chose, alors la langue se vengera et lui fera dire des sottises. C'est contre ce prodigieux pouvoir de la langue que, dans une récente interview, Barthes s'insurgeait, l'accusant, sur un ton quelque peu démagogique, d'être « fasciste » en ce sens qu'elle vous force à dire ce que vous ne vouliez pas. Si le fascisme c'était cela... Le fascisme force à dire des horreurs et des aberrations. Tandis que ce que la langue me force à dire, quand j'écoute ses propositions, c'est toujours beaucoup mieux que ce que je « voulais dire »...

Jean-Paul Goux: Justement Novalis, puisque vous parlez de lui: il y a une attention à tout mouvement remarquable au développement de toutes les sciences du dix-huitième siècle, puisque pour lui l'écrivain ne peut pas se couper des discours qui émergent à l'époque où il écrit, parce que la langue évolue en fonction des discours scientifiques qui peuvent se tenir à telle époque; et pour Novalis, il y a une aptitude à penser les effets de ses textes aussi.

C.S.: Oui... Personnellement, je ne me sens pas tellement coupé, même si je suis loin de tout approuver, des discours qui, comme vous le dites, émergent de l'époque où j'écris. Ceux des formalistes russes, par exemple (car une « époque » ce n'est tout de même pas cinq ou dix ans... et d'ailleurs Chklovski et Jakobson sont toujours vivants), d'Harold Rosenberg, d'Umberto Eco, de Lévi-Strauss, de Genette, de Ricardou, de Barthes (ou du moins un certain Barthes) et, pour ce que j'en saisis, de Lacan dont je cite souvent la page où, dans *Écrits*, il montre, en dénombrant les connotations du mot *rideau*, que « le mot n'est pas seulement signe mais nœud de significations » (ce que j'ai appelé, pour ma part, « carrefour de sens »).

Cela dit, encore une fois, comment le laborieux « bricoleur » que je suis pourrait-il contrôler l'effet de ses textes? Et d'ailleurs, qu'entendez-vous au juste par contrôler? La littérature, tout de même, ce n'est pas la même chose que les machines à laver et les frigidaires, avec des « études de marché » et des « services après-vente »!... Vous savez comme moi (c'est une règle générale – je vous renvoie à Freud) que le plaisir du grand public repose, comme

11. G.-F. Novalis, « Monologue », *Fragments* (voir la note de Patrick Longuet dans Claude Simon, « Écrire », *Quatre conférences*, Minuit, 2012, p. 95).

celui des enfants, sur le principe de répétition. Il n'y a, en fait, aucun public pour l'œuvre vraiment novatrice, et si tout de même elle en trouve un, c'est toujours, au départ, dans un malentendu (c'est-à-dire par ses parties qui sont les moins neuves et qui rappellent quelque chose de déjà vu ou de déjà lu...). C'est seulement peu à peu, lentement, que l'œuvre engendre, par elle-même, son vrai public. Relisez à ce propos l'analyse de la sonate de Vinteuil, ou plutôt de son audition...

Jean-Paul Goux : « Quiconque travaille aussi dur que moi fera quelque chose d'intéressant », disiez-vous au colloque de Cerisy qui vous a été consacré¹², dans le but manifestement de lutter contre la thèse obscurantiste du génie. Pensez-vous cependant que la pratique d'écriture soit réductible au travail et qu'on puisse imaginer avec Ricardou une « écriture en masse » ? En d'autres termes, n'y a-t-il pas quelque chose comme du « démocratisme » à croire que tout le monde pourrait écrire à condition qu'il dispose des instruments linguistiques nécessaires, et à condition qu'il travaille ? N'y a-t-il pas dans l'acte d'écrire un ensemble de déterminations biographiques, culturelles et autres, qui interdisent de penser qu'il suffirait de travailler pour pouvoir écrire ?

C.S. : Non, ce n'est pas du « démocratisme », pas du tout, croyez-moi. Naturellement, il n'est pas question de prétendre que le malheureux O. S. portugais ou nord-africain à moitié analphabète et mort de fatigue le soir pourrait, encore, écrire des livres... Mais à partir d'un niveau minimum d'instruction (par exemple je n'ai que mon bachot – et encore : mathématiques...), alors oui : n'importe qui... Ce qu'il y a de curieux, c'est de voir aujourd'hui le mythe du génie, de l'expression, de l'inspiration (que vous qualifiez fort justement d'*obscurantiste*) ressurgir là où on s'y serait le moins attendu et sous un autre masque : celui du « spontanéisme ». Pour ceux qui s'y laissent prendre, faut-il, comme le fait Jean-Claude Raillon, citer Marx (« Une valeur d'usage, ou un article quelconque n'a une valeur qu'autant que du travail humain est matérialisé en lui »), car, ajoute Raillon : « Tel est le départ laborieux de toute valeur », ce qui l'amène à constater qu'un texte ne peut être produit que par « transformation réglée de ses signifiants spécifiques¹³ »... Valeur d'usage, valeur d'échange. Quels vilains

12. J. Ricardou (dir.), *Lire Claude Simon, colloque de Cerisy*, Les Impressions nouvelles, 1986, p. 28.

13. J.-C. Raillon, « La loi de conduction », dans J. Ricardou (dir.), *op. cit.*, p. 278 (pour la citation de Karl Marx : *CŒuvres*, Gallimard, « La Pléiade », 1963, t. I [« Économie I »], p. 565).

mots!... On comprend pourquoi une certaine société ne veut pas qu'il soit dit que l'écrivain travaille, mais qu'il est « inspiré »... Et faut-il rappeler Baudelaire (« l'inspiration, en un mot, n'est que la récompense de l'exercice quotidien ¹⁴ »), faut-il aussi rappeler qu'avant le dix-neuvième siècle les artistes (Bach, Poussin, etc.) se considéraient, parlaient d'eux-mêmes et de leurs travaux (le plus souvent exécutés sur commande) comme des artisans, des tâcherons? Or, aujourd'hui, la pire et la plus méprisante condamnation qu'une certaine critique sache formuler sur un livre, c'est: « ouvrage laborieusement fabriqué ». Deux mots qui valent leur pesant d'or, ou plutôt de sottise... En ce qui me concerne, en tout cas, mes romans sont, je ne crains pas de le dire, très laborieusement fabriqués. Mais oui: leur *fabrication* me demande beaucoup de *labeur*! Et si l'on en croit Ambroise Vollard qui raconte que Cézanne passait plus de cent séances à peiner sur un tableau (qu'il laissait quelquefois inachevé), ça avait aussi l'air d'être très laborieux... Et vous connaissez le mot de Picasso à une dame qui s'étonnait que l'on vende très cher un de ses dessins fait en cinq minutes: « Oui, je l'ai fait en cinq minutes, seulement pour réussir à faire ça en cinq minutes j'ai travaillé pendant cinquante ans! »

Jean-Paul Goux: Mais quelle part faites-vous aux événements biographiques, etc. ?

C.S.: Disons que c'est le « magma » dont j'ai parlé dans ma petite préface à *Orion aveugle*. Mais c'est tout. Il est évident qu'il est impossible à un aveugle de naissance de dire la couleur d'un papillon, comme à un sourd de naissance de parler musique. Mais, comme avec l'« inspiration », le « génie », la « création », il faudrait tout de même en finir avec la méthode universitaire traditionnelle de l'explication de l'œuvre par l'homme et par sa vie, méthode qui, comme le remarquait Valéry, n'a d'autre résultat (et peut-être d'autre but) que d'éviter l'étude organique des textes...

Il se trouve que j'ai eu, personnellement, une vie assez mouvementée: j'ai vu de très près une révolution, j'ai fait la guerre aux premières loges (et même « aux fauteuils d'orchestre », comme on dit dans le jargon du rugby), j'ai été prisonnier, j'ai travaillé à construire un égout, je me suis évadé, j'ai été très gravement malade, cloué sur un lit pendant des mois, j'ai voyagé

14. C. Baudelaire, « *Les Martyrs ridicules* par Léon Cladel », dans *Œuvres Complètes*, Gallimard, « La Pléiade », 1976, t. II, p. 184.

aux quatre coins du monde... Bon. Et après?... Proust, lui, a traîné une lamentable existence d'asthmatique et de mondain... Et pourtant, il a probablement accompli l'œuvre la plus révolutionnaire du vingtième siècle, sinon peut-être de toute l'histoire de la littérature, en ce sens qu'il a littéralement fait basculer sens dessus dessous le récit fictionnel, de sorte qu'il est, au sens propre du terme, l'un des très rares écrivains authentiquement *sub-versifs*.

Je ne vais pas vous faire une conférence, mais disons, en gros, qu'avant même que Tynianov ait prédit l'avènement d'un nouveau « système » romanesque où, disait-il, « la fable ne serait plus que le prétexte à une accumulation de descriptions statiques¹⁵ », Proust a construit un monument où la description (description/production d'objets, de lieux, de passions, d'événements – qu'il ne faut pas confondre, dans les deux derniers cas, avec leur simple *compte rendu*) est non plus « statique » mais dynamique, où c'est elle qui travaille à plein tandis que l'action (cette action où certains n'ont su voir que « des histoires de gens du monde »)... tandis que l'action, donc (et il est oiseux de disputer si c'est volontairement ou par ce que Barthes appelle « l'emportement de l'écriture¹⁶ »), se trouve repoussée à l'arrière-plan, au niveau de simple support, et ceci parfois avec la plus complète désinvolture (si je me souviens bien, Cottard meurt deux fois, et qu'est-ce que ça peut bien faire qu'Albertine se tue dans un accident de cheval?...) De plus, loin d'être une « accumulation », toute la *Recherche* est un vaste travail de combinatoire, ce qui est fort différent...

Vous savez, il nous faut toujours en revenir (au risque d'être lassant, mais qu'y faire?...) à ce mythe de l'expression/représentation. Il explique, par exemple, la timidité de Tynianov (prophétique par ailleurs) qui parle de descriptions « statiques ». Parbleu : si la langue ne fait que « reproduire » et « représenter », alors, bien sûr, la description d'un objet immobile (statique) ne pourra naturellement être elle-même que « statique »... Maintenant, si vous me demandez comment, selon moi, elle travaille, comment s'exerce sa dynamique, je vous donnerai (entre mille) l'exemple de celle du poisson dans son plat posé sur la table du restaurant du Grand Hôtel de Balbec. Cette description travaille tellement que j'ai fait, sur ce travail, toute une

15. I. Tynianov, « De l'évolution littéraire » dans T. Todorov (éd.), *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes*, Le Seuil, 1965, p. 126. Voir aussi *DS*, p. 892-893 et n. 18, p. 1461, ainsi que « Le poisson cathédrale » dans *QC*, p. 11.

16. Une note de l'édition Pléiade du *Discours de Stockholm* voit dans cette formule une possible allusion à un article de P. Duvernois, « L'emportement de l'écriture » (*Critique*, n° 28, 1972, p. 595-609) consacré à *L'Empire des signes* et au *Sade, Fourier, Loyola* de Roland Barthes (*CE I*, n. 22, p. 1461).

conférence¹⁷. Je me bornerai à vous signaler celle de ses activités qui tout de suite saute aux yeux. Vous savez qu'un autre russe, Chklovski, a défini le fait littéraire comme « le transfert d'un objet de sa perception habituelle dans la sphère d'une nouvelle perception¹⁸ ». Or, qu'est-ce qui se passe ? C'est qu'en (ou plutôt par) une phrase de dix lignes, ce poisson est littéralement arraché de son contexte dans le monde quotidien (les fourchettes, les couteaux qui sont à côté du plat sur la table – Proust le dit expressément) pour se trouver « contemporain » (autre mot employé par Proust) des époques primitives, des commencements de la vie, habitant des « profondeurs marines », et au centre, non d'une table de restaurant, mais d'un faisceau de concepts : nature, plan, architecture, cathédrale, etc.

Nous sommes ramenés au problème que vous avez soulevé au début de cet entretien : la valorisation, le « sujet », le « fond », etc. En fait, le véritable *sujet* d'un livre, d'un tableau, ce n'est ni l'histoire, ni le spectacle apparemment programmés (il ne viendrait à l'esprit de personne, par exemple, que *L'Enlèvement des Sabines* de Poussin nous « représente » cet événement, pas plus que *Guernica* ne « représente » le bombardement de cette ville...) ; non : le véritable *sujet*, c'est la *façon* dont cette histoire est écrite ou ce spectacle est peint.

Ce qui ne veut pas dire que nous ne voyons pas de pommes dans telle nature morte de Cézanne, ni une scène de rapt et de violence dans le tableau de Poussin, ni que le texte de Flaubert n'est pas *en rapport* avec l'aventure d'une femme adultère... Mais combien de peintres ont, eux aussi, peint des pommes, tout aussi *ressemblantes* que celles de Cézanne, ce qui n'empêche que leurs tableaux ne valent rien, et combien d'écrivains ont raconté des histoires de dames qui trompent leurs maris, tout aussi *vraisemblables* du point de vue de la vraisemblance psychologique ou sociale que celle d'Emma Bovary, et qui pourtant ne présentent, elles, aucune espèce d'intérêt?...

Cela dit, attention ! Il y a aujourd'hui une mode du « non-sens » à tout prix qui confine au ridicule. Ne faisons de peine à personne et ne prononçons aucun nom, mais, par exemple, tel sociologue à la mode revenant d'un grand pays où il se passe tout de même (qu'on les approuve ou non) des événements importants se tire d'affaire en déclarant gravement que ce qu'il y a là-bas d'admirable, c'est que la réponse aux questions que l'on peut se

17. C. Simon, « Le poisson cathédrale », *QC*, p. 9-38.

18. V. Chklovski, « L'art comme procédé », dans T. Todorov (éd.), *op. cit.*, p. 94. Voir aussi *DS*, p. 900.

poser sur cette expérience, c'est : *rien* (souligné en gras par le sociologue¹⁹) ; tel autre, écrivain connu, proclame avec force que, pour lui, l'ennemi, c'est le sens²⁰... Ces futilités me font toujours penser à la boutade d'un critique d'art américain rappelant qu'à l'époque où les impressionnistes faisaient scandale, leurs défenseurs disaient aux gens : « Eloignez-vous, éloignez-vous, et vous verrez que ça représente quelque chose ! », tandis qu'il y a quelques années, au moment de la grande vogue des abstraits et des tachistes, on disait aux gens, devant les mêmes tableaux des impressionnistes : « Rapprochez-vous, rapprochez-vous tout près, et alors vous verrez que ça ne représente rien²¹ ! »

Soyons sérieux tout, toujours, a un sens : dessiner avec des droites plutôt qu'avec des courbes, choisir un bleu plutôt qu'un rouge, opter pour telle ou telle cadence de phrases, pour le passé simple ou le présent de l'indicatif... Ce qu'il est important de bien distinguer, c'est entre sens *institué* et sens *produit*. Et de ne pas confondre, non plus, sens avec explication ou didactisme. Enfin, si je peux me permettre de parler de moi, ce que j'ai tenté (non dans le dessein d'une démonstration d'une théorie quelconque, mais simplement parce que cela seul me paraissait non pas intéressant, mais, simplement, *possible*)... ce que j'ai tenté, donc, c'est de pousser encore le processus amorcé par Proust, et de faire de la description (autrefois ornement-parasite, même, aux yeux de certains) le moteur même, ou si vous préférez le générateur de l'action, de sorte que la fiction ainsi produite en devienne, dans une certaine mesure, justifiée (ou plutôt motivée) et perde en même temps son caractère arbitraire et impérialiste puisque, montrant elle-même ses sources,

19. Allusion à Roland Barthes et son texte « Alors, la Chine ? » publié dans *Le Monde* le 24 mai 1974 (et réédité en 1975 par Christian Bourgois) à la suite d'un séjour dans la Chine de Mao du 11 avril au 4 mai 1974 en compagnie de Philippe Sollers, Julia Kristeva, Marcelin Pleyne et François Wahl : « On part pour la Chine muni de mille questions pressantes et, semble-t-il, naturelles : qu'en est-il, là-bas, de la sexualité, de la femme, de la famille, de la moralité ? Qu'en est-il des sciences humaines, de la linguistique, de la psychiatrie ? Nous agissons l'arbre du savoir pour que la réponse tombe et que nous puissions revenir pourvus de ce qui est notre principale nourriture intellectuelle : un secret déchiffré. Mais rien ne tombe. En un sens, nous revenons (hors la réponse politique) avec : *rien*. »

20. Allusion probable à Alain Robbe-Grillet, qui déclare au cours du colloque de Cerisy qui lui est consacré en 1975 : « Si pour moi, l'ennemi c'est le sens, la signification, au contraire, ce vers quoi tend tout mon travail c'est l'accroissement de la quantité d'information que contiendra un texte » (*Robbe-Grillet : analyse, théorie. Colloque de Cerisy*, UGE, 1976, t. 1, « Roman/cinéma », p. 139).

21. Simon mentionne souvent cet exemple dans ses entretiens, sans nommer le critique en question qui, de son côté, emprunte manifestement à la formule de Diderot lorsque celui-ci évoque certaines œuvres de Chardin : « Approchez-vous, tout se brouille, s'aplatit et disparaît. Eloignez-vous, tout se crée et se reproduit » (« Salon de 1763 », dans *Essais sur la peinture et Salons de 1759, 1761, 1763*, Hermann, 2007, p. 220).

son mécanisme générateur, elle se dénonce sans cesse comme fiction au fur et à mesure de sa production.

Par exemple, mon dernier roman, *Leçon de choses*, puisque vous avez ouvert cet entretien sur lui, et où je suis simplement parti de la description d'une pièce en ruine dans une maison que je possède dans le Midi, description que j'avais faite pour une commande de Maeght. Ces deux pages (qui portent, dans le roman, le titre « Générique ») se terminaient de la façon suivante: « La description (la composition) peut se continuer (ou être complétée) à peu près indéfiniment selon la minutie apportée à son exécution, l'entraînement des métaphores proposées, etc., sans compter les diverses hypothèses que peut susciter le spectacle. »

Alors, ma foi, une fois envoyé ce texte à Maeght, je me suis dit: « Mais, puisque tu as écrit ça: fais-le!... Concrétise-le!... » Et cela a donné les trois fictions dont nous avons parlé les soldats, les promeneurs, les maçons. Mais ce qu'il y a d'absolument fascinant dans l'affaire, et qui vient appuyer ce que je pense (c'est-à-dire que celui qui travaille la langue est *en même temps* travaillé par elle), c'est que, arrivé presque à la fin de la rédaction de mon brouillon, je me suis rendu compte, en feuilletant je ne sais plus pour quelle raison le *Littré*, qu'en fait je n'avais fait que développer toutes les connotations du mot *chute*: chute des plâtras, chute d'un pan de falaise, d'une corniche, d'un obus (point de...), chute de cheval, chute du jour, chute (probable) d'un point fortifié, chute d'une femme, chute des reins, etc.

Alain Poirson: De même que la seule réalité d'un tableau c'est la toile elle-même – la seule réalité d'un roman, c'est le texte lui-même. Vous refusez à l'écriture toute prétention à pouvoir représenter quoi que ce soit – mais cette impossibilité à reproduire la réalité n'a-t-elle pas pour corollaire la production d'une réalité autre: tout texte produit des effets (effets de lecture); vos romans ne peuvent-ils pas contribuer à transformer le réel?

C.S.: Deux parties dans votre question.

1. Tout d'abord je ne « refuse » pas à l'écriture « toute prétention à pouvoir représenter ». Je *constate* (ce qui est différent) qu'elle ne le *peut* pas. Et ce constat, chacun peut le faire pour peu qu'il prenne la peine de réfléchir tant soit peu à cette question. Ensuite, vous dites: « Est-ce que cela n'a pas comme corollaire la production d'une réalité tout autre? » Oui et non. Nous sommes là en plein dans cette passionnante ambiguïté et ambivalence

du langage (je ne vous apprendrai pas que tout est fait de conflits et de contradictions...). L'écriture ne reproduit pas, elle *produit* (quelque chose qui n'existait pas avant d'avoir été écrit), mais, et c'est là sa puissance ambiguë, ce produit, réalité *en soi*, se trouve *à la fois* en rapports avec la « réalité » qui l'a suscité et avec tout ce que la langue peut tisser autour de lui, à travers le temps et l'espace, de connections. J'ai dit à peu près cela dans ma préface à *Orion aveugle*²². Chklovski ne dit rien d'autre quand il parle du *transfert* d'un objet, etc.

2. Mes romans peuvent-ils contribuer à transformer le réel? Le « réel » (je mets des guillemets: je crois que les scientifiques en mettent eux-mêmes et que c'est une notion, si j'ai bien compris, difficile à cerner, de même que celle de matière – si j'ai bien compris aussi le sens général des articles de vulgarisation dont j'essaie de prendre connaissance)... le « réel », donc, non, je ne pense pas qu'un texte, que mes romans, puissent contribuer à le *transformer*. Mais, par contre, à transformer la *connaissance* que l'on en a, alors, oui. Pensez aux impressionnistes: leurs contemporains ne voyaient dans leurs tableaux que barbouillages informes. Pourquoi? Parce qu'ils ne *connaissaient* la « réalité » (les arbres, les nuages, les collines, les cheveux des femmes, etc.) qu'à *travers* le langage qui les avait déjà *produits*, celui qu'ils étaient habitués à déchiffrer dans les musées, qu'ils savaient *lire*. Aujourd'hui que les peintures des impressionnistes ont, avec le temps (comme la sonate de Vinteuil), façonné peu à peu leur public, tout le monde trouve que ces arbres aux troncs roses ou mauves, aux feuillages bleus ou citron, ces femmes aux chevelures violettes qui choquaient tellement le professeur Cottard et sa femme, eh bien, cela « reproduit » fidèlement la « réalité » que chacun, de Tokyo à New York et du cap Nord au cap de Bonne-Espérance y « reconnaît » (au point même que, comme je vous le rappelais tout à l'heure, les champions de l'« abstrait » et du tachisme sont obligés de dire aux gens devant ces *mêmes* tableaux de Monet ou de Renoir: « Mais rapprochez-vous, rapprochez-vous, et vous verrez que cela ne représente rien »...). Vous voyez ce que je veux dire? La boutade d'Oscar Wilde est beaucoup plus profonde qu'elle n'en a l'air: « La nature imite l'art »²³.

22. Voir notamment: « C'est seulement en écrivant que quelque chose se produit, dans tous les sens du terme. Ce qu'il y a pour moi de fascinant, c'est que ce quelque chose est toujours infiniment plus riche que ce que je me proposais de faire » (préface à *Orion aveugle*, *CE I*, p. 1181).

23. Simon reprend cette idée et cette citation dans le *Discours de Stockholm* (voir *CE I*, p. 889-890 et n. 9, p. 1460).

Alain Poirson: Vous dites que chacun peut devenir écrivain à condition de travailler, mais cette critique de la thèse obscurantiste du « génie » débouche sur un problème politique: la revendication du temps de travail disponible pour l'écriture. Et comment peut-on restituer à ceux qui ne l'ont pas, ou qui ne l'ont plus, leur langue?

C.S.: Deux parties dans votre question. D'abord la revendication du temps de travail disponible pour l'écriture. Naturellement, mais ce n'est qu'un aspect de la question. Et sans doute est-il politique, quoique ce mot ait aujourd'hui, comme le souligne Foucault dans une récente interview, une acception tellement floue qu'il convient de l'employer avec précaution...

Quant à la seconde partie de votre question: « Comment restituer à ceux qui ne l'ont pas, ou qui ne l'ont plus, leur langue? », que vous dire? Si par « ceux qui ne l'ont plus » vous faites allusion à ces « apatrides de l'intérieur » dont parle bizarrement Pierre Emmanuel²⁴, je vous rappellerai que l'une des grandes tâches des Jacobins et de la Révolution française a été... Tenez, je lis dans Michelet: « 16 prairial, an II, rapport de Grégoire “sur la nécessité et les moyens d'anéantir les patois et d'universaliser l'usage de la langue française²⁵” ». Bravo! Pour ma part j'applaudis des deux mains, et je laisse aux révolutions « nationales », style pétainiste, le soin de ressusciter le folklore des langues mortes et des danses auvergnates, ou autres... À moins que vous ne puissiez me signaler un chef-d'œuvre écrit en breton ou occitan? Mistral? Les Jeux floraux toulousains? Le Genêt d'or²⁶?... Soyons sérieux...

Par contre, si, par « restituer leur langue à ceux qui ne l'ont plus », vous voulez parler de la question du génie populaire et de sa disparition, là, c'est un problème extrêmement grave, angoissant (je pèse mes mots), et sur lequel, moi qui suis attiré tout autant, sinon même plus, par les arts populaires ou primitifs que par les musées, je m'interroge souvent. Par quel phénomène (ère industrielle?...) le peuple a-t-il peu à peu perdu sa langue, ses pouvoirs de production, au point que les sociologues peuvent aujourd'hui appeler « culture de masses » l'ensemble des produits abjects fabriqués par les margoulins milliardaires du cinéma, du best-seller, du show-business ou de la

24. Voir P. Emmanuel, *Pour une politique de la culture*, Le Seuil, 1971, p. 22.

25. Simon a probablement sous les yeux le « Tableau chronologique » de l'édition Pléiade de l'*Histoire de la Révolution française* de J. Michelet (Gallimard, 1939, t. II, p. 1671).

26. L'Académie des Jeux floraux de Toulouse et la Compagnie littéraire du Genêt d'or sont des institutions qui perpétuent une tradition de jeux poétiques née au xiv^e siècle et qui visent par des remises de prix annuelles à promouvoir les langues régionales du Sud-Ouest.

TV?... De même, on voit les enfants qui peignent d'admirables aquarelles se mettre, aux environs de la douzième année, à faire des choses plates et dépourvues d'intérêt... Michel Deguy a très justement noté qu'une certaine alphabétisation entraînait le plus souvent une analphabétisation au second degré, et que ce que l'on appelle dans les « mass-media » le « culturel » est aussi le plus souvent, sinon toujours, de l'anti-culture. C'est un constat. Je le fais aussi. Mais quant à vous donner la réponse...

Alain Poirson: Il y a dans vos romans un retour obsessionnel de l'histoire (collective et individuelle); si tenu soit-il, le rapport à l'histoire est toujours présent (guerre d'Espagne, débâcle, etc.). Mais l'histoire ne se réduit pas pour vous à un ensemble d'événements. Or l'histoire, c'est toujours l'histoire au passé, jamais l'histoire au présent, et encore moins au futur. L'écriture historique n'est-elle donc que remémoratrice, et jamais anticipatrice? Au sens où Aragon, parodiant la phrase de Marx (Thèses sur Feuerbach), écrit: « Jusqu'ici les romanciers se sont contentés de parodier le monde, il s'agit maintenant de l'inventer » (Blanche ou L'oubli).

C.S. : Tout d'abord, je ne vois pas comment il pourrait y avoir une « écriture *historique anticipatrice* ». Les deux termes me semblent antinomiques. Mais peut-être voulez-vous parler de projets plus ou moins élaborés, de désirs, de rêves concernant le futur? Il faudrait, je crois, si l'on veut y voir un peu clair, parler de ce que sont, dans l'écriture, le passé et le présent. Encore une fois, il n'y a pas, comme on le croit communément, *diachronie*. Il n'y a pas quelque chose qui s'est passé et qu'on écrit ensuite: il n'y a jamais que l'écriture de ce qui se passe au *présent* de l'écriture.

Tenez un exemple frappant, c'est ce passage d'*Henri Brulard* où Stendhal entreprend de raconter, « dans ce véridique journal », comme il l'écrit, son franchissement du Saint-Bernard avec l'armée d'Italie. Soudain, tandis qu'il écrit, il se rend compte qu'il est en train de décrire non pas ce qu'il a vécu, mais, dit-il, une gravure représentant cet événement, gravure qu'il a vue cinq ou six ans après et qui (ce sont les termes qu'il emploie) a, depuis, « pris la place de la réalité²⁷ ». Si l'on ajoute que le passage du Saint-Bernard

27. « C'est l'hospice! On nous y donna, comme à toute l'armée, un demi-verre de vin qui me parut glacé comme une *décoction rouge*. Je n'ai de mémoire que du vin, et sans doute on y joignit un morceau de pain et de fromage. Il me sembla que nous entrâmes, ou bien les récits de l'intérieur de l'hospice qu'on me fit produisirent une image qui depuis trente-six ans *a pris la place de la réalité*./ Voilà un danger de mensonge que j'ai aperçu depuis trois mois que je pense à ce véridique journal./ Par exemple je me

tient tout juste, dans *Henri Brulard*, trois petites pages, et si l'on imagine tout ce qui devait être figuré sur cette gravure (montagnes, glaciers, rochers, chevaux, canons, armes diverses, véhicules de toutes sortes, hommes, etc.) dont la seule énumération demanderait des pages et des pages (et ne parlons pas de leur description : positions relatives, attitudes, etc.), on comprend tout de suite que si Stendhal avait été jusqu'au bout de sa réflexion, il se serait aperçu qu'il ne décrivait même pas cette gravure mais *quelques-uns* seulement de ses éléments qu'il *choisissait, sélectionnait, ordonnait* (consciemment ou non), et que par conséquent il ne *reproduisait* ni la gravure ni l'événement lui-même, mais *produisait* (ou si vous préférez, pour employer, comme Aragon, la terminologie de Marx, *inventait*) un événement encore plus différent de la « réalité » qu'en était elle-même la gravure et qui, *dans le moment où il écrivait*, c'est-à-dire au *présent* de son écriture, « prenait la place » et de la gravure, et de l'événement... Mais puisque vous voulez que nous sortions de la littérature pour parler histoire, alors, croyez-vous vraiment que la révolution espagnole ou la guerre de quarante soient si lointaines, appartiennent à un passé qui ne nous concerne plus ? Je sais bien qu'il y a en ce moment une mode très sophistiquée... enfin, évitons les adjectifs de valeur, disons : un courant de pensée très répandu, dont Gilles Deleuze s'est récemment fait le porte-parole... Mais il vaut mieux le laisser parler : « Tout un néo-fascisme s'installe, par rapport auquel l'ancien fascisme fait figure de folklore »... (ainsi Guernica, Rotterdam, Auschwitz, Stalingrad, Dachau, le Goulag, Dresde, Hiroshima, les millions de morts de faim, de froid, sous la torture : du « folklore » ?...) « Au lieu d'être une politique et une économie de guerre, le néo-fascisme est une entente mondiale pour la sécurité, pour la gestion d'une "paix" non moins terrible... » (« non moins terrible », on a bien lu) « avec organisation concertée de toutes les petites peurs, de toutes les petites angoisses qui font de nous autant de micro-fascistes chargés d'étouffer chaque chose, chaque visage, chaque parole un peu forte, etc. » (*Le Monde*, 18 février 1977). Bon. Je pense qu'il est inutile de commenter un tel texte plus avant...

figure fort bien la descente [du Grand Saint-Bernard]. Mais je ne veux pas dissimuler que cinq ou six ans après j'en vis une gravure que je trouvais fort ressemblante, et mon souvenir n'est plus que la gravure. / C'est là le danger d'acheter des gravures des beaux tableaux que l'on voit dans ses voyages. Bientôt la gravure forme tout le souvenir, et détruit le souvenir réel » (*Vie de Henry Brulard, Œuvres intimes*, « La Pléiade », t. II, 1982, p. 941). Simon se réfère très souvent à ces lignes de Stendhal. Voir *DS*, n. 37, p. 1464.

Vous êtes jeunes, vous avez vécu dans un temps de paix relative (du moins en Occident – car pendant toutes ces dernières années (et hier encore : Beyrouth...), il y a eu un peu partout dans le monde des gens dans les mêmes situations que les personnages de *La Route des Flandres* et du *Palace*), et j'imagine bien que, comme tous ceux de votre âge, vous avez quelque peine à croire que le ciel peut tout d'un coup vous dégringoler sur la tête ou que, de la même façon, on peut d'un jour à l'autre se retrouver au fond d'un camp de concentration. Ne protestez pas : même si on le pense (par raisonnement) « possible » ou même « probable », c'est un genre de choses que l'esprit est impuissant à imaginer : malgré soi on croit toujours que (comme pour les accidents de voiture, la famine en Inde, les inondations ou les tremblements de terre, etc.) c'est réservé à une catégorie particulière de « guignards ». Et pourtant... Je vous parle ainsi que parce que j'ai eu aussi votre âge, et que la première fois qu'on m'a lancé une bombe dessus, je me rappelle que mon sentiment le plus fort, eh bien ç'a été (c'est comique !) la stupéfaction !... Voyez-vous, quand, prisonnier, exténué, crevant de faim et de soif, je retraversais avec des milliers d'autres la Belgique à pied (pardonnez-moi ce rappel d'événements aussi folkloriques), ce qui m'a le plus aidé ç'a été de me dire, comme Stendhal au Saint-Bernard : « Je vois donc une chose difficile ! » et plus même : « Je vois une chose de tous les temps. » Parce que je pensais que le cortège des Juifs emmenés en captivité à Babylone il y a des siècles, eh bien, hormis les costumes et le paysage, ça devait être assez exactement la même chose. Je vous conseille ça dans les mauvais moments : se faire voyeur, se dire : « Bien : la place est chère, mais le spectacle en vaut le coup, ce n'est pas tous les jours qu'on a l'occasion de voir ça... » On en oublie (presque : en fait ça ne se laisse jamais oublier) la faim, la soif, la fatigue. Ou du moins on réussit ainsi tant bien que mal à les surmonter, à ne pas s'avilir...

Alain Poirson : Oui, d'accord sur ce point, mais je veux dire que l'histoire c'est toujours l'histoire au présent et l'histoire au passé, mais je voudrais introduire la notion qu'introduit Aragon de l'écriture comme « anticipation », comme production d'une réalité autre.

C.S. : Mais est-ce que nous pouvons concevoir le futur autrement que comme une projection/production du présent et du passé ? Peut-on élever des cloisons étanches entre les trois ? Le poète qu'est Aragon n'ignore certainement pas ces vers de T. S. Eliot :

Time present and time past
 Are both perhaps present in time future
 And time future contained in time past²⁸.

Alain Poirson: Mais n'envisagez-vous pas une annonce du présent dans votre écriture?

C.S.: Je ne comprends pas très bien. Ou alors c'est moi qui me suis mal fait comprendre. Je croyais avoir dit que, justement, j'écris le présent...

Alain Poirson: L'ordre du récit n'est jamais linéaire, chacun de vos textes redistribue, permute, fait des variations sur des fragments autobiographiques (la guerre d'Espagne, l'exode, etc.). Cette reconstruction a pour effet d'annuler toute reconnaissance. De quelle manière l'écriture dotée d'un dynamisme propre ne vous annule-t-elle pas en tant que sujet historique?

C.S.: Pardonnez-moi, mais je pense précisément le contraire, c'est-à-dire que, écrivain, la seule chose qui me constitue en tant que sujet historique, c'est la nature de mon écriture. Je n'écris ni comme M^{me} de Lafayette, ni comme Balzac, ni comme Flaubert, ni comme Proust, qui, chacun, ont vécu dans des contextes historiques différents, et ont écrit, eux aussi, de façons fort différentes...

Jean-Paul Goux: Oui, mais on ne peut pas empêcher le lecteur de penser à la débâcle dans La Route des Flandres, dans Histoire, encore que l'histoire ne soit présente dans l'écriture qu'au présent – c'est une chose – mais pour le lecteur elle existe autrement comme des références à des événements historiques réels.

C.S.: Certainement. Pas plus, je l'ai dit, que les pommes ne sont absentes d'une nature morte de Cézanne, ni la femme adultère de *Madame Bovary*. Et je pense même (en dehors de la nature ou de la *qualité* historiquement déterminée de l'« écriture » de Cézanne ou de Flaubert)... je pense qu'en eux-mêmes ces faits (je veux dire le fait que l'un ait choisi de peindre des pommes et non plus de « grandes machines » à la Véronèse ou à la Delacroix, que l'autre ait pris comme pré-texte l'histoire d'une bourgeoise

28. Premiers vers du premier poème (« Burnt Norton ») des *Quatre quatuors* (1943) de T. S. Eliot. Simon les citera à nouveau – toujours en anglais – en épigraphe à *L'Acacia*.

adultère) sont aussi en rapports étroits avec les événements historiques et sociaux de leur époque...

Alain Poirson: L'écriture vous constitue en tant que sujet historique, c'est la trace de votre activité historique.

C.S.: Il me semble que, dans la mesure où j'arrive à produire ou à inventer des formes tant soit peu neuves, *et dans cette seule mesure*, je participe à et de cette incessante transformation qu'est l'histoire.

Alain Poirson: C'est donc la langue qui vous constitue en tant que sujet historique.

C.S.: La langue me constitue en tant que sujet parlant. Ce que je fais de la langue en la travaillant, c'est-à-dire mon langage, me constitue en tant que sujet historique.

Alain Poirson: Oui, mais c'est un autre sujet. C'est le sujet de l'écriture, ce n'est pas le sujet historique Claude Simon, individu concret, doté d'une biographie...

C.S.: Comment les distinguer?

Alain Poirson: Et vous n'avez pas d'autre biographie que la biographie de l'écriture, que ce que vous avez écrit sur vous-même, sous forme fragmentaire dans La Route des Flandres, dans Histoire. Donc, le sujet historique, c'est le sujet de l'écriture, identification absolue.

C.S.: Je suppose que vous voulez parler d'un autre vécu? (Parce que biographie vient de *bios*: vie, et *graphie*: écrit, écriture.) J'ai effectivement vécu des tas de choses qui ne sont pas évoquées dans mes livres. Mais la seule chose qui importe, du moins me semble-t-il, c'est ce qui *reste*, la trace: pour un écrivain, l'écrit. Dans mes diverses « aventures » que j'évoquais tout à l'heure (révolution, guerre, évasion, maladie, voyages, etc.) j'en ai oublié une qui est pourtant, à mon avis, la principale: j'ai écrit des livres. Et ça, croyez-moi, pour une aventure, c'en est une!...

Jean-Paul Goux: Il y a dans vos textes quelque chose comme du lyrisme, entendons par là : ampleur du rythme, exubérance, délectation verbale, mais aussi, sans nuance péjorative, verbe bavard, plaisir de l'accumulation. Il semble bien que ce lyrisme disparaisse dans vos textes récents. C'est particulièrement net dans Leçon de choses. À quoi cela correspond-il, et s'il y a du plaisir d'écrire dans le lyrisme, votre plaisir d'écrire s'investit-il différemment aujourd'hui ?

C.S. : Oui... Vous savez, on m'a dit aussi : « Mais comment se fait-il que vous ne fassiez plus de métaphores ? » Curieuse question : la langue étant essentiellement métaphorique (« Il n'y a pas de sens premier ou second », a justement fait remarquer Michel Deguy²⁹)... Mais je vois ce que vous voulez dire : il y avait, dans mes anciens textes, un certain baroquisme, un certain effet de luxuriance donné par la phrase longue, les incidentes, les parenthèses, etc. Gérard Roubichou en a fait une magistrale analyse dans son ouvrage *Lecture de L'Herbe*³⁰. Cependant je ne crois pas que le lyrisme disparaisse pour autant de mes livres récents. Ne pensez-vous pas que ce qui vous fait dire cela, c'est, en même temps que la chasse sévère (peut-être trop sévère) que j'ai faite aux adjectifs de valeur, une simple différence de tempo?... Remarquez : je ne cherche pas à dire : « c'est aussi bien », ou « c'est mieux »... J'ai changé. Le monde autour de moi a changé...

Jean-Paul Goux: Dans la mesure où vous reconnaissez l'influence productrice d'une certaine critique sur votre travail et dans la mesure où bien entendu vous ne réglez pas votre travail sur la critique, avez-vous le sentiment que certains aspects de ce travail n'ont pas été « lus » par la critique ? Je pense ici en particulier à la « musique du texte ». Vous avez souvent fait remarquer qu'il existait une logique interne au texte découlant à la fois de sa musique (rythme, assonances, cadences de la phrase) et de son matériau (vocabulaire, « figures », tropes), logique qui fait se combiner les éléments de la fiction mais aussi l'engendrer. Divers travaux ont montré quelles étaient les propriétés productrices du « matériau » dans vos textes ; il semble pourtant qu'on ait peu analysé les propriétés de ce que vous appelez « la musique du texte ».

29. Simon cite plus amplement Deguy dans « La fiction mot à mot » (*CEI*, p. 1191-1192 et n. 8, p. 1524), mais la provenance précise de cette phrase et des lignes qui précèdent n'est pas identifiée.

30. G. Roubichou, *Lecture de L'Herbe*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1976.

C.S. : Vous posez là une question très importante, peut-être capitale : l'écriture et la musique (ce qui amènerait aux nombres, aux mathématiques...). Personnellement, je dirais qu'il est impossible d'écrire si on n'est pas dans un certain tempo. Oui, c'est simplement *impossible*. Il y a là non pas un mystère (je suis contre l'idée même de mystère), mais quelque chose qui n'est pas encore bien éclairci. Je sais : on a essayé. Mais un de mes amis, philosophe, assistant à un séminaire d'un des plus éminents linguistes mondiaux³¹, a proposé à sa réflexion un vers de Théophile Gautier, parfaitement plat et nul, et qui pourtant correspondait exactement à l'un des schémas de métrique que le grand linguiste avait érigé en modèle d'après l'analyse de vers de Rimbaud ou de Baudelaire... Le problème semble donc, pour le moment, rester entier. Et pourtant, encore une fois, il est primordial. Il hantait Flaubert. Vous savez qu'il a écrit dans une lettre à George Sand : « pourquoi y a-t-il un rapport nécessaire entre le mot juste et le mot musical ? [...] La loi des Nombres gouverne donc les sentiments et les images³²?... » Il y a une chose très troublante : c'est de constater que l'on est souvent amené, *uniquement par les nécessités (je dirais même les exigences) musicales de la phrase*, à rejeter un mot que l'on croyait juste, ou, au contraire, à rajouter un mot qui, *alors, s'avère juste!*... Une phrase qui n'est pas « bien balancée » (que le rythme soit long ou court, heurté ou sinueux, peu importe) est, *ipso facto, sur le plan du sens*, vide, creuse. D'ailleurs la sagesse populaire dit, rappelez-vous : « Ça sonne faux ! »

Mais, puisque vous parlez de la critique : c'est vrai, c'est un aspect (celui de la musicalité dans mes textes) qui (sauf par Roubichou) a été relativement négligé. C'est sans doute, encore une fois, qu'il est très difficile de parler de ces choses. Moi-même, quand j'ai fait toute une conférence sur la description du poisson par Proust, j'ai négligé d'essayer de montrer comment la musique même de cette phrase, ses périodes, sa cadence, constituaient ou plutôt *étaient*, en elles-mêmes, une sorte de plongée dans les abîmes de la mer, du temps, pour s'épanouir et se distribuer à la fin comme une architecture.

Jean-Paul Goux : Je crois que Claudel le disait : le rythme préexiste à la phrase...

31. Allusion probable à Kostas Axelos et Émile Benveniste.

32. Lettre à George Sand du 3 avril 1876, *Correspondance*, Gallimard, « La Pléiade », 2007, p. V, p. 31.

C.S.: Exactement. Je vous l'ai dit: tant qu'il ne préexiste pas, c'est la croix et la bannière... Et pas seulement pour la phrase, mais pour tout un bouquin, ou du moins chacune de ses parties...

Jean-Paul Goux: Est-ce que vous travaillez sur des cadences?

C.S.: Je pourrais presque dire: *que* sur des cadences, ou du moins des idées de cadences. Plus, bien sûr, ce que j'ai appelé le « magma ». Mais ce « magma », encore une fois, peut être n'importe quoi. Et s'il ne parvient pas à se *mouler* dans une cadence, ce ne sera jamais de *l'écriture*. Tout au plus de l'informatif. Ce qui n'est pas l'objet du roman. Car, en effet, alors, pourquoi le roman, pourquoi la littérature? Pourquoi pas, plutôt, le reportage, l'enquête sociologique, le tract politique?... Il y a, aujourd'hui, dans les milieux intellectuels, et spécialement aux USA (j'assistais l'autre jour à un colloque sur la littérature américaine), une très nette désaffection pour la fiction. Juste retour des choses. Elle paie maintenant l'imposture (elle dont le déroulement, les omissions, les développements, les options, etc. ne dépendent que de l'arbitraire de l'auteur) d'avoir prétendu « reproduire » fidèlement la « réalité ». Un beau jour ça devait fatalement casser...

Vous avez parlé, à propos de mes livres récents, d'un nouvel investissement pour moi dans le plaisir d'écrire. Je dirais plutôt la *possibilité* d'écrire. Pourquoi suis-je passé des phrases longues aux phrases courtes? Je ne peux naturellement pas me psychanalyser. Mais l'une (je dis: *l'une*) des raisons a certainement été le choc que j'ai ressenti, il y a dix ans, en découvrant New York: la saisissante beauté, les saisissantes cadences, à vous couper le souffle, de cet ensemble architectural de hautes verticales, ces cassures, ces plans nets: le contraire des courbes, des tourbillons et des volutes arborescentes du baroque. Et pourtant, je vous assure que c'est une architecture qui a aussi son lyrisme. Maïakovski l'avait, si je me souviens bien, profondément ressenti...

Alain Poirson: Vos treize romans forment un monde clos; d'un roman à l'autre on retrouve les mêmes personnages, certaines scènes sont reprises, certains thèmes sont retravaillés. Ces analogies, ces reprises, ces transformations ne manifestent-elles pas la volonté de produire une totalité autosuffisante, logique, en expansion? Une volonté de totalisation dans l'écriture...

C.S. : « Totalité »... Fichtre!... Gardons les pieds sur terre. Disons, si vous voulez : mon petit Tout. Et encore... Je serai mort avant de l'avoir dit!...

Alain Poirson : Vous refusez le formalisme de Butor, mais d'une certaine manière vous partagez avec lui la volonté d'investir les différentes pratiques. Vous exploitez plusieurs techniques (la musique dans Leçon de choses, le ralenti cinématographique dans La Route des Flandres, la photographie dans Histoire). Et on a à juste titre établi une relation de parenté entre vos romans et la peinture. Ces constants rapports ne manifestent-ils pas la volonté de faire de l'écriture la totalisation des techniques de production ?

C.S. : Etant donné que je ne distingue pas entre forme et fond, je ne vois pas comment je pourrais refuser un « formalisme », et Butor, pour lequel j'ai la plus grande estime, a écrit, entre autres, deux livres que je trouve, à des titres divers, particulièrement admirables. Ce sont *L'Emploi du temps* et *Mobile*. Non : je suis seulement un peu perplexe (mais les résultats semblent me donner tort) quant aux procédés qu'il affiche de composition tellement réglés à l'avance, au millimètre près... Vous savez, quand j'étais jeune, j'ai étudié la peinture chez André Lhote qui nous cassait sans arrêt les pieds avec la « section d'or ». Dans ses propres tableaux, il en mettait partout partout, de la section d'or : en long, en large et en travers. Et ils étaient hideux!... Alors, depuis, j'ai gardé une certaine méfiance (peut-être injustifiée) pour ce genre de projets et de calculs « à froid ». Mais après tout, si on ne la trouve jamais chez Cézanne (qui pourtant savait – et comment! – composer), on a réussi à montrer que les tableaux de certains très grands peintres, en particulier ceux de la Renaissance italienne, étaient construits sur ces données. Pourtant je ne suis, malgré cela, pas très convaincu. Le souvenir des horribles tableaux d'André Lhote peut-être... Mais aussi la simple réflexion : ces savantes constructions ne s'appliquent qu'au dessin, aux contours des formes. Elles ne tiennent jamais compte de la couleur. Or, selon que la robe (par exemple) d'un personnage sera jaune, olive ou rose, *cette tache n'aura pas la même charge sensorielle* (pas la même *dimension*). N'importe qui sait cela... C'est pourquoi les savants calculs de Queneau (du genre : un livre en douze chapitres parce que vingt-quatre heures égalent douze multipliés par deux, chaque chapitre ayant trente-six pages parce que trente-six égalent douze multipliés par trois, etc.) me paraissent d'une extrême futilité : un kilo de plumes, ce n'est pas la même chose qu'un kilo de plomb.

En tout cas, je partage la passion de Butor pour la peinture, quoique sans malheureusement posséder son immense érudition. Par exemple, *Triptyque* est sorti tout entier des tableaux de trois peintres Francis Bacon, Jean Dubuffet et Paul Delvaux, chacun engendrant l'une des trois « séries » (ou « ensembles ») qui composent le roman. Et si vous me demandez de commenter ce mot (engendrer), je vous rappellerai la phrase de Proust : « je fixais avec attention devant mon esprit quelque image qui m'avait forcé à la regarder, un nuage, un triangle, un clocher, une fleur, un caillou, en sentant qu'il y avait peut-être sous ces signes quelque chose de tout autre que je devais tâcher de découvrir³³ ». Vous vous souvenez (notez au passage cette attention passionnée pour le moindre objet – fleur, caillou – que Proust partage avec les peintres allemands dont nous avons parlé)... vous vous souvenez du terme qui revient tout le temps en géométrie euclidienne : « *Considérons* (telle ou telle figure) et cherchons ses propriétés. » Voilà. Et « propriétés », pour moi, cela veut dire : quelles autres images telle image initiale a-t-elle, par le travail de la langue (associations, oppositions), la *propriété* d'attirer et de grouper autour d'elle ? Par exemple, pour *Leçon de choses*, j'ai considéré, comme je vous l'ai dit, la pièce en ruine. Pour *Triptyque*, certains tableaux des trois peintres que j'ai nommés. Pour *La Route des Flandres*, l'image ou la vision, restée gravée dans ma mémoire, de mon colonel abattu par un parachutiste allemand...

Maintenant, en ce qui concerne la musique, voici : à partir du moment où il n'est plus possible de considérer le roman comme une fable éducative, porteuse d'un ou plusieurs sens institués qu'illustrent ses péripéties et son dénouement-morale (son « couronnement logique », comme l'appelait Faguet³⁴ : Julien qui tire sur M^{me} de Rénal ; Emma, la femme adultère, qui meurt en châtiment de ses fautes dans d'affreuses souffrances, etc.) alors, que peut-on faire ? Si l'enchaînement des épisodes et leur aboutissement n'ont aucune valeur exemplaire (faut-il rappeler qu'ils sont, par définition, *fictifs*), je ne vois plus, non seulement pour la phrase mais pour le texte tout entier du roman, qu'à chercher une construction qui tienne debout non pas en référence à telle « vraisemblance » psychologique ou sociale, mais en référence *au texte lui-même*, à la logique de la langue travaillée, à sa justesse qui est, comme le disait Flaubert, d'ordre musical... Je suis très sensible à la musique. Si je n'étais pas si vieux, j'apprendrais l'harmonie pour comprendre comment fonctionne,

33. M. Proust, *À la recherche du temps perdu*, Gallimard, « La Pléiade », t. IV, 1989, p. 457.

34. Simon pense à la préface du *Rouge et le Noir* par Henri Martineau dans laquelle celui-ci commente les analyses d'Émile Faguet (voir *DS*, n. 27, p. 1462).

par exemple, un quatuor de Beethoven. Peut-être serait-il alors possible de composer un roman parfait?... En tout cas c'est là-dessus que j'essaie de me guider. Par exemple, *Leçon de choses* est composé un peu à la manière d'une fugue : thème et variations. Mais il faudrait que j'en sache plus... Il me revient à l'esprit ce que disait Platon : « Les formes et les rythmes de la musique ne sont jamais modifiés sans que le changement soit suivi de transformations des institutions politiques et des comportements³⁵. »

Enfin, vous dites : « volonté de faire de l'écriture la totalisation des techniques de production ». Non : ce serait fou. L'écriture, la peinture, les mathématiques, le cinéma, la musique, ce sont des langues différentes avec, chacune, sa spécificité. Qu'il y ait des interférences, des parallélismes, des influences réciproques, etc., tout ce que vous voudrez, je le pense. Mais aucune d'entre elles ne peut être la somme des autres.

Alain Poirson : Vous refusez la représentation idéaliste du roman : on a dans sa tête l'idée du roman et ensuite il suffit de l'écrire ; pour vous, au contraire, et c'est en cela que vous êtes un écrivain matérialiste, le roman se produit lors du travail d'écriture ; mais alors, à partir de quel moment le roman est-il fini ? Comment se définit une unité romanesque (on pourrait très bien envisager vos textes comme le même texte, qui bourgeoonne, croît, se transforme). Concrètement, quand pouvez-vous dire : il y a « prise » comme on dit d'une sauce, le roman est terminé. L'écriture n'est-elle pas interminable ?

C.S. : Très juste. Vous employez le mot « prise », comme pour une sauce, ou de la mayonnaise. C'est exactement cela : il y a un moment où on sent que ça « prend », qu'il y aura « quelque chose », on en a à peu près la certitude. C'est un premier temps. Cela se produit – du moins pour moi – à peu près à la moitié de la rédaction (jusque-là on se demande tout le temps si tout ne sera pas à jeter au panier...). Puis vous posez la question : « Quand le roman est-il terminé ? » L'écriture est en effet, comme vous le dites, proprement interminable. Mais il se produit encore deux choses : d'abord cet objet (disons : cet « objet-écrit ») auquel je travaille, ou plutôt que je « bricole » si péniblement (« laborieusement », comme disent les critiques sourcilieux) ; tout de même, cahin-caha, à un autre moment, « ça » finit par se tenir à

35. Simon est fidèle à l'esprit plus qu'à la lettre des propos de Platon. Dans *La République* notamment, le philosophe évoque les conséquences politiques et morales de la bonne et de la mauvaise musique (en particulier 377a-400e).

peu près debout, ça s'équilibre, les éléments s'y répartissent et s'y répondent à peu près convenablement, ça fait, *grosso modo*, un tout... Naturellement, c'est toujours perfectible, et je m'y emploie. (Mais attention. Vous parlez d'un *même* texte qui bourgeonnerait, croîtrait, se *transformerait*... Mais alors, ce ne serait plus le *même* texte!...) Enfin il y a cet autre et dernier moment où la fatigue, la lassitude accumulées atteignent à leur comble et où je sens qu'au-delà je ne ferais plus que des sottises. Si vous avez travaillé physiquement vous devez connaître cet état d'hébétude dans lequel on se trouve en fin de journée, si bien qu'au-delà d'une certaine limite on ne fait plus que du mauvais travail... (J'ai même lu quelque part que des planificateurs plus ou moins tayloristes avaient, pour cette raison, préconisé une réduction des horaires, non par philanthropie, naturellement, mais parce que durant les dernières heures les ouvriers fabriquaient trop de pièces ratées, ce qui finissait par coûter très cher...). Voilà. Alors, on dit : « Fini ! »...

Alain Poirson : Vos premiers textes (Le Tricheur, La Corde raide), au demeurant introuvables et non republiés aujourd'hui, étaient encore des textes de compromis : ils sont dans la représentation. Gulliver, erreur positive dites-vous, donne congé à la représentation. Ma question est double : a) En fonction de quels critères (autobiographiques, difficultés dans la pratique de l'écriture) avez-vous été amené à opérer cette rupture ? b) Votre rapport avec la critique s'en est-il trouvé changé et comment avez-vous pu « faire passer » ce nouveau que vous étiez en train de produire et de découvrir ?

C.S. : Vous savez, il n'y a jamais eu « rupture » à proprement dire. Cela s'est fait peu à peu. À part *Gulliver* qui est un très mauvais bouquin (j'étais jeune, je me suis laissé impressionner par la critique qui, sauf Maurice Nadeau, avait plutôt sabré *Le Tricheur*, et j'ai voulu faire la preuve que je pouvais, moi aussi, écrire un roman traditionnel... Eh bien, la preuve a été faite, et cela m'a été une profitable leçon : je ne pouvais pas, c'était clair!... Seulement – voyez ma vanité – au lieu d'en conclure que je ne valais rien, j'en ai au contraire conclu que c'était le roman du type traditionnel qui ne valait rien)... donc, à part *Gulliver*, il n'y a jamais eu exactement rupture, mais une évolution progressive. J'ai eu la chance de tomber sur Lindon, qui est un éditeur très intelligent, de me trouver au sein d'un mouvement où je ne me sentais pas trop étranger, et cela m'a été précieux... Alors, peu à peu, en essayant d'éviter dans le bouquin qu'on écrit les erreurs que l'on a commises dans le précédent... Voilà.

Comme je l'ai dit: la langue travaille celui qui la travaille. Elle le transforme lui aussi. À la notion d'auteur, Ricardou a opposé celle de *scripteur* qu'il a récemment défini comme l'auteur « refait » (dans tous les sens du terme). De mon côté, j'avais déjà dit, il y a longtemps, dans une interview (aux *Lettres françaises*, je crois): « Le roman se fait, je le fais, et *il me fait* ». Cela contre l'idée (très dix-neuvième siècle) de Barthes qui se désespère parce qu'il a quelque chose à dire et que la langue « fasciste » l'oblige à dire autre chose. Vous savez, Picasso a dit: « Je n'ai jamais fait le tableau que je voulais faire » (et il ne lui est pas venu pour cela à l'idée que la peinture était « fasciste »). Et Raoul Dufy, que j'ai beaucoup connu, me disait un jour: « Il faut savoir abandonner le tableau que l'on voulait faire au profit de celui qui *se fait*³⁶. »

Il y a quelque chose d'assez troublant dans ce merveilleux tableau de Poussin, *Orion aveugle*, où l'on pourrait voir comme une allégorie de l'écrivain avançant à tâtons dans la forêt des signes vers... eh bien, justement: vers le soleil levant (c'est le titre entier du tableau). Or, Orion est une constellation, et quand le soleil sera levé, il sera, lui, effacé. Le livre fini, le but (la lumière du soleil) atteint, celui que j'étais en le commençant est effacé... Est-ce que ce n'est pas merveilleux?

Maintenant, pour répondre à la deuxième partie de votre question: comment j'ai pu « faire passer ce nouveau que (j'étais) en train de produire et de découvrir », eh bien, je n'ai rien « fait passer»: c'est « passé », c'est tout!... Vous savez, la critique, on ne lui fait pas avaler quelque chose de force. On fait ce que l'on appelle un « service de presse », qui consiste à écrire sur la page de garde d'un certain nombre de bouquins une formule courtoise, et puis on attend... Et alors les articles viennent, ou ne viennent pas. Et rien d'autre. Je n'avais absolument aucune relation dans le monde de la presse ou de l'édition: aucun vieux copain de collège, aucune petite amie, aucun voisin de palier, aucun parent proche ou lointain; je n'avais derrière moi, pour me soutenir, aucun parti politique, aucune secte religieuse, je n'étais et ne suis membre d'aucune société plus ou moins secrète et, là aussi, j'ai fait mon chemin complètement en aveugle, sans jamais solliciter rien ni personne... Sauf une seule fois, à vrai dire: l'automne dernier, j'ai (à la demande de l'Ina qui voudrait produire des films sortant du niveau basement commercial) déposé une demande d'avance sur recettes pour tourner une adaptation de *La Route des Flandres*. L'avance (de soixante-dix millions d'anciens francs)

36. « Claude Simon: le roman se fait, je le fais et il me fait », entretien avec Josane Duranteau, *Les Lettres Françaises*, n° 1178, 13-19 avril 1967, p. 3-4.

a aussitôt été accordée par la commission. Reste à trouver un producteur. Ce qui ne semble pas facile³⁷...

Alain Poirson: Une question marginale: vous reconnaissez une alliance entre Robbe-Grillet, Butor et vous-même. Dans quelle mesure cette alliance vous a-t-elle permis d'améliorer votre travail?

C.S.: Je vous l'ai dit: dans la mesure où je ne me sentais pas complètement isolé, et cela m'a été précieux. Nous avons tous eu en commun, je crois – ou du moins j'ai cru le sentir –, un certain nombre d'idées, plus ou moins formulées, plutôt des négations d'ailleurs: des refus. C'est-à-dire que nous étions d'accord pour penser (ou sentir, comme vous voudrez): « Cela (je veux dire un certain roman), non, ce n'est plus possible, c'est à grincer des dents... »

À partir de là, naturellement, chacun de nous a suivi sa propre voie (heureusement; sans quoi nous aurions tous écrit le même roman ce qui aurait été plutôt ennuyeux...). Et dans des directions fort différentes. Sinon même opposées. Par exemple, Robbe-Grillet veut refuser sévèrement (j'allais dire: superstitieusement) la métaphore, alors que toute mon œuvre est construite sur la nature métaphorique de la langue. Je m'étonne qu'aucune étude n'ait souligné ce genre de faits. Jean Ricardou a fort bien montré – et de façon magistrale – en quoi le roman traditionnel était devenu quelque chose d'impensable, et il a accompli un travail de théorisation dont j'ai dit à quel point je l'apprécie. Mais pourquoi ne pas montrer aussi que cette répudiation d'un système romanesque « usé » (pour reprendre les termes de Tynianov) ouvrait non pas sur *une* mais sur une infinité de voies?... On ne trouve, par exemple, pas une description chez Nathalie Sarraute qui, par contre, écrit des pages de dialogues et, en fait, d'observation psychologique, d'ailleurs fort subtile. Butor a su faire du récit de voyage une grandiose symphonie. Claude Ollier interroge la science-fiction. Ricardou explore les multiples possibilités des « lieux-dits ». L'œuvre de Pinget est toute de sensibilité, de demi-teintes et d'un humour mélancolique qui ne sont qu'à lui... Est-ce qu'il n'y a pas là, au contraire de la rigidité dogmatique qu'imaginent certains, un vaste éventail?...

37. Sur l'histoire de ce projet et, plus précisément, les relations de Simon avec l'Ina, voir B. Bonhomme, *Claude Simon, la passion cinéma*, Villeneuve d'Ascq, PU du Septentrion, p. 238 sq.

Jean-Paul Goux: Une question qui a rapport avec l'accueil public fait à vos textes. Est-ce par courtoisie que vous acceptez ce genre d'entretien, ou est-ce que vous y apprenez quelque chose?

C.S.: Comme je vous l'ai dit, j'apprends beaucoup des critiques... Enfin, disons, d'une certaine critique qui se développe depuis un certain temps et qui me paraît tout à fait remarquable parce qu'elle s'interroge, elle aussi, sur la langue, la littérature, leurs limites et leurs pouvoirs. Au colloque qui s'est tenu à Cerisy sur mon œuvre, j'ai beaucoup écouté, peu parlé. Il y a eu des communications tout à fait remarquables qui m'ont beaucoup apporté.

Jean-Paul Goux: Comment jugez-vous l'accueil public fait à vos livres? La critique ne limite-t-elle point la diffusion de vos textes?

C.S.: Vous me demandez ce qui limite la diffusion? C'est très simple: une certaine « critique » qui lit tant bien que mal les bouquins, n'y comprend pas grand-chose, ne veut cependant pas passer pour rétrograde, et s'écrie: « Ah, comme c'est bien! Mais que c'est *difficile*!... » Le mot clef est lâché. Avec ça vous êtes sûr de ne jamais dépasser les trois mille exemplaires. Et encore avec de la chance! Certains de mes amis gravitent autour de quelques centaines... « Difficile »! Terreur du lecteur moyen. Par exemple, il y a quatre ans, au mois de juillet, à la traditionnelle rubrique « Livres pour l'été », un hebdomadaire à grand tirage recommandait tout particulièrement (en première place si je me souviens bien) *Triptyque*, ce qui était très gentil, mais en assortissant cette recommandation d'un petit commentaire qui se terminait, toujours si je me souviens bien, par la mention: « Pour lecteurs très avertis », ou quelque chose comme ça. Vous pensez si le monsieur ou la dame qui partent en vacances pour faire trempette dans la mer, manger de la langouste et se dorer au soleil vont acheter un livre dont on les prévient charitablement qu'il leur donnera mal à la tête... Il y aurait d'ailleurs toute une étude à faire sur cette véritable censure, moins innocente en fait qu'il n'y paraît...

Alain Poirson: De quelle manière vos textes sont-ils lus? Et quels sont les obstacles à leur diffusion, alors qu'en fait ils ne sont pas « difficiles »?

C.S.: Non. Absolument pas. Sinon dans la mesure où ils dérangent certaines habitudes de lecture, un certain ronron... Tenez, un exemple encore:

il y a une douzaine d'années, l'association Travail et Culture³⁸, que vous devez connaître, avait organisé dans les usines de la région parisienne un concours dont les concurrents devaient rédiger un petit texte sur l'un des dix romans qu'on leur proposait et parmi lesquels se trouvait *La Route des Flandres*. Le premier prix a été remporté par un ouvrier ajusteur de chez Hispano-Suiza qui, sur ce livre, avait écrit deux pages que, croyez-moi, bien des critiques « professionnels » auraient pu lui envier. Les animateurs de Travail et Culture m'ont alors demandé si je voulais bien aller parler à la bibliothèque du comité d'entreprise des usines Hispano. Naturellement, j'y ai été. Des ouvriers (une trentaine) étaient là, après leur journée de travail, avec encore sur eux toute leur fatigue. C'était (je ne voudrais pas faire de sentimentalisme) assez émouvant. Eh bien, je leur ai parlé de littérature, je vous l'assure, sans aucune espèce de démagogie (c'est d'ailleurs impossible : ou l'on parle de littérature – et il n'y a qu'une façon de le faire – ou l'on n'en parle pas), de ma conception de la langue, de ses pouvoirs et de ses non-pouvoirs. Et, je vous l'assure aussi, les questions qui m'ont été posées (les unes hostiles, d'autres intéressées, d'autres favorables) étaient très exactement *les mêmes* que celles que me posent les journalistes ou des étudiants d'université. Voilà.

C'est tout. Et, à l'automne dernier, j'ai lu la déclaration suivante faite, quelques jours avant l'attribution du prix, par l'un des jurés du Goncourt : « Pour ma part, j'ai beaucoup aimé (ici le titre d'un roman) dont j'apprécie la verve, la poésie (etc.), mais j' imagine vraiment mal ce qu'un tel livre irait faire sur les rayons de la bibliothèque de Renault. » Mon Dieu ! Pour qui donc ce monsieur se prend-il, et pour qui donc prend-il les ouvriers de Renault ? Pour des sous-hommes ? Quelque chose, sans doute, d'intermédiaire entre le singe et le chien ?...

Alain Poirson : Pourriez-vous commenter cette indication donnée par vous : « Le seul espoir d'une littérature transgressive pourrait (peut-être) se situer du côté du porno (je parle sérieusement) – et je dis bien le porno, pas la guimauve distinguée de l'érotisme. » La multiplication des scènes porno dans vos romans récents n'indique-t-elle pas une recherche de la transgression ?

38. Association créée en 1944 œuvrant à permettre l'accès des salariés aux œuvres artistiques.

C.S. : Il faut préciser que cette « indication », comme vous dites, venait en réponse à un questionnaire un peu niais (ou faussement niais ?) que m'avait envoyé un hebdomadaire. À ce genre de questions (« Doit-on et peut-on écrire pour le plus grand nombre », etc.), Baudelaire, Flaubert, Dostoïevski, Proust, Jakobson (pour ne citer que les plus célèbres) ont déjà répondu, et de façon que l'on pourrait croire définitive, mais cela n'empêche pas que, périodiquement, sans se lasser, et avec une innocente (?) persévérance, on vienne reformuler la même interrogation (Dobrolioubov et Jdanov ont décidé la vie dure...). À ce genre de « questionnaire », j'ai donc pris systématiquement le parti de répondre de façon un peu humoristique³⁹. Mais puisque vous me demandez de m'expliquer, voici :

Tout d'abord, une remarque : vous parlez de la multiplication des scènes « porno » dans mes romans. Mais qu'appellez-vous le « porno » ? Nous y reviendrons. J'ai ma petite définition. Une simple observation pour le moment : il y a en effet, dans mes romans, des descriptions d'actes sexuels mais, si vous comptez les pages, pas tellement, somme toute, et, pour en revenir à votre souci de valorisation, je vous ferais remarquer que ces descriptions ne sont ni plus ni moins détaillées, ni plus ni moins « travaillées » que les autres (d'arbres, de nuages, de baignades, de fleurs, de batailles, de cailloux, de repas, d'agonies, de poissons, etc.).

Pour en revenir à l'enquête dont vous parlez, les premières questions étaient : « Qu'est pour vous un roman populaire ?... Quelle vous paraît être la tâche prioritaire d'un écrivain : s'inscrire dans le courant de recherche, quitte à ne pas être lu, ou écrire pour le plus grand nombre ? Ces tâches sont-elles exclusives l'une de l'autre ? » etc. (Notez au passage l'« innocence » de telles questions adressées à un écrivain de soixante-trois ans dont tout le monde connaît les tirages et les options. Mais passons...)

Écrire pour le plus grand nombre ? Je crois là-dessus vous avoir dit tout à l'heure mon sentiment (qui n'est d'ailleurs qu'un constat) : un véritable écrivain, et dans la mesure même où il est un véritable écrivain, c'est-à-dire un novateur, ne peut avoir, *dans l'immédiat*, aucun public. Invité à la fin de ce mois à un colloque avec les scientifiques, je lis (en parcourant les réponses au questionnaire qui nous avait été soumis) : « Le chercheur sait que tant qu'il fera un travail valable, il sera un marginal » (G. Ripka, physicien), ou encore : « Le créateur [...] ne peut être qu'un marginal puisque

39. Simon fait référence à une enquête menée par *Politique hebdo* auprès de plusieurs écrivains et publiée sous le titre « Pour ou contre le roman populaire » (n° 239, 1976, p. 33-34).

le nouveau est nécessairement en dehors ou au-delà des réalités connues » (J.-J. Daetwyler, physicien), ou encore : « La découverte [...] va vers une autre vérité non admise, non légale (d'où l'aspect défendu du passage, le caractère révolutionnaire de l'acte) » (Maurice Kleman, physicien) et encore : « Il y a donc une *nécessaire* solitude de l'homme de science » (J.-Cl. Pecker, astrophysicien), etc.

Rien ne sert de se payer de mots : les goûts et les options du « plus grand nombre » en matière d'art et de littérature sont, pardonnez-moi de le rappeler, connus : c'est la répétition, et donc le conservatisme, et donc, dans cet incessant mouvement de transformation qu'est l'histoire, la stagnation (et, comme les forces de stagnation ne sont jamais passives : la réaction). Et par « le plus grand nombre » je n'entends pas (comme j'ai pris le soin de le préciser dans ma réponse à l'enquête en question) une catégorie sociale particulière. Après la discussion dont je vous ai parlé, chez Hispano-Suiza, le bibliothécaire du comité d'entreprise me disait, navré : « Voyez ce qu'est la condition ouvrière sur le plan culturel : il n'y a pas plus de cinq pour cent du personnel qui fréquente la bibliothèque. » Sur quoi j'ai joyeusement éclaté de rire en lui disant : « Mais, mon pauvre monsieur, vous vous figurez que dans le milieu bourgeois (je le connais bien : c'est le mien !) il y a plus de cinq pour cent des gens qui lisent ? Quelles illusions vous vous faites ! » Il y en a peut-être qui achètent des livres, ils en garnissent les rayons de leurs bibliothèques (quel est le médecin de province qui n'a, au grand complet, la collection de la Pléiade ?...), seulement ils ne les lisent *jamais* (ou presque : voir à ce sujet la savoureuse enquête de Jean Guénot, « Une acheteuse de livres », menée à partir d'une librairie du xvi^e arrondissement, et publiée dans le numéro 252 de *La Quinzaine littéraire* datée du 16-31 mars 1977). Quant à la grande bourgeoisie parisienne, que je connais un peu... Mais ne soyons pas cruels.

Bien. Le « porno » maintenant. J'ai dit (toujours en répondant à cette fameuse enquête) : « Il est transgression. » Notez que j'ai dit : « peut-être ». En tout cas il l'est sûrement si on le compare à l'« érotisme », genre soi-disant « distingué » et qui, lui, ne transgresse rien en ce sens qu'il fait essentiellement appel aux mécanismes de répétition, procède par poncifs et stéréotypes : poncifs des personnages, du décor, des situations (le lord anglais, les dobermans, le milliardaire, les carrosses ou les Rolls, le château ou les villas somptueuses, la domesticité, les chaînes, etc.), et poncifs du langage (préciosité ou obscénité ampoulées, « élégances » dix-huitième, aca-

démisme, etc.). C'en est comique. Au moment où la projection d'un navet cinématographique faisait à nouveau parler dans les salons parisiens (et les loges de concierges: mêmes conversations) d'*Histoire d'O*, on se désolait dans les colonnes du *Nouvel Observateur* que ce roman soit réactionnaire, alors qu'il était « si bien écrit »!... Or, c'est précisément le contraire: *Histoire d'O* est en effet un ouvrage foncièrement réactionnaire, mais par et pour le seul fait qu'il est ridiculement *mal* écrit.

Quant au porno (« bon marché » dans tous les sens du terme – regardez, je vous prie, en sortant d'ici, les couvertures illustrées des petites brochures-romans que vend la brave marchande de journaux installée dans sa guitoune à l'entrée du métro), il transgresse à la fois les interdits sexuels, ceux du bon goût, de la beauté, de l'élégance, de l'intelligence... et jusqu'à l'idée de la transgression comme « domaine réservé » à une certaine « élite » (de l'esprit ou de l'argent): aucune tentative d'art, de « beau langage », de quoi que ce soit: les images sont hideuses, les couleurs hideuses, le style inexistant (ni bon, ni mauvais: inexistant simplement, ce qui déjà, en soi, constitue un assez joli tour de force...). Vous voyez ce que je veux dire? À la limite (et comme certains films pornos à la technique rudimentaire, aux images sautillantes, saccadées et charbonneuses, que l'on pouvait voir, avant la guerre, dans les bordels), une sorte de « non-art » absolu qui, à ce titre, est peut-être, dans la mesure où il semble attirer le public, remueur de quelque chose.

Bref, le roman (ou la « littérature ») populaire, c'est-à-dire le best-seller qui va, en gros et toutes classes mêlées, de San Antonio à Camus en passant par Papillon et Sagan, et qui ne fait que répéter plus ou moins habilement des recettes centenaires, ne transgresse rien, ne dérange rien (c'est d'ailleurs très précisément pour ces raisons qu'il est un best-seller). L'érotisme ne transgresse, lui non plus, rien du tout, sauf à de très, très rares exceptions: Bataille peut-être... et encore, je fais des réserves – mais oui! –, et si je n'avance pas le nom de Guyotat, c'est que je considère qu'un livre comme *Eden*, *Eden*, *Eden* (toujours interdit par la police) ne relève ni de l'érotisme, ni du porno, mais (quand ce ne serait que par le rythme, la musique) de cette littérature, de cet art *vivants* (qui, eux, par définition, transforment, sub-versent) et ne sont, ne seront jamais (c'est impossible) « populaires ». Stendhal tirait à trois mille et ruinait son éditeur, Flaubert et Baudelaire ont été traînés devant les tribunaux, Kafka n'a été connu qu'après sa mort, Joyce a, durant toute sa vie, tiré le diable par la queue, Proust n'a dû qu'à sa confortable fortune d'être publié (« à compte d'auteur »: personne n'en voulait!...) et à ses re-

lations mondaines (Daudet) un prix littéraire (et quand vous essayez d'en parler un peu sérieusement, vous vous apercevez qu'aujourd'hui encore, à part des spécialistes, personne ne l'a lu...). Dans le même temps où l'on élevait à Arles des statues à Mistral, on y poursuivait Van Gogh à coups de cailloux; dans les rues d'Aix, Cézanne était salué par des ricanements; les impressionnistes puis les cubistes ont déchaîné la fureur du grand public (jusqu'au moment où, découvrant que ces « horreurs » valaient beaucoup d'argent, on a acheté de la peinture moderne... pour la stocker dans des coffres de banques). Bien: on peut déplorer cet état de choses, s'en désoler, multiplier les discours ou les incantations démagogiques, promulguer des oukases, etc., cela n'y changera rien. À moins peut-être d'entreprendre un long (très long) travail d'éducation et de formation du goût. Peut-être. Mais c'est là l'affaire des pédagogues.

En somme, la question posée dans l'enquête à laquelle vous faites allusion (soit: « Quelle vous paraît être la tâche prioritaire d'un écrivain: s'inscrire dans un courant de recherche, ou écrire pour le plus grand nombre? »), cette question revient à dire: « La tâche prioritaire de Proust n'aurait-elle pas été d'écrire comme Paul Bourget, celle de Joyce d'écrire comme Charles Morgan, celle de Cézanne de peindre comme Bouguereau, etc.? » Ce genre de question apporte en lui-même, me semble-t-il, sa réponse.

En attendant, reste (aujourd'hui) le porno (je parle toujours du point de vue « vaste audience »). Des brochures comme celles qui décorent, bien en vue, le fond de la guitoune de la marchande de journaux et dont n'importe qui (femme, enfant, adulte, curé, boy-scout, etc.) ne peut pas ne pas voir les couvertures illustrées d'images d'une incroyable naïveté dans la violence et la grossièreté (et qui, il y a seulement deux ou trois ans, auraient provoqué une descente de police), eh bien, cela ne peut pas (par le biais d'une certaine transgression d'une nature que l'on pourrait appeler « nihiliste ») ne pas influencer d'une façon ou d'une autre, sur l'esprit du « plus grand nombre » et ne pas ébranler, d'une manière ou d'une autre aussi, l'ordre établi. C'est là tout ce que j'ai hasardé...

Alain Poirson: C'est sans doute une « lecture », mais je vous la propose telle quelle: il y a dans Leçon de choses ce que j'appellerais un stoïcisme discret; vous citez souvent ce vers étonnant de Victor Hugo: « Il faut que l'herbe pousse et que

*les enfants meurent*⁴⁰. » Vers repris par un de vos auteurs privilégiés. Ce stoïcisme n'est-il pas la philosophie (privée) de votre biographie?

C.S. : Oui, c'est un vers prodigieux que cite Proust vers la fin du *Temps retrouvé*⁴¹. À la fois terrible et apaisant. Mais parler, en ce qui me concerne, de « stoïcisme » et de « philosophie »... ce sont de bien grands mots. Je sais : vous entendez ici « philosophie » dans le sens où l'on dit : « Je me suis fait une philosophie. » N'empêche que ce mot a tout de même une signification qui le place à un tout autre niveau. Quant au « stoïcisme », vous savez... J'ai, comme tout le monde, mes petites (et mes grandes) faiblesses, mes petites et mes grandes lâchetés. Alors, mon « stoïcisme »...

J'en ai vu, je vous l'ai dit, un peu de toutes les couleurs dans mon existence, et si j'en ai tiré une leçon c'est que *le monde*, c'est-à-dire la vie, la mort, la souffrance... cela, effectivement, n'a pas de sens⁴². Ce n'est pas être stoïque que de faire ce constat, c'est purement du domaine du pratique. Je veux dire : si on ne veut pas devenir fou... ou idiot en se précipitant tête baissée dans un opium quelconque, religieux ou autre. Le bonheur, le malheur, le plaisir, la souffrance, le désir, la faim, les frustrations, la maladie, la satiété..., il me semble, d'abord, que cela forme un tout, et puis ensuite, qu'on le veuille ou non, c'est inéluctable. Alors ?

Ce qui ne veut pas dire qu'il faille accepter, se soumettre, se résigner, mais essayer *d'assumer*. C'est tout.

Je ne me suis pas soumis à l'ordre moral que l'on s'est efforcé de m'inculquer (les pères maristes du collège Stanislas) ; quand j'ai été prisonnier, je n'ai eu qu'une idée : m'évader (et j'y suis parvenu : la chance, oui – encore faut-il la tenter) ; quand j'étais tuberculeux, j'ai voulu vivre ; je ne me suis pas résigné non plus à l'« ordre » littéraire et romanesque établi... Et quant aux lamentations, les sottises para- ou pseudo-philosophiques comme le « mais pour quoi ? » ou le « c'est absurde ! », c'est cela, alors, qui, vraiment, me semble le comble de l'absurde...

40. V. Hugo, *Les Contemplations*, IV, « Pauca meae », xv, « A Villequier ». Nous n'avons pas retrouvé les entretiens de Simon où ce vers est cité.

41. *Le Temps retrouvé*, éd. cit., p. 615.

42. Réflexion très souvent reprise par Simon, en particulier dans le *Discours de Stockholm* : « je n'ai jamais encore, à soixante-douze ans, découvert aucun sens à tout cela, si ce n'est, comme l'a dit, je crois, Barthes après Shakespeare, que "si le monde signifie quelque chose, c'est qu'il ne signifie rien" – sauf qu'il est » (*DS*, p. 899).