

## Écrire, c'est partager

Au début des années 2000, j'ai animé un bon nombre d'ateliers de formation pour des professionnelles<sup>1</sup> de santé. À la faveur d'un

---

1. Dans leur immense majorité, ce sont des femmes. C'est également le cas des personnes qui lisent et participent à des ateliers d'écriture. Et c'est probablement le cas de celles qui écrivent. Dans ce texte, comme dans *L'École des soignantes*, j'utiliserai aussi toujours le féminin pluriel pour désigner les personnes qui étudient (étudiantes), écrivent (écrivantes), lisent (lectrices), m'envoient des messages (correspondantes) ou s'inscrivent à mes ateliers (participantes). Ce n'est pas plus arbitraire que d'utiliser le masculin pluriel, mais c'est plus conforme à la réalité.

# Les 20 règles du roman policier

selon S.S. Van Dine<sup>1</sup>

- 1 Le lecteur et le détective doivent avoir des chances égales de résoudre le problème.
- 2 L'auteur n'a pas le droit d'employer vis-à-vis du lecteur des trucs et des ruses autres que ceux que le coupable emploie lui-même vis-à-vis du détective.
- 3 Le véritable roman policier doit être exempt de toute intrigue amoureuse. Y introduire de l'amour serait, en effet, déranger le mécanisme du problème purement intellectuel.
- 4 Le coupable ne doit jamais être découvert sous les traits du détective lui-même ou d'un membre de la police. Ce serait de la tricherie aussi vulgaire que d'offrir un sou neuf contre un louis d'or.
- 5 Le coupable doit être déterminé par une série de déductions et non pas par accident, par hasard, ou par confession spontanée.
- 6 Dans tout roman policier, il faut, par définition, un policier. Or ce policier doit faire son travail et il doit le faire bien. Sa tâche consiste à réunir les indices qui nous mèneront à l'individu qui a fait le mauvais coup dans le premier chapitre. Si le détective n'arrive pas à une conclusion satisfaisante par l'analyse des indices qu'il a réunis, il n'a pas résolu la question.
- 7 Un roman policier sans cadavre, cela n'existe pas. J'ajouterais même que plus ce cadavre est mort, mieux cela vaut. Faire lire trois cents pages sans même offrir un meurtre serait se montrer trop exigeant à l'égard d'un lecteur de romans policiers. Après tout, la dépense d'énergie du lecteur doit se trouver récompensée. Nous autres, Américains, nous sommes essentiellement humains et un joli meurtre fait surgir en nous le sentiment de l'horreur et le désir de vengeance.
- 8 Le problème policier doit être résolu à l'aide de moyens strictement réalistes.
- 9 Il ne doit y avoir, dans un roman policier digne de ce nom, qu'un seul véritable détective. Réunir les talents de trois ou quatre policiers pour la chasse au bandit serait non seulement disperser l'intérêt et troubler la clarté du raisonnement, mais encore prendre un avantage déloyal sur le lecteur.
- 10 Le coupable doit toujours être une personne qui ait joué un rôle plus ou moins important dans l'histoire, c'est-à-dire que le lecteur connaisse et qui l'intéresse. Charger du crime, au dernier chapitre, un personnage qu'il vient d'introduire ou qui a joué dans l'intrigue un rôle tout à fait insuffisant serait, de la part de l'auteur, avouer son incapacité de se mesurer avec le lecteur.
- 11 L'auteur ne doit jamais choisir le criminel parmi le personnel domestique tel que valet, laquais, croupier, cuisinier ou autres. Il y a à cela une objection de principe car c'est une solution trop facile. Le coupable doit être quelqu'un qui en vaille la peine.
- 12 Il ne doit y avoir qu'un seul coupable, sans égard au nombre des assassinats commis. Toute l'indignation du lecteur doit pouvoir se concentrer sur une seule âme noire.
- 13 Les sociétés secrètes, les mafias, n'ont pas de place dans le roman policier. L'auteur qui y touche tombe dans le domaine du roman d'aventures ou du roman d'espionnage.
- 14 La manière dont est commis le crime et les moyens qui doivent amener à la découverte du coupable doivent être rationnels et scientifiques. La pseudo-science, avec ses appareils purement imaginaires, n'a pas de place dans le vrai roman policier.
- 15 Le fin mot de l'énigme doit être apparent tout au long du roman, à condition, bien entendu, que le lecteur soit assez perspicace pour le saisir. Je veux dire par là que si le lecteur relisait le livre, une fois le mystère dévoilé, il verrait que, dans un sens, la solution sautait aux yeux dès le début, que tous les indices permettaient de conclure à l'identité du coupable et que, s'il avait été aussi fin que le détective lui-même, il aurait pu percer le secret sans lire jusqu'au dernier chapitre. Il va sans dire que cela arrive effectivement très souvent et je vais jusqu'à affirmer qu'il est impossible de garder secrète jusqu'au bout et devant tous les lecteurs la solution d'un roman policier bien et loyalement construit. Il y aura donc toujours un certain nombre de lecteurs qui se montreront tout aussi sagaces que l'écrivain. C'est là, précisément, que réside la valeur du jeu.
- 16 Il ne doit pas y avoir, dans le roman policier, de longs passages descriptifs, pas plus que d'analyses subtiles ou de préoccupations « atmosphériques ». De telles matières ne peuvent qu'encombrer lorsqu'il s'agit d'exposer clairement un crime et de chercher le coupable. Elles retardent l'action et dispersent l'attention, détournant le lecteur du but principal qui consiste à poser un problème, à l'analyser et à lui trouver une solution satisfaisante. Bien entendu, il est certaines descriptions que l'on ne saurait éliminer et il est indispensable de camper, ne fût-ce que sommairement, les personnages, afin d'obtenir la vraisemblance du récit. Je pense, cependant, que, lorsque l'auteur est parvenu à donner l'impression du réel et à capter l'intérêt et la sympathie du lecteur aussi bien pour les personnages que pour le problème, il a fait suffisamment de concessions à la technique purement littéraire. Davantage ne serait ni légitime ni compatible avec les besoins de la cause. Le roman policier est un genre très défini. Le lecteur n'y cherche ni des falbalas littéraires, ni des virtuosités de style, ni des analyses trop approfondies, mais un certain stimulant de l'esprit ou une sorte d'activité intellectuelle comme il en trouve en assistant à un match de football ou en se penchant sur des mots croisés.
- 17 L'écrivain doit s'abstenir de choisir le coupable parmi les professionnels du crime. Les méfaits des cambrioleurs et des bandits relèvent du domaine de la police et non pas de celui des auteurs et des plus ou moins brillants détectives amateurs. De tels forfaits composent la grisaille routinière des commissariats, tandis qu'un crime commis par un pilier d'église ou par une vieille femme connue pour sa grande charité est réellement fascinant.
- 18 Ce qui a été présenté comme un crime ne peut pas, à la fin du roman, se révéler comme un accident ou un suicide. Imaginer une enquête longue et compliquée pour la terminer par une semblable déconvenue serait jouer au lecteur un tour impardonnable.
- 19 Le motif du crime doit toujours être strictement personnel. Les complots internationaux et les sombres machinations de la grande politique doivent être laissés au roman d'espionnage. Au contraire, le roman policier doit être conduit d'une manière pour ainsi dire *gemuetlich*<sup>2</sup>. Il doit refléter les expériences et les préoccupations quotidiennes du lecteur, tout en offrant un certain exutoire à ses aspirations ou à ses émotions refoulées.
- 20 Finalement, et aussi pour faire un compte rond de paragraphes à ce credo, je voudrais énumérer ci-dessous quelques trucs auxquels n'aura recours aucun auteur qui se respecte. Ce sont des trucs que l'on a trop souvent vus et qui sont depuis longtemps familiers à tous les vrais amateurs du crime dans la littérature. L'auteur qui les emploierait ferait l'aveu de son incapacité et de son manque d'originalité.
  - I La découverte de l'identité du coupable en comparant un bout de cigarette trouvé à l'endroit du crime à celles que fume un suspect ;
  - II La séance spirite truquée au cours de laquelle le criminel, pris de terreur, se dénonce ;
  - III Les fausses empreintes digitales ;
  - IV L'alibi constitué au moyen d'un mannequin ;
  - V Le chien qui n'aboie pas, révélant ainsi que l'intrus est un familier de l'endroit ;
  - VI Le coupable frère jumeau du suspect ou un parent lui ressemblant à s'y méprendre ;
  - VII La seringue hypodermique et le sérum de la vérité ;
  - VIII Le meurtre commis dans une pièce fermée en présence des représentants de la police ;
  - IX L'emploi des associations de mots pour découvrir le coupable ;
  - V Le déchiffrement d'un cryptogramme par le détective ou la découverte d'un code chiffré.

## NOTES

<sup>1</sup> Article paru dans *American Magazine*, vol. 106, 3 septembre 1928, et en version française dans *Mystère-Magazine*, n° 38, en mars 1951.

<sup>2</sup> *Gemuetlich* (*gemütlich*) : qui reflète l'univers familier, où l'on se sent bien, convivial.

- 3 Le véritable roman policier doit être exempt de toute intrigue amoureuse. Y introduire de l'amour serait, en effet, déranger le mécanisme du problème purement intellectuel.

16 Il ne doit pas y avoir, dans le roman policier, de longs passages descriptifs, pas plus que d'analyses subtiles ou de préoccupations « atmosphériques ».

### A Detective Story Decalogue (1929)

by author [Ronald Knox](#)

1. The criminal must be someone mentioned in the early part of the story, but must not be anyone whose thoughts the reader has been allowed to follow.
2. All supernaural or preternatural agencies are ruled out as a matter of course.
3. Not more than one secret room or passage is allowable.
4. No hitherto undiscovered poisons may be used, nor any appliance which will need a long scientific explanation at the end.
5. No Chinaman must figure in the story.
6. No accident must ever help the detective, nor must he ever have an unaccountable intuition which proves to be right.
7. The detective must not himself commit the crime.
8. The detective must not light on any clues which are not instantly produced for the inspection of the reader.
9. The stupid friend of the detective, the Watson, must not conceal any thoughts which pass through his mind; his intelligence must be slightly, but very slightly, below that of the average reader.
10. Twin brothers, and doubles generally, must not appear unless we have been duly prepared for them.

*(First published in Knox's preface to "Best Detective Stories of 1928-29"; Reprinted in [Whodunit: A Guide to Crime, Suspense, and Spy Fiction](#).)*

8. Le roman policier ne doit pas essayer de tout faire à la fois. Si c'est l'histoire d'une énigme fonctionnant à un niveau mental élevé, on ne peut pas en faire aussi une aventure violente ou passionnée. Une atmosphère de terreur détruit toute pensée logique. Si l'histoire porte sur les pressions psychologiques compliquées qui poussent des gens au meurtre, on ne peut pas y trouver également l'analyse impartiale d'un investigateur entraîné. Le détective ne peut pas être à la fois le héros et la menace ; le meurtrier ne peut pas être à la fois la victime des circonstances et un affreux salaud.

Raymond CHANDLER, « Quelques remarques sur le roman de mystère » (1949), dans *Lettres*, trad. Michel Doury, Paris, Christian Bourgois, 1970, p. 92-103.

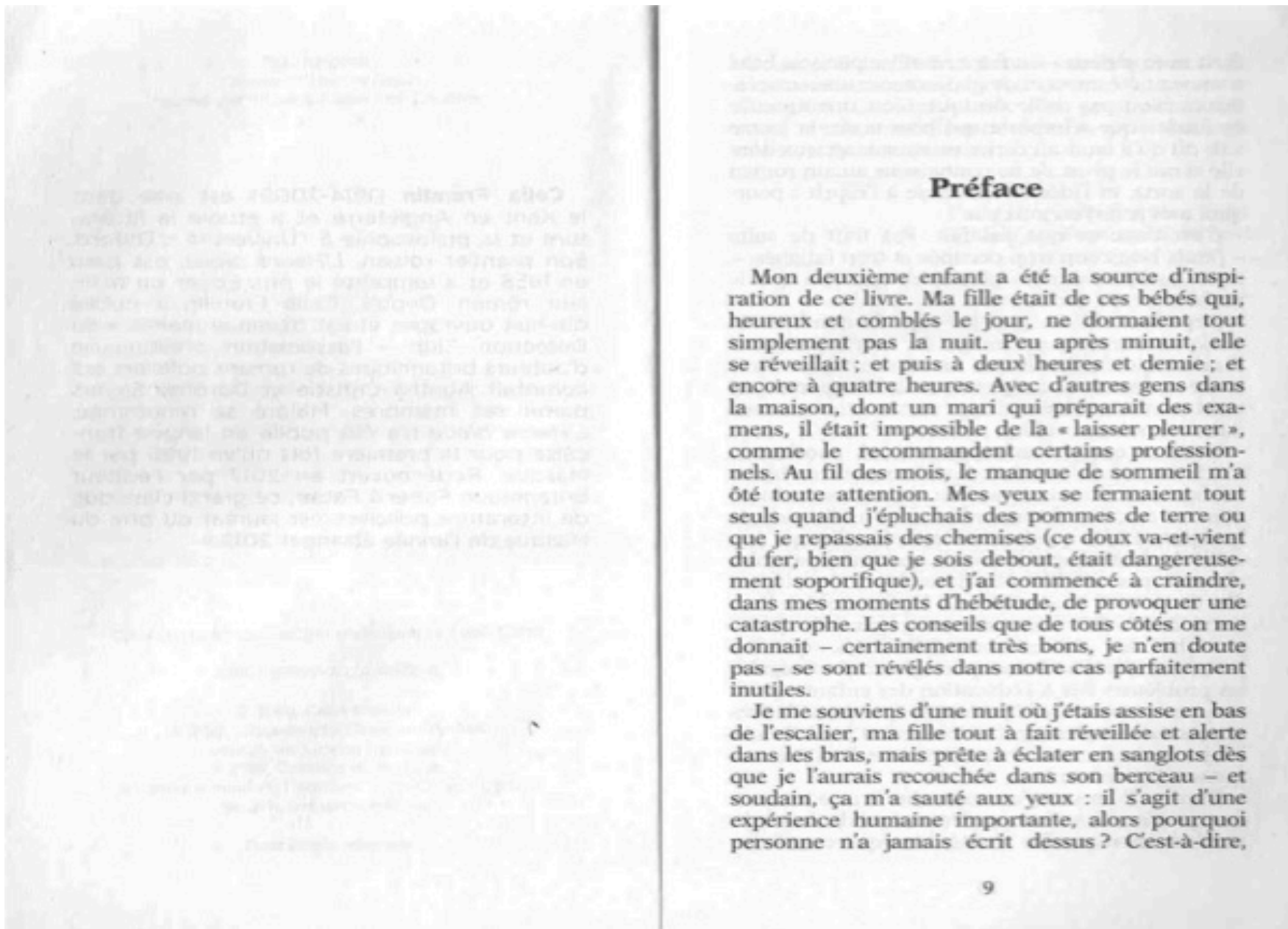
Le genre artistique s'origine toujours dans le genre sexuel. Les romans à suspense, écrits par des femmes, souvent pour des femmes, dressent le grand miroir de la peur de la femme au foyer moderne, à partir des années quarante. Si l'homme parti travailler lit des *pulps*, animés par des détectives solitaires et fréquemment machistes, le public féminin, confiné au foyer, voit émerger une littérature passionnante, dans laquelle de jeunes femmes, souvent en proie à des phobies, des troubles du comportement qui reposent principalement sur leur étouffement, se sentent espionnées, surveillées et sont finalement assiégées. Le roman de suspense classique invente l'angoisse du foyer : la maison, l'intérieur et en même temps l'intériorité psychologique se trouvent menacés par quelque chose d'extérieur...

Tristan GARCIA, *Arts anciens, arts nouveaux : les formes de nos représentations de l'invention de la photographie à aujourd'hui*, dir. Sandra Laugier, Thèse de doctorat : Philosophie, Amiens, 2008, p. 235-236.

Le plus grand blocage réside dans le fait qu'il y a tellement d'autres choses à faire, particulièrement si vous avez la charge des problèmes domestiques d'une maison. Il n'y a qu'une seule solution dans ce cas-là : les ignorer jusqu'à ce que vous ayez fini. Ou sinon, il vous faut vous lever très tôt et en finir avant de vous mettre au travail. Ou encore vous pouvez faire le ménage dès que votre inspiration s'amenuise ; pousser un balai dans des recoins n'exige pas un très gros effort mental !

Dorothy HUGHES, dans *Mystery Writers of America, Polar, mode d'emploi. 1 : manuel d'écriture criminelle (Mystery Writers' Handbook*, éd. Lawrence Treat, Cincinnati, Writer's Digest Books, 1982), trad. Stéphane Bourgoïn, Amiens, Encrage, 1989, p. 111.





## Préface

Mon deuxième enfant a été la source d'inspiration de ce livre. Ma fille était de ces bébés qui, heureux et comblés le jour, ne dormaient tout simplement pas la nuit. Peu après minuit, elle se réveillait ; et puis à deux heures et demie ; et encore à quatre heures. Avec d'autres gens dans la maison, dont un mari qui préparait des examens, il était impossible de la « laisser pleurer », comme le recommandent certains professionnels. Au fil des mois, le manque de sommeil m'a ôté toute attention. Mes yeux se fermaient tout seuls quand j'épluchais des pommes de terre ou que je repassais des chemises (ce doux va-et-vient du fer, bien que je sois debout, était dangereusement soporifique), et j'ai commencé à craindre, dans mes moments d'hébétude, de provoquer une catastrophe. Les conseils que de tous côtés on me donnait – certainement très bons, je n'en doute pas – se sont révélés dans notre cas parfaitement inutiles.

Je me souviens d'une nuit où j'étais assise en bas de l'escalier, ma fille tout à fait réveillée et alerte dans les bras, mais prête à éclater en sanglots dès que je l'aurais recouchée dans son berceau – et soudain, ça m'a sauté aux yeux : il s'agit d'une expérience humaine importante, alors pourquoi personne n'a jamais écrit dessus ? C'est-à-dire,

Celia FREMLIN, *L'Heure bleue*, trad. Marie-Thérèse Weal, Paris, Éditions du Masque, 2019.

écrit avec sérieux – se faire réveiller par son bébé a souvent été un sujet de plaisanterie, mais en réalité ce n'est pas drôle du tout. C'est une épreuve épuisante que n'importe qui peut vivre, et je me suis dit qu'il faudrait écrire un roman sérieux dont elle serait le pivot. Je ne connaissais aucun roman de la sorte, et l'idée m'est venue à l'esprit : pourquoi moi je ne l'écrirais pas ?

C'est donc ce que j'ai fait. Pas tout de suite – j'étais beaucoup trop occupée et trop fatiguée –, mais quelques années plus tard, une fois que le problème était derrière moi.

Depuis, au fil des ans, j'ai reçu de nombreuses critiques sur le personnage du mari. Des gens disaient que ce devait être un monstre pour avoir laissé sa femme s'occuper de tout. N'importe quel mari normal, m'assurait-on, aurait pris son tour dans ces nuits de veille.

Voilà ce que je leur répons : oui, nombre de maris normaux l'auraient fait. Et autant de maris normaux ne l'auraient pas fait. Surtout si, comme dans ce cas, leur femme n'attendait nulle aide de leur part. L'idée que le soutien de famille, qui travaille à plein temps, a droit à des nuits paisibles n'aurait pas semblé déraisonnable à la plupart d'entre nous il y a trente ans (époque où ce livre a été écrit). Et même si on me garantit qu'aujourd'hui les choses sont différentes, que les jeunes couples modernes partagent à parts égales les problèmes liés à l'éducation des enfants, je ne suis pas convaincue. Je constate que dans de très nombreux couples, on fait comme si les bébés et les jeunes enfants se trouvaient sous l'entière responsabilité de la mère.

Quoi qu'il en soit, j'aimerais dire à mes lecteurs que je n'avais nullement l'intention de faire du mari un monstre. En réalité, bien que ce soit un

roman policier, je n'ai jamais voulu qu'aucun de mes personnages soit perçu comme un monstre d'iniquité. Ce sont plutôt des gens ordinaires, pétris de bonnes intentions mais pris dans un dilemme qui les dépasse.

Celia Fremlin, 1988

*Traduit par Emmanuelle Pichard*

jour, peu après mon installation, j'entrai dans l'appartement et surpris cinq ou six garçons, âgés d'une quinzaine d'années et moins, penchés sur mes livres et mes boîtes de peinture que je n'avais pas encore rangés. Ils détaquèrent à mon arrivée, filèrent dans le couloir et disparurent par la porte. J'avais laissé la fenêtre entrouverte et ils étaient entrés par l'escalier de secours. Je nettoyai à la térébenthine les taches qu'ils avaient faites sur l'une de mes valises. L'expérience me troubla. Plus tard, j'écrivais à ma table de travail lorsque j'entendis des cris et des hurlements, un bruit de pas assourdissant sur une surface métallique ; les garçons se bagarraient sur l'escalier de secours à seulement deux mètres de moi. Inconsciemment, je me levai, reculai pour me retrouver en quelques secondes tapie comme un rat apeuré dans le coin le plus éloigné de la pièce, le visage encore plissé par mon application à écrire la fin de la phrase restée sur la machine à écrire près de la fenêtre.

Je ne comprends pas les gens qui aiment faire du bruit ; en conséquence, ils me font peur, et puisque j'ai peur d'eux, je les déteste. C'est un cercle vicieux. A cette occasion, mon cœur s'était mis à battre à tout rompre, et j'attendis de voir les garçons se décider d'eux-mêmes à partir, bien trop lâche pour leur adresser la parole. Je qualifierais cette expérience d'« expérience émotionnelle ».

Plusieurs mois plus tard, je m'inspirai de cet incident pour écrire une nouvelle intitulée « Les Barbares ». Un jeune architecte qui travaille chez lui pendant le week-end est harcelé par le bruit que font des joueurs de football dans un terrain vague en dessous de sa fenêtre tous les samedis et dimanches après-midi. Les joueurs répondent à ses protestations par des sarcasmes et des insultes, et l'architecte entre un jour dans un tel état d'exaspération qu'il lance une pierre de quatre kilos à la

tête de l'un des joueurs sur le terrain. Pris de panique, il se recule précipitamment. On emmène le blessé, qui réapparaît le samedi suivant et joue avec la tête bandée. La police ne se montre pas. Mais l'architecte est constamment harcelé par la suite : il trouve ses fenêtres brisées en rentrant chez lui après son travail, du chewing-gum dans la serrure de sa porte ; et deux joueurs le prennent à partie, un soir. L'acte qu'il a commis étant plus répréhensible que les tourments qu'il subit, il n'ose pas demander l'assistance de la police. L'histoire se termine sur une situation irrésolue. Personne ne voulut la publier, au début.

Je l'étais avec l'idée de la transformer en scénario de film, la situai en Italie, et fis mourir le joueur blessé d'une fracture du crâne. Officiellement, la mort passe pour accidentelle : le joueur s'est heurté contre un mur en courant. Ses camarades se réservent de se venger eux-mêmes de l'architecte, sans l'intervention de la police. De son côté, l'architecte sait que le joueur est mort, et il craint de faire appel à la police. Un voisin qui l'a vu lancer la pierre s'arrange pour le faire chanter, ne lui laissant pas d'autre choix que celui de payer. Lorsque l'architecte se marie, sa jeune femme est aussi prise à partie. Elle découvre une somme d'argent dans la maison, oblige son mari à lui avouer l'affreuse vérité, et lui conseille de cesser de payer le maître chanteur qui, d'après elle, n'ira jamais trouver la police. L'architecte refuse donc de payer le versement suivant, et le maître chanteur s'éloigne en direction du commissariat. Deux joueurs de football, qui observaient la scène, comprennent ce qui se passe. C'est leur dernière chance d'agir avant l'intervention de la police ; ils abordent l'architecte, l'entraînent de force dans une allée et le tuent.

L'histoire intéressa un réalisateur italien, mais pas

## QUEL POINT DE VUE

Mais si une histoire refuse de progresser et que vous avez l'impression d'une situation bloquée, essayez de revenir au mode de fabrication du scénario : inventez des solutions possibles à votre problème ; imaginez une action qui fasse avancer l'histoire, même des solutions et des actions désordonnées et illogiques, parce que vous pouvez peut-être les rendre logiques. Si ça ne donne rien, laissez tomber pendant un moment, ou feignez même de ne pas vous soucier que le livre soit jamais terminé ou non. Cela vous mènera peut-être à errer pendant plusieurs jours dans la maison sans rien faire, à vous occuper du jardin, jouer du piano ou faire n'importe quoi qui vous change les idées. Dans un livre, l'incident de parcours est un problème latent qu'il faudra de toute façon résoudre et qu'on ne peut faire mine de balayer. Bien sûr, vous pouvez toujours l'écarter, si vous ne vous sentez pas réellement concerné par votre livre. Mais s'il représente beaucoup pour vous, c'est de votre inconscient que jaillira la solution.

Un écrivain peut découvrir vers la page vingt qu'il raconte son histoire d'un point de vue qui n'est pas le bon. On a soutenu tellement d'affirmations terrifiantes sur le choix du point de vue, que c'est devenu un véritable épouvantail pour les écrivains débutants. Le choix du personnage à travers lequel vous racontez l'histoire est purement une question de facilité d'écriture. L'important est de déterminer de quel genre d'histoire il s'agit. Est-il préférable de la raconter de l'extérieur ou à travers les yeux d'un personnage ?

Écrire un roman à la première personne du singulier est le choix le plus difficile ; les écrivains semblent tous partager cet avis, même s'ils ont des opinions différentes sur tout ce qui touche au point de vue. Je me suis par deux fois embourbée dans des histoires à la première personne, si irrémédiablement que j'ai abandonné toute velléité de les écrire. J'en ai oublié le sujet, je me rappelle seulement qu'écrire le pronom « je » finissait par me donner la nausée et que j'étais poursuivie par l'impression absurde que le narrateur de mon histoire était assis à un bureau en train de l'écrire. Fatal ! Par ailleurs, mes héros possèdent une certaine dose d'introspection, et l'utilisation de la première personne les fait passer pour d'affreux intrigants, ce qu'ils sont bien sûr, mais c'est moins évident si un auteur « qui sait tout » raconte ce qui se passe dans leur tête.

Peut-être parce que cela m'est dans l'ensemble plus facile, je préfère adopter le point de vue du personnage principal, écrit à la troisième personne, et j'ajouterais de sexe masculin ; j'ai effectivement le sentiment, probablement dénué de fondement, que les femmes sont moins engagées dans l'action que les hommes, moins hardies. Je me rends compte que leurs activités n'ont pas besoin d'être physiques, et s'il se peut qu'elles soient supérieures aux hommes pour motiver un acte, j'aurais tendance à croire qu'elles sont enclines à se laisser entraîner par les gens et les circonstances plutôt qu'à agir sur eux, et plus portées à dire « je ne peux pas » que « je veux » ou « je vais ».

Le point de vue de loin le plus facile, j'ose à peine le souligner, pourrait être celui d'un personnage qui n'est pas le criminel dans une histoire où il ou elle se mesure au criminel. Évidemment, l'écrivain doit s'identifier à la personne à travers laquelle il raconte son histoire, car

when one finds them, strike one so forcibly—like a criticism uttered out loud that makes one wince—that it is usually not necessary to make notes on them, but there is no harm in doing so, provided the notes aren't too long and do not keep one too long from the reading. Page number jottings might be enough. If in this first reading any sentences seem unnecessary or redundant, strike them out at once, as it will only have to be done later. It doesn't take long to strike out a sentence with a crayon, and it gives one the proper cavalier attitude toward one's own prose, which should not be held sacred.

"A little more detail in flashback of picnic P. 66," is the kind of note that might be useful to make, as this is the kind of thing one might forget and also not notice on a second reading. Above all, one should find out the general impression the book makes in its present form. Is the hero too priggish, tough, humorless, selfish? Is he admirable, if you want him to be admirable? Does the reader care about him?

### Liking and caring

Be honest about the last question. It is not the same as liking the hero. It is caring whether he goes free, or caring that he is caught rightly at the end, and it is being interested in him, pro or con. It is skill that makes the reader care about characters. It must start with the writer caring. This is much of what that rather stuffy word "integrity" is about. Good hack writers may not care a damn, and yet through their skillful methods give an illusion that they do, and furthermore convince the reader that he cares, too. To care about a character, hero or villain, takes time and also a kind of affection, or

better said, affection takes time and also knowledge, which takes time, and hack writers don't have it.

One should think now and then about the painter's art. If a painter is doing a portrait, one he wants to be good, he will not just draw a hasty oval for the head and stick in two dots for the eyes and so forth. He will see how the sitter's eyes are different from other people's, and he will also take the trouble to choose five or six colors from his palette to paint the hair and the flesh—white, green, red, brown and yellow. A writer should use as much care in depicting the face and appearance of his main characters, but he should do it briefly (more difficult than doing it at length), as briefly as he can and still have the reader remember.

I'm aware that some writers are of a different opinion and couldn't care less what color hair their heroes have because it doesn't matter to them. If a man is of medium height with dark hair, that's enough for some. I am only saying how I prefer to write. In fact, I recently read a review highly praising a suspense book in which nothing was said about the characters' looks or about their backgrounds. What they were like was shown entirely through action. A few days later, I read another review of the same book, not praising it at all, but insisting that people *were* different, did have backgrounds, and that one couldn't write a good book leaving these facts out. Thus the little battle rages.

### Polish with profit

By the time I have read through the first draft of a manuscript, I may have a list of five spots to be taken care of—awkward writing, a section too brief, a point not emphasized enough—and

En finir avec la critique signifie aussi en finir avec la polémologie moderne, avec la rhétorique agonale, avec un partage du sensible formulé dans les termes d'une géographie des fronts. L'âge du western est clos ; il est temps, désormais, qu'un nouveau modèle de pensée vienne en supplémenter l'imaginaire.

Laurent de SUTTER, « Pour une clinique », dans *Postcritique*, dir. Laurent de Sutter, Paris, PUF, 2019, p. 238.