



Le Bulletin

DE L'ACADÉMIE ROYALE DE LANGUE ET DE LITTÉRATURE FRANÇAISES DE BELGIQUE

Séance publique

Maeterlinck, notre contemporain ?

Christian Angelet Une jeunesse gantoise – **Maxime Benoît-Jeannin** De l'importance d'être Georgette (ou de la difficulté de la biographie) – **Jacques Cels** Gaston Compère hyperlecteur – **Julien Roy** Mettre Maeterlinck en scène

Communications

Marie-José Béguelin Ferdinand de Saussure après un siècle – **Guy Vaes** Un intime écheveau d'horizons – **Jacques De Decker** Wagner chez les Belges – **Éric Brogniet** L'influence des poètes arabes préislamiques sur la naissance de l'amour courtois chez les troubadours de langue d'oc – **Philippe Jones** La création et l'image mentale – **Robert Darnton** Le numérique et l'avenir du livre – **Raymond Trousson** Musique et musiciens dans *À la recherche du temps perdu* – **Jean-Baptiste Baronian** Portrait du romancier au dictaphone – **Daniel Droixhe** Aux origines de l'Académie royale de Belgique (1835-1837). Attraction flamande, occultation wallonne – **Yves Namur** De la table à l'écrit, petit traité des gourmandises littéraires (III). Dodin-Bouffant et son double chinois

Hommage à Pierre Ruelle

Marc Wilmet Pierre Ruelle. Fragments de souvenirs – **Jacques Charles Lemaire** Pierre Ruelle, professeur à l'U.L.B. Quelques anecdotes

Prix de l'Académie en 2010

Ceux qui nous quittent

Hubert Nyssen par Jacques De Decker



Portrait du romancier au dictaphone

Communication de M. Jean-Baptiste Baronian
à la séance mensuelle du 8 octobre 2011

- 1 -

C'est le matin du dimanche 18 septembre 1972 et on est à Épalinges, près de Lausanne, dans cette sorte de bâtisse mi-castel, mi-casemate que Georges Simenon s'est fait construire une dizaine d'années plus tôt et où il a déjà écrit vingt-neuf romans. Parmi eux, figurent notamment *Le Petit Saint*, *Le Déménagement*, *La Prison*, *La Main*, *Novembre*, *La Disparition d'Odile*, *La Cage de verre* — des histoires épurées, désossées à l'extrême. Ou encore *Le Chat* que Pierre Granier-Deferre a porté à l'écran en 1971 et qui, à sa sortie, n'a rencontré qu'un succès mitigé, malgré la remarquable interprétation de Jean Gabin et de Simone Signoret.

Quand il va s'enfermer dans son bureau, Simenon se sent bien. Comme chaque fois qu'il est sur le point de commencer un nouveau livre, il se plie à un rituel auquel il n'a presque jamais dérogé et dont il a lui-même, de longue date, établi les drôles de règles : s'asseoir à sa table de travail devant sa machine à écrire, bourrer une pipe, tailler des crayons, toujours de la même marque, s'emparer d'une enveloppe de couleur jaune et inscrire dessus l'identité des principaux personnages à mettre en scène. Parfois aussi leur âge et le métier qu'ils exercent dans la vie. Ou encore des dates et des noms de lieux.

Probablement que cette manière de faire est liée à son enfance. Parce qu'à l'âge de sept ou huit ans il était déjà fasciné par les papiers, les cahiers, les répertoires, les crayons, les gommes. Parce qu'une papeterie, à Liège, avait alors beaucoup plus d'attrait à ses yeux qu'une pâtisserie ou qu'une confiserie. Et parce qu'il en aimait l'odeur si singulière.

Victor, un roman dur, selon son jargon, et non pas une nouvelle aventure de Maigret.

Voilà donc le titre qu'il a choisi. Et qu'il note aussitôt sur l'enveloppe jaune. Puis il y mentionne quelques noms et plusieurs dates en guise de points de repère : Gabriel Cavelli né à Marseille en 1880, Berthe Chandolin morte en couches après avoir mis au monde, en 1908, Raymond, lequel épouse en 1935 la fille d'un camarade d'université, Martine de Brass, et qui est tué en 1951...

À partir de quoi, en principe, tout devrait découler. D'ailleurs, cela fait près de quatre mois, voire davantage, qu'il a le sentiment de *porter* en lui le sujet qu'il s'est enfin décidé à écrire, après avoir achevé, en février, *Maigret et M. Charles*. En général, ce qui lui fournit le point de départ d'un roman est un souvenir sensoriel : un bruit, un effluve, un remugle. Le simple parfum d'une fleur par exemple. Mais ce peut être également le souvenir d'un visage — la grimace d'un homme, le sourire d'une femme, une vague mimique, des yeux qui clignent, des lèvres qui s'entrouvrent... —, ou celui d'un endroit où il s'est rendu un jour, où il a séjourné plus ou moins longtemps et qui lui revient soudain à l'esprit.

En somme, une variante de la vieille et désormais banale histoire de la madeleine de Marcel Proust. Sauf qu'avec Simenon et avec tout ce qu'il a écrit et publié, environ quatre cents volumes, ce processus-là prend des proportions inouïes, gigantesques.

Assez vite pourtant, ce dimanche de septembre, sans qu'il sache pourquoi, il réalise que rien ne se passe, que rien, absolument rien, ne jaillit de sa mémoire, que le déclic ne se produit pas. Le néant. Le vide. Ce que d'aucuns appellent, à tort ou à raison, le vertige de la page blanche.

- 2 -

Le vertige de la page blanche.

Je me suis parfois demandé si Arthur Rimbaud l'avait connu, si c'était là *l'explication* de son silence, de son éclipse, un mot que je

prends dans le sens où l'entendait Michelangelo Antonioni, c'est-à-dire l'abandon définitif de la littérature. Et s'il était parti au bout du monde, non pas parce qu'il avait déjà tout dit dans *Une saison en enfer* et dans *Les Illuminations*, non pas parce qu'il avait été rejeté par le landerneau parisien, mais bien parce qu'il s'était soudain rendu compte qu'il ne pouvait plus écrire ?

Est-ce ce même vertige qui a poussé Paul Celan, Henry de Montherlant, Romain Gary ou Ernest Hemingway à se donner la mort ?

Lui, Hemingway, avait pourtant trouvé une parade : quand il travaillait sur un de ses récits, il se refusait d'aller jusqu'au bout de son effort ; il en gardait toujours sous la pédale, comme le disent les commentateurs sportifs à propos des coureurs cyclistes qui ne se lancent pas à corps perdu dans une échappée au long cours, sachant fort bien qu'il y a, sur les tout derniers kilomètres de l'étape, un col difficile à gravir. Et ce *truc* lui permettait, prétendait-il, de ne jamais être en panne d'inspiration.

Le coureur fou, impétueux, l'anti-Hemingway, c'est Simenon précisément : huit à douze jours de transpiration et de transe, d'état second. Huit à douze jours *ailleurs*. Huit à douze jours à peine pour boucler un roman, jamais davantage, à quelques rares exceptions près. Un tour de force.

Mais ce dimanche 18 septembre 1972, chose bizarre, l'énergie — l'énergie des mots — lui manque. Il n'a jamais connu une situation pareille. Jamais depuis plus de cinquante années qu'il écrit. Jamais depuis qu'il a mis au point les gestes immuables de son cérémonial romanesque.

Au lieu de se torturer l'esprit, il prend alors sur-le-champ une très grande décision : ne plus écrire de roman. C'est-à-dire ne plus se glisser d'instinct *dans la peau* des autres. Ne plus être le dépositaire de leurs amours, de leur misère et de leur tourment. Ne plus endosser leur mal de vivre. Ne plus devoir parler en leur nom et être leur infatigable avocat.

Je pense à Oscar Wilde et à cette phrase qu'il a prononcée après s'être réfugié à Paris et s'être volontairement retiré du monde des lettres : « J'ai écrit tant que je ne connaissais pas la vie ; maintenant que j'en ai compris le sens, je n'ai plus rien à écrire. »

En 1963, à Roger Stéphane qui avait demandé à Simenon si, à l'âge de soixante ans, il avait encore besoin de la littérature pour vivre, il

avait répondu :

(...) je deviendrais tellement cafardeux le jour où je découvrirais que je suis incapable d'écrire. Ça serait un choc terrible et je ne vois pas comment le médecin pourrait me remettre debout. Il faudrait certainement qu'il me trouve une activité quelconque, compensatoire, comme on dit... Mais ce serait vraiment grave car j'ai vraiment besoin d'écrire (*Portrait-souvenir de Georges Simenon*).

Et au journaliste britannique Frederick Sands, trois ans plus tard, il avait déclaré :

Je travaille par intuition et j'ai besoin de compter avec mes nerfs, car je doute toujours de moi. Chaque fois que je commence un roman, Maigret ou pas Maigret, je suis presque malade de peur. Chaque fois, je pense que le miracle ne se répètera pas (*Des filles pour James Bond*).

Comme pour conjurer le mauvais sort, ce risque atroce de devenir « cafardeux », il prend aussi la décision de vendre son immense repaire d'Épalinges (il ne sera vendu par ses héritiers qu'en 2006), de disperser aux enchères une bonne partie de ses meubles et d'aller s'installer, avec Teresa sa compagne, dans un appartement de Lausanne, au huitième étage d'un building, avenue de Cour.

Et les jours défilent. Puis les semaines et les mois.

Et voilà que petit à petit il prend conscience que, s'il n'a plus besoin d'écrire, il a, à tout le moins, le pressant besoin de s'exprimer.

Au mois de février 1973, il a alors l'idée saugrenue de s'acheter un magnétophone et de se confier à son micro.

- 3 -

S'exprimer oui, mais pour dire quoi ?

En réalité tout ce qui lui tient à cœur et lui traverse l'esprit.

Ses monologues à bâtons rompus qu'il baptise « dictées », elles dureront *grosso modo* six ans et formeront la matière de vingt et un volumes, d'*Un homme comme un autre* publié en 1975 à *Destinées* publié en 1981.

Ni confessions genre saint Augustin ou Rousseau.

Ni mémoires genre Chateaubriand ou de Gaulle.

Ni journal genre les frères Goncourt, Bloy, Gide ou Anaïs Nin.

Ni non plus bloc-notes genre Mauriac.

Ni même chroniques des jours qui passent et qui ne reviendront malheureusement jamais plus genre Vialatte.

Plutôt autobiographie sentimentale et sentimentaire, pour reprendre ici le mot du prince de Ligne. Mais dans le plus grand désordre et sous la forme la plus mêlée, la plus éclatée et la moins construite : aveux — aveux sinistres et pipi-caca y compris —, ragots, potins, pensées éparses, souvenirs, cris et chuchotements, inoffensives déclarations et percutantes mises au point, commérages et bavardages. Sans oublier les répétitions, les redites et les rabâchages.

Le résultat ?

Une espèce de fourre-tout himalayen avec des pages nulles, navrantes, consternantes, irritantes, inintéressantes, déplorables, pitoyables, puérides ; et d'autres qu'on ne se lasse pas d'admirer, d'une formidable justesse, des tas de vérités bonnes à dire et dites justement sur le ton le plus approprié et le plus simple, des détails utiles et fort précieux sur tel ou tel événement de sa vie.

Un magma bouillonnant de phrases sur une multitude de sujets : les honneurs, les enfants, la politique, la vieillesse, les pipes, le Tour de France, la télévision, les dimanches, les classes sociales, les pêcheurs, les palaces, les oiseaux et leurs chants, les hôpitaux et les cliniques, les rêves et les cauchemars, les névroses et les déséquilibres — et je pourrais multiplier les thèmes et les sujets abordés, tant ils pullulent.

En vrac. Encore que, dans la dix-neuvième dictée, *La Femme endormie*, éditée en 1981, ainsi que l'indique bien ce titre, Simenon ne parle presque exclusivement que des femmes — de « la » femme, de « la femme tout entière mais naturelle », des mères, des épouses, des maîtresses, de la « grande bourgeoise », de la « femme du monde », de la « noble dame », de la « fille du trottoir », de la « femme-objet » (manipulée, dit-il, par les « couturiers, les coiffeurs, les marchands de parfums et de cosmétiques et celles qui s'intitulent aujourd'hui esthéticiennes »), des multiples et insondables choses de l'amour et du sexe.

Des vingt et une *Dictées*, *La Femme endormie* me laisse le plus pantois. J'ai l'impression d'avoir affaire à un manuel de savoir-aimer à l'usage des jeunes couples, d'un vade-mecum de l'amour ordinaire rédigé par un petit professeur de morale, un sexologue de magazine *people* ou un conseiller conjugal ronchon, baderne et pontifiant. Dans ce livre, Simenon ne se refuse aucun cliché, aucune lapalissade. À croire qu'il l'a fait exprès. Qu'il s'est amusé à donner là une caricature.

Mais quelle mouche l'a piqué ?

Qu'est-ce qui nous vaut ce corpus si vaste, si étrange et sans équivalent dans l'histoire des lettres ?

- 4 -

Tout se passe comme si, à travers ces *Dictées*, Simenon n'avait eu qu'un but, qu'un seul : se justifier, *légitimer* ses faits et gestes, à chaque âge de son existence, expliquer qui il est, d'où il vient et où il en est arrivé, dire de quelle façon, lui le rejeton d'une famille sans importance, le provincial, le petit échetier de la *Gazette de Liège* (Liège avec un accent aigu), il a traversé la tête haute son époque.

Comme s'il avait voulu coûte que coûte rendre des comptes.

Alors même que personne ne lui en a jamais demandé. Que personne non plus ne lui en ferait réellement le reproche s'il n'en avait jamais rendu et s'il s'était abstenu de raconter sa vie privée, sa vie de tous les jours.

Comme si, surtout, il avait craint qu'on ne l'eût pas compris, ni l'homme qu'il a été et qu'il est à présent, ni le formidable, l'incomparable romancier qu'il est devenu.

Ce qui me frappe en l'occurrence, ce qui me paraît paradoxal chez quelqu'un qui a pour ainsi dire tout sacrifié à la littérature, c'est qu'il ne s'attarde presque pas sur les romans qu'il a écrits. Lorsqu'il lui arrive cependant de le faire, fût-ce en deux ou trois lignes, notamment à l'occasion de l'adaptation de l'un d'entre eux au cinéma, il semble plutôt se souvenir davantage des circonstances dans lesquelles il les a conçus que des intrigues qu'il a inventées ou des personnages qu'il a mis en scène. Ce qui ne l'empêche pas, de loin en loin, d'apporter l'une ou l'autre précision intéressante.

J'ai relevé quelques passages qui me paraissent significatifs (je cite le titre des romans par ordre alphabétique).

Concernant *Au Pont des Arches* (1920), son premier roman paru sous le pseudonyme de Georges Sim :

Un souvenir me revient du fond de ma mémoire. C'est étrange qu'il ne me soit pas revenu plus tôt, car il a sa petite importance.

Lorsque j'avais quinze ou seize ans, j'étais persuadé que je ferais une carrière d'humoriste. Mon premier roman, *Au Pont des Arches*, écrit à seize ans, était un roman qui se voulait humoristique. Il se passait en grande partie dans une pharmacie spécialisée dans les pilules purgatives pour pigeons. Cette pharmacie existait. Et, à mon dernier voyage à Liège, il y a deux ans, elle était encore en place, se réclamant de la même spécialité (*Un homme comme un autre*).

Concernant *Le Bourgmestre de Furnes* (1939) :

D'autre part, je n'ai jamais écrit sur des lieux que je ne connaissais pas, comme je ne suis jamais allé dans un lieu déterminé en vue de me servir de ce décor.

Ce qui l'a trompé [un critique professeur], je pense, c'est une brève note en tête du *Bourgmestre de Furnes*, dans laquelle je dis que je ne connais pas et que je n'y ai jamais mis les pieds.

C'est faux. Mais, comme le principal personnage est le bourgmestre de la ville, j'aurais risqué un procès, sinon plusieurs. J'en ai eu l'expérience avec *Pedigree* et avec *Le Coup de lune*.

Je connais très bien Furnes, au contraire, et je l'avais vivant dans ma mémoire lorsque j'ai écrit ce roman (*Des traces de pas*).

Concernant *La Chambre bleue* (1964) :

Quand je repense à mon œuvre, je pourrais presque dater mes romans selon les expressions et les situations que, petit à petit, lentement, je me suis résigné à exprimer ou à écrire.

Je crois qu'il a fallu une quarantaine d'années pour que, je m'en souviens, dans la première page d'un de mes romans, *La Chambre bleue*, j'ose écrire le mot sperme (*Vent du nord, vent du sud*).

Concernant *La neige était sale* (1948) :

Un de mes romans, je ne sais plus lequel, peut-être *La neige était sale*, se terminait par une toute petite phrase : « Le métier d'homme est difficile (*Jour et nuit*).

Concernant *Pedigree* (1948) :

Il y a des moments de plus en plus fréquents depuis ces dernières années où je regrette d'avoir écrit *Pedigree*, *Les Trois Crimes de mes amis* et même, peut-être, *Quand j'étais vieux*.

En effet, lorsque j'ai écrit *Pedigree*, par exemple, je n'avais pas quarante ans et je parlais de personnages qui, pour la plupart, n'étaient pas arrivés au bout de la courbe de leur vie. Il en est de même pour *Les Trois Crimes de mes amis (Vent du nord, vent du sud)*.

Ou ailleurs, concernant ce même livre :

Mon roman plus ou moins biographique, *Pedigree*, se terminait, je pense, lorsque j'avais quinze ans et demi. Il était sincère. Je me suis efforcé d'être sincère toute ma vie et je crois y avoir réussi. Maintenant que je me souviens avec un long recul des événements de cette époque, je me demande si, dans *Pedigree*, il n'existe pas une certaine tricherie involontaire, un certain manque de lucidité (*Un banc au soleil*).

Concernant *Trois chambres à Manhattan* (1946) :

(...) Il n'y a pas chez moi de volonté déterminée d'écrire un livre. Cela commence plutôt par une sorte de malaise. Peut-être le besoin de m'échapper de la réalité immédiate ? Je n'en suis pas sûr, mais c'est une explication. Dès que le personnage est né, il prend corps et je jurerais que c'est lui qui continue à vivre par lui-même.

C'est aussi vrai pour *Les Anneaux de Bicêtre* ou pour *Trois chambres à Manhattan* que pour *Pietr-le-Letton*. C'est vrai pour tous mes livres. Curieusement, alors que ma participation est en quelque sorte secondaire, c'est un travail épuisant (*Un homme comme un autre*).

Concernant, enfin, *Les Volets verts* (1950) :

D'une façon générale, je ne me souviens pas de l'action de tous les romans que j'ai écrits. Il me reste dans l'esprit quelques personnages, quelques thèmes qui me reviennent de temps en temps à l'esprit. Dans *Les Volets verts*, on voit Maugin entrer chez son médecin. Il fait encore partie intégrante de ce que nous appelons l'humanité. Quand il repasse la porte, une heure plus tard, il était, pour employer ses propres mots, en « état de maladie ». Il venait d'apprendre en effet qu'à son insu il était atteint d'une angine de poitrine qui, à l'époque, ne pouvait laisser espérer la guérison ni même une longue rémission (*Je ne suis pas un enfant de chœur*).

Ces exemples le montrent bien : Simenon entretient de surprenantes relations mnémoniques avec ses propres romans. Si tant est que ce qu'il en dit dans ses vingt et une *Dictées* soit tout à fait exact et exempt d'afféterie et de dissimulation. Une grande exception néanmoins : *Antoine et Julie* (1953) dont il résume l'action dans *Destinées* sur une dizaine de paragraphes afin de bien montrer, contrairement à ce qu'aurait prétendu un journaliste italien, que le livre n'est pas autobiographique.

Les *Dictées* me frustrent.

Car j'aurais aimé savoir ce qui a poussé Simenon à écrire des romans aussi fascinants que *Les Fiançailles de M. Hire*, *Le Coup de lune*, *Le Locataire*, *Long cours*, *L'Assassin*, *Lettre à mon juge*, *Tante Jeanne*, *La neige était sale*, *L'Escalier de fer*, *La Chambre bleue*, *Les Innocents* ou *Novembre*. Savoir pourquoi il a choisi de situer telle histoire à La Rochelle, à Nevers ou à Cannes, et telle autre à Paris, à Amsterdam, à Papeete ou à New York. Savoir comment, il a *fabriqué* ses livres, comment il a mené à bien son « travail épuisant », son duel avec les mots, devant des tombereaux de feuilles blanches.

Au lieu de quoi, j'ai droit, entre deux alinéas d'ordinaire assez anodins, à des considérations générales, à d'incessantes dérobades.

À moins que Simenon, le maître de cérémonie, ne soit incapable de répondre, et peut-être qu'il ne connaît même pas les règles du jeu romanesque dont il est pourtant un des champions.

Il n'est pas, il est vrai, un théoricien ni un doctrinaire du roman. D'ailleurs, les quelques textes qu'il a consacrés à « l'art romanesque » sont assez quelconques. Comme le sont ceux de Faulkner, en particulier les conférences qu'il a données çà et là après avoir obtenu le prix Nobel en 1949 et qui ont été réunies sous le titre *Faulkner à l'université*.

Ce qui n'empêche pas Simenon d'avoir son idée sur le roman, de savoir que dans les années 1930 on n'écrit plus de roman comme au temps de Balzac, qu'il n'est plus besoin de *décrire*, mais qu'il s'agit bien de mettre des personnages dans des situations telles qu'ils sont obligés d'aller au bout d'eux-mêmes ?

Pourquoi décrire la tour Eiffel puisque tout le monde l'a vue, ou en vrai ou en photo ?

Mais au fait, d'où vient le goût d'écrire ? Quel en est le processus ? Et puis pourquoi écrire ? Pourquoi des fictions ? Et à quelle fin ?

Aux yeux de Stendhal, que Simenon évoque à de nombreuses reprises au fil de ses *Dictées* et qui, comme le rappelle Enrique Vila-Matas dans *Bartleby et Compagnie*, lisait le Code civil « pour épurer son style », écrire consistait, d'abord et avant tout, à parler de soi. Même quand il parlait des autres, relatait un événement qui

lui était étranger ou inventait des personnages pour ses romans, il ne pouvait pas échapper à son ego le plus profond.

« Constamment ému », comme il le disait lui-même à son sujet, il allait jusqu'à confondre certains faits passés avec ce qu'il avait éprouvé au moment où ils s'étaient produits. Par exemple le souvenir de la descente du Saint-Bernard qu'il avait effectuée avec celui d'une gravure représentant cette scène et qu'il devait contempler des années plus tard.

Se rappelant une escapade alors qu'il était enfant, Stendhal ne savait plus non plus s'il en avait été le héros ou si ce dernier avait été un de ses compagnons de l'époque. En réalité, il enregistrait tout mentalement, sans faire aucun tri. Sans séparer l'accessoire du principal. Ni le sublime du trivial. Après une représentation du *Mariage secret* de Domenico Cimarosa, deux choses, deux choses inconciliables, allaient le marquer : d'une part, le « bonheur divin » d'avoir pu assister à cet opéra ; de l'autre, l'image de l'actrice interprétant le rôle de Caroline. Parce que cette actrice, écrit-il, « avait une dent de moins sur le devant ».

« Constamment ému », c'est sans nul doute ce que Simenon a toujours été. Stendhalien. Je veux dire : prompt à emmagasiner dans sa tête les mille et une vibrations de la vie, à stocker des impressions, des senteurs composites, des images fortes ou moins fortes — tout le matériau incommensurable dont il s'est servi pour écrire ses quelque quatre cents livres.

Et si, en ayant recours à son fameux rituel d'écriture, en l'évoquant si fréquemment, Simenon n'avait jamais cherché qu'à escamoter, en toute connaissance de cause, la question fondamentale, essentielle, existentielle, de la création littéraire ?

Et si, en somme, à travers ses drôles de *Dictées*, il s'était lui-même mis en abyme ?