



# Écrire un roman

COMMUNICATION DE JACQUES-GÉRARD LINZE  
À LA SÉANCE MENSUELLE DU 12 OCTOBRE 1991

En sa séance du 12 décembre 1981, notre Compagnie entendait, de Paul Willems, une communication intitulée *Écrire*, tout en finesse. Notre ami sait charmer en parlant de choses sérieuses. Il traitait, entre autres, des motivations de l'écrivain. Autant dire, il me semble, des motivations de tout artiste.

Je ne vais pas tenter, après tant d'autres, de répondre à la question des moteurs de la création artistique. C'est affaire de psychologues, voire de psychanalystes. Certes, souvent, l'œuvre achevée, l'artiste s'estime récompensé s'il pense avoir tant soit peu approché la quasi-perfection dont il a rêvé, avoir fait preuve d'éloquence — verbale, plastique ou sonore —, pour exprimer son ego, et cela nous met tout de même sur la voie d'une réponse, à tout le moins en ce qui concerne ceux qui ne produisent pas *d'abord* pour s'enrichir ou satisfaire leur vanité.

Sans précisément focaliser son attention sur ce problème, Paul Willems disait : « Écrire est un acte mû par le désir, la peur, l'inquiétude, la joie, la colère ou la nostalgie de l'horizon. (...) Écrire est aussi nommer. » Plus loin, il précisait : « L'écriture, malgré l'écart entre l'attente et le texte, nous apporte quelques bribes, quelques reflets du monde, les sourires ou les larmes dont nous avons besoin. » Il se peut que cette dernière phrase justifie la lecture plutôt que l'écriture. Il n'empêche que la formulation en est bien jolie.

Toute idée de motivation mise à part, on peut imaginer que Paul Willems aurait été moins tenté par la littérature s'il n'eût pas été le fils de Marie Gevers, de même que Jean Muno s'il n'eût grandi à l'ombre de Constant Burniaux.

Charles Bertin ne serait-il pas mathématicien s'il n'était le neveu de Charles Plisnier ? Et Françoise Mallet-Joris écrirait-elle sans l'exemple de Suzanne Lilar ?

Préfaçant l'essai de Pierre Vanbergen, *Pourquoi le roman*<sup>1</sup>, Henri Mitterand distingue deux sortes de romanciers : ceux qui veulent construire l'illusion de la réalité (il les appelle *divertisseurs*) et ceux qui déconstruisent cette illusion au fur et à mesure que s'écrit le texte (et qui sont, dit-il, les *chercheurs*).

Cette distinction, sans doute justifiée d'un certain point de vue, me paraît n'avoir quelque sens que depuis le début du siècle. Observons aussi qu'elle ne couvre pas tout le champ des possibles. Entre divertisseurs et chercheurs nous trouvons des narrateurs qui, sans remettre le langage en question, visent à autre chose qu'au plus facile délassement du lecteur. Les romanciers-poètes, tels Jean Cocteau ou Julien Gracq (ce « rêveur éveillé », comme l'a nommé Christian Hubin), moralistes tel Camus ou philosophes comme le Sartre de *La Nausée*, n'ont-ils écrit que pour nous amuser ? On ne peut le croire, car il en est qui de toute évidence visent à informer, convaincre ou éveiller les consciences. Dans un article publié voici quelques mois par *Le Soir*<sup>2</sup>, à propos de l'essai de Jacques Henric, *Le roman et le sacré*<sup>3</sup>, Pierre Mertens traitait du « Roman comme combat ». Comme tout ce qui a trait à l'essence du roman, le sujet est complexe. Le débroussaillage de la question du « roman comme genre », pourtant plus ouverte, est déjà malaisé. Une oeuvre d'esthète peut être roman psychologique ou social, par exemple, et Mertens constate justement que « ce phagocyte » (entendez le roman) « dévore tout sur son passage » et « empiète sur le territoire des philosophes, des sociologues, des psys », le but étant de « rendre vie aux matières mêmes que ceux-ci ont pétrifiées ». Il s'agirait donc bien là d'une démarche assez différente de celles des « constructeurs d'illusions » ou des « déconstructeurs » dont parlait Mitterand.

Il serait outreucidant de prétendre ajouter ma propre théorie du roman à celles des Lukacs, Blanchot, Butor et autres. Je vais plutôt aborder le problème par le biais très particulier de quelques souvenirs de métier. Pour cela je compte sur votre

---

<sup>1</sup> Bruxelles, Labor, coll. « Problèmes », 1973.

<sup>2</sup> Bruxelles, 20 février 1991.

<sup>3</sup> Paris, Grasset, coll. « Figures », 1990.

indulgence, car, dès qu'il s'agit de communiquer une expérience personnelle, la sincérité ne va pas sans les apparences d'une grande immodestie.

J'ai cité, il y a quelques instants, Paul Willems, Jean Muno, Charles Bertin et Françoise Mallet-Joris, émettant l'hypothèse qu'ils sont venus aux lettres à cause des exemples d'une mère, d'un père ou d'un oncle. C'est peut-être une idée un peu sommaire. En effet, pour ce qui me concerne, je ne crois pas que plusieurs parents, des côtés paternel et maternel, m'aient orienté par leur activité littéraire. Plutôt que leur exemple c'est, je crois, la considération que l'on portait dans ma famille à quiconque avait à voir avec les livres comme auteur, critique ou simple lecteur, qui m'a déterminé. Bien des années se sont pourtant écoulées entre l'époque où, collégien, je composais mes premiers vers et rédigeais un conte fantastique, et celle où des périodiques ont commencé de publier mes poèmes ou ma prose. Et je n'ai pas consacré tout ce temps-là à l'écriture, tant s'en faut : j'ai été longtemps et souvent infidèle à mes muses. Ainsi, en 1952, à Léopoldville, j'ai très tôt délaissé l'ébauche d'un roman pour mieux goûter les paysages et les parfums africains. De retour en Belgique, en 1953, je me suis dispersé en activités multiples. Cela aurait pu durer si, à dater d'octobre 1956, je n'avais fréquenté quotidiennement, dans un même bureau de publicité, notre confrère David Scheinert dont était communicatif l'enthousiasme avec lequel il parlait de littérature.

Il me restait, en 1961, les manuscrits de trois des romans que j'avais écrits depuis 1945. L'un, le moins mauvais, trahissait un peu trop mon admiration pour Virginia Woolf. Un autre avait plus qu'un petit parfum faulknerien. Le troisième enfin, certainement le plus médiocre, portait des traces de mon séjour en Afrique équatoriale et de ma furieuse inclination pour *Le Fond du problème* de Graham Greene.

Je décidai d'adresser les deux premiers à un éditeur et, Dieu sait pourquoi, je choisis Robert Laffont.

Mais j'allais, assez curieusement, ajouter un quatrième roman à ces trois-là. Je travaillais à l'époque dans une agence de publicité de taille moyenne. Je m'y trouvais seul dans un bureau tranquille, avec peu de travail mais une grosse machine à écrire. Contrairement à mon habitude qui était de rédiger mes premiers jets à la plume, je tapai directement en quelques semaines, pour me désennuyer, un long roman très différent de ce que j'avais cherché à réussir jusque-là. Cette

fois, je ne visais qu'à la facilité, sans vouloir sortir des sentiers battus. Mon récit était de forme et d'esprit traditionnels. C'était une « histoire d'action », économe et directe. Une histoire sans femme, influencée peut-être, dans le ton, par la vogue que rencontraient à l'époque des récits de guerre ou d'aventure, surtout anglo-saxons.

Robert Laffont avait répondu à mon envoi de manuscrits. Il désirait me rencontrer. J'allai donc à Paris. Laffont est un homme charmant. Au cours de notre entretien, il me demanda, presque négligemment, si aucun texte ne sommeillait dans mes tiroirs. Avec beaucoup d'imprudence puisque en fait je ne disposais que d'un tout premier jet je lui parlai de mon récit bâclé. Et tout aussi imprudemment je promis de le lui envoyer. Rentré à Bruxelles, je glissai ma liasse dans une enveloppe et l'adressai à l'éditeur. Quatre jours plus tard je partais pour la Tchécoslovaquie où j'allais séjourner trois semaines. À mon retour, juste avant Noël, ma femme m'apprit que mon manuscrit était retenu et qu'on en attendait la version définitive, prête à la composition, pour le 6 janvier de manière à pouvoir lancer le livre le 6 mars. Je ne pouvais pas lambiner. Je récrivis tout en sorte que le 5 janvier, je crois, je pus remettre mon texte à Robert Laffont.

Le roman fut envoyé à la presse le 6 mars comme prévu. Il était intitulé *Par le sable et par le feu*. C'est d'une désolante platitude. En fait, j'avais d'abord choisi *Votre courage et les larmes*, un emprunt à *La tristesse de Dieu*, beau poème du recueil *La fable du monde*, de Jules Supervielle. Mais ç'avait été jugé trop intellectuel, peu commercial. À contrecœur j'en proposai d'autres, sans succès. C'est finalement le titre que j'aimais le moins qui fut retenu.

Le livre raconte la mésaventure de trois militaires américains oubliés par erreur dans un désert californien. Cette situation a fait évoquer par la critique Franz Kafka et Dino Buzzati. Mes hommes semblent promis à une mort certaine mais, au dernier chapitre du manuscrit, une lueur d'espoir paraît parce qu'au loin vrombit un hélicoptère peut-être parti à leur recherche. L'histoire s'arrêtait là. Toutefois, curieux, Robert Laffont me demanda si ces soldats allaient être tirés d'affaire. Je lui déclarai que cette question ne m'avait pas préoccupé : je n'avais pas voulu raconter un sauvetage mais bien l'errance de trois personnages très différents de caractère et d'éducation, rendus solidaires par le danger. Laffont m'interrogea encore : s'il en était ainsi, mon récit n'eut-il pas gagné à s'achever avec l'avant-

dernier chapitre ? Il avait vraiment bien lu ma première version. J'ai dû convenir qu'en effet le dernier chapitre n'ajoutait rien de significatif à l'ensemble. J'ai donc supprimé cette coda. C'est la seule fois qu'un éditeur m'a suggéré de modifier l'un de mes textes. Il n'y a guère, un jeune auteur, grisé par un récent succès, a voulu faire sensation en affirmant, en ma présence et devant un nombreux public de qualité, que dans les grandes maisons parisiennes (il nommait hardiment Gallimard) les romans sont systématiquement réécrits par des collaborateurs spécialisés. Comme si Gallimard ou quelque autre, puissant ou non, avaient de l'argent à consacrer à l'entretien d'une équipe de nègres qui, bien sûr, devraient avoir plus de talent que les auteurs eux-mêmes

J'étais donc rentré de Prague, encore ébloui par des paysages romantiques et surtout par le charme de la capitale tchécoslovaque. Je m'y étais pris de ferveur pour l'architecture baroque. J'avais foulé les pavés sur lesquels avait marché Franz Kafka et j'avais bu un verre de bière au *Calice*, quartier-général du brave soldat Chvéïk. Dans ma tête se pressaient des idées pour un roman dont l'action se situerait là-bas. J'en entamai la composition en mars 1962, aussitôt après la signature du service de presse de *Par le sable et par le feu*. Au bout d'un an, je crus achever un manuscrit de près de six cents pages, chargé de deux intrigues parallèles, avec beaucoup de personnages et pas mal d'excursions dans toute la Tchécoslovaquie. Le « roman touristique » par excellence. Un rien picaresque aussi. Il s'imposait de condenser, de licencier certains personnages et supprimer l'une des deux intrigues. Cela me prit encore plus d'une année. Chose curieuse, avec le recul, j'ai l'impression d'avoir écrit d'un seul jet cette *Conquête de Prague* alors que de tous mes ouvrages c'est celui qui m'a coûté le plus de temps. Il est vrai que je suis intéressé par les problèmes d'architecture textuelle et qu'il m'a fallu bien des heures pour passer de la structure indécise de ma première version à celle, plus élaborée, de la version définitive. J'ai articulé celle-ci en trois mouvements comme une sonate, avec une exposition, un très bref mais capital développement et une dramatique récapitulation. Si le deuxième mouvement est court, il l'est certes moins que celui du troisième *Brandebourgeois* de Jean-Sébastien Bach, lequel ne consiste qu'en un accord en point d'orgue.

Ici, une digression s'impose. Entre *Par le sable et par le feu* et *La conquête de Prague*, mon traitement de la fiction a subi deux modifications dont l'une portait sur le fond, sur la thématique, tandis que l'autre affectait plus précisément des aspects formels (mais résultait en réalité d'un changement radical de ma conception du roman). La première n'était pas délibérée, mais plutôt dictée par une nécessité interne. De même que l'intrigue de *Par le sable et par le feu*, les histoires racontées par mes tout premiers romans, aujourd'hui détruits ou enfouis dans une caisse au fond de ma cave, étaient de pure affabulation, avec des personnages totalement imaginaires, sans l'ombre d'une ressemblance avec des gens que j'ai rencontrés. Mais, aussitôt après la parution de *Par le sable et par le feu*, je me suis trouvé définitivement incapable de me passer de ma mémoire. Les aventures des cinq romans publiés entre 1965 et 1982 sont certes inventées, mais je n'ai pu que les situer dans des décors qui m'étaient plus ou moins familiers et les faire vivre par des protagonistes ayant de nombreux points communs avec des personnes que j'ai fréquentées. Comme si aujourd'hui encore, pour parvenir à la fin d'un récit, j'avais besoin de ces repères rassurants que sont des décors et des visages connus. À moins, seconde hypothèse, que je ne puisse plus m'imposer le travail considérable qu'est l'écriture d'un roman si je n'éprouve en compensation le plaisir d'évoquer des souvenirs qui me sont chers, de garantir la conversation durable de fragments de mon passé. Bien entendu, quelle que soit l'explication, le rappel à une espèce de réactualisation de personnages et d'incidents d'autrefois se fait sous une forme déguisée par le mélange, les bouleversements chronologiques (ou par ces ruses puériles qui consistent à transmuier la jolie petite blonde à qui l'on songe en une belle grande brune). Mais, audacieusement peut-être, j'avance une troisième hypothèse : n'aurais-je pas inconsciemment obéi au besoin de conjurer des obsessions, de régler leur compte à des regrets (et j'entends ce mot dans ses deux sens de repentir et de nostalgie) ? Irene Mostova, la maîtresse pragoise de Michel Daubert, a existé. Je l'ai connue : elle s'appelait vraiment Irene mais je n'ai jamais su son nom de famille. Je n'ai pas eu de liaison avec elle et, même, ne lui ai jamais adressé la parole : elle était comédienne et menait le jeu dans le spectacle de la *Lanterne magique* de Prague. Autant dire tout de suite que les personnages féminins de mes autres romans, postérieurs à 1965, que ce soit Denise Mingier, dite Myriam, dans *Le Fruit de cendre*, la petite fille devenue jeune épouse dans

*L'étang-cœur*, Hélène Marian dans *La Fabulation ou les séduisantes bonnes amies* de Vincent Bertier dans *Au nord d'ailleurs*, n'ont pas partagé mes heures tendres, même si pour moi chacune a gardé un visage, un nom, et est demeurée associée à une odeur de clairière, de rivière, de vieille demeure, ou à un parfum de grande marque.

La seconde transformation que j'ai subie en ce temps-là vient de ce que mes nombreuses lectures d'œuvres du domaine néoromanesque et d'ouvrages théoriques ou critiques consacrés au « nouveau roman » m'ont fait enfin sortir de la perplexité où m'avait plongé la diversité des procédés des représentants du genre. Assez tôt leur commune volonté de se libérer des impératifs de la tradition m'avait séduit, satisfaisant mon goût du renouvellement. Toutefois je ne désirais pas les rejoindre aux extrémités vers lesquelles ils tendaient. Et le fait de ne pouvoir ranger sous une seule bannière esthétique ou doctrinale des auteurs si différents les uns des autres m'encourageait à ne suivre personne en particulier.

J'étais en passe de ne plus vouloir faire d'abord, du roman, le support d'une narration divertissante, je ne voulais même plus construire ce qu'Henri Mitterand appellerait « une histoire génératrice d'illusion ». Mon objectif était de produire un roman qui fût « objet de lecture », et j'allais découvrir que Michel Butor défendait la même conception dans ses essais<sup>4</sup>. Je n'allais plus m'attacher qu'à l'organisation d'éléments textuels autour de fragments anecdotiques jouant le rôle d'ossatures. Je ne répudiais donc pas vraiment l'anecdote. Du reste, ni Claude Simon ni Robert Pinget ni quelque autre n'ont révoqué l'intrigue. Je voulais avant tout bâtir du texte, composer un ouvrage de fiction avec des mots et des phrases comme un mosaïste crée son œuvre avec des tesselles colorées.

Mais revenons à *La Conquête de Prague*. J'imaginai une destinée d'efficace et jolie fonctionnaire à cette Irene que j'avais applaudie au théâtre. De la même manière, j'ai souhaité qu'un autre fonctionnaire, authentique celui-ci, et masculin, communiste sincère et, ce qui peut paraître surprenant chez un communiste, doué du sens de l'humour, se survécût en ce Pizek (ce n'était évidemment pas son vrai nom), inventeur du sobriquet *Tuzex girls*. Son modèle vivant, responsable des exportations d'une importante industrie tchécoslovaque, appelait ainsi les ravissantes jeunes personnes qui hantaient les bars des palaces pragois pour mieux

---

<sup>4</sup> *Essais sur le roman*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1969, p. 68 et 69.

approcher des voyageurs pourvus en devises occidentales permettant de faire des emplettes dans les magasins d'État *Tuzex* où l'on trouvait de tout, parfums, confiserie, bijoux, alcools, à condition de payer en monnaie occidentale. Et il me plaisait assez, quoique les considérations politiques ou sociales n'aient jamais été mes points forts, de faire percevoir ce qui séparait alors un suppôt du capitalisme des gens qui, dans ces pays de l'Est, se disaient socialistes, voire communistes. La situation de Daubert à Prague était à plus d'un titre ambiguë : la mienne l'avait été un peu durant mon séjour là-bas. J'ai un faible pour l'ambiguïté et c'est peut-être pour cette raison que j'ai voulu comme titre *La Conquête de Prague* avec les trois significations que peut avoir cette formulation.

Et, de même que j'avais été incapable de décider si mes militaires de *Par le sable et par le feu* pouvaient être sauvés, j'ignore si Irene est morte, par accident ou suicide, ou si elle ou ses supérieurs ont imaginé d'annoncer mensongèrement son décès pour faire renoncer Daubert à ses projets d'amoureux éperdu.

Un contrat me liait aux Éditions Laffont : ce genre de convention, on le sait, n'engage jamais que l'auteur. En ce temps-là, Robert Laffont n'avait pas encore lancé sa collection « L'écart » qui allait accueillir des oeuvres proches du « nouveau roman ». Aussi, lui adressant mon manuscrit, ne me faisais-je aucune illusion. Comme je m'y attendais, mon récit ne fut pas apprécié rue de l'Université. Pourquoi ne pas m'adresser à Gallimard ? J'avais eu des rapports épistolaires avec Jean Paulhan, Raymond Queneau et, quelques années avant sa fin tragique, Albert Camus. Mais je n'indiquai aucun nom de personne sur l'enveloppe-sac que j'envoyai. C'est Robert Gallimard qui m'en accusa réception et, quelques jours plus tard, me fit savoir que mon manuscrit était accepté.

Mon troisième roman publié, *Le Fruit de cendre*, est paru en 1966, plus de vingt ans après les événements qui l'ont inspiré. J'ai été pianiste dans un petit orchestre de jazz, avec des camarades étudiants. L'armée américaine nous avait engagés. Presque chaque soir, un camion nous emmenait à des bases militaires, parfois loin de Liège. Le 16 décembre, nous fûmes des tout premiers civils à savoir que, le jour même, les Allemands contre-attaquaient en force et allaient menacer Liège, la Meuse, Anvers peut-être.



Ce soir-là nous avons joué dans un hameau proche de Manhay (qui serait l'un des points extrêmes de l'avance ennemie). Ce devait être dans un cercle paroissial ou une Maison du Peuple. Les deux filles du couple exploitant l'établissement assuraient le service. Elles étaient jolies et l'une d'elles, surtout, l'aînée, était particulièrement gironde. Nous avons passé là une grande partie de la nuit, exécutant de ce jazz traditionnel que nous aimions, dévorant sandwiches, biscuits ou chocolat de « rations K », et buvant plus que de raison tandis que le canon tonnait et que des lueurs parfois brèves, parfois alanguies, se déployaient sur l'écran bas des nuages.

Quelques mois plus tard, quoique jeune civil, par l'un de ces privilèges qui ravissaient mon esprit aventureux, j'étais autorisé à accompagner un groupe de démineurs allant à Bastogne où traînaient un peu partout mines et munitions de toutes sortes. Je me suis aperçu, près de Manhay, que la maison où j'avais vécu mon assez joyeuse nuit en décembre était détruite de fond en comble. Et l'idée me vint que peut-être les deux sœurs, si mignonnes, pouvaient avoir péri. Cette idée-là m'a longtemps hanté, et je crois que c'est pour m'en libérer qu'un jour j'ai rassemblé mes souvenirs et composé *Le Fruit de cendre*.

Je ne voulais surtout pas d'un récit linéaire. Mon héros — par moments narrateur, par moments *raconté* — serait un garçon immature dont un échec amoureux, sa première expérience, a bouleversé non pas la mémoire comme dans *La Conquête de Prague* mais bien la faculté d'interpréter les faits. L'explication qu'il donne de son infortune est tout entière dominée par un orgueil cherchant une manière de compensation. Robert a vingt ans, est dépourvu de toute expérience des choses du cœur et du sexe, à ceci près qu'il vient d'en avoir la révélation avant de connaître aussitôt l'amertume de la jalousie.

Le texte est donc énoncé alternativement par Robert, le jeune héros, par l'un de ses camarades, qui a gardé la tête froide, et enfin par un narrateur anonyme. Quand c'est Robert qui parle, le discours est déformé par l'émotion, l'excitation, l'impatience : il est souvent désorganisé, avec une ponctuation sommaire et une évidente incapacité d'achever les phrases entamées.

J'ai passé neuf ou dix mois d'août, durant mes vacances d'avant 1940, dans le Brabant wallon. Il y avait là, chez mes cousins, huit enfants dont deux, un garçon

et une fille, avaient à peu près mon âge. Avec des gamins et gamines des environs, nous jouions dans un boqueteau qui me paraissait magique, ou bien nous allions dans l'ancien domaine d'une sucrerie abandonnée, encombré de broussailles et de cuves rouillées. Une voie ferrée séparait l'ancienne usine de prairies assez négligées en bordure desquelles s'ouvrait un puits sans margelle et donc dangereux, mais que nous connaissions assez. Durant l'occupation, les rares habitants encore éveillés de quelques maisons isolées ont entendu une automobile emprunter dans la nuit un chemin peu fréquenté qui menait à proximité de ce puits. Personne n'en a su davantage jusqu'au jour, après la guerre, où l'on a vu un cadavre flottant dans l'eau croupie, à deux ou trois mètres sous le niveau du sol. C'était une femme et, pour ma part, je n'ai pu savoir si elle avait été victime d'un règlement de compte, d'un crime passionnel ou d'un banal accident. En brochant autour de ces faits, j'ai conçu une histoire que je voulais faire raconter de bout en bout par une petite fille, dans un style bien entendu puéril. Ce fut *L'Étang-Cœur*, dont le titre évoquait pour moi non un étang brabançon mais bien celui qui, au-dessus de Tilff, dans la banlieue liégeoise (paysage encore agreste qu'ont bien connu Marie Delcourt, Alexis Curvers et Renée Brock, pour ne citer qu'eux), somnole au milieu d'un parc abandonné. Mon récit était terminé quand, lisant *L'Opoponax* qui venait de valoir le prix Médicis à Monique Wittig, j'ai constaté qu'elle aussi faisait narrer l'intrigue par une fillette. Je ne pouvais présenter un manuscrit qui m'eût fait soupçonner d'imitation, voire de plagiat. C'est alors que j'ai imaginé de confier le récit à trois voix alternées, en fait deux personnages, c'est-à-dire la petite fille elle-même, le jeune homme qui l'épousera dix ans plus tard et le vieillard aigri que celui-ci sera devenu, abandonné par la femme qu'il aimait.

Mon cinquième roman, dont le titre, *La Fabulation*, est de nouveau quelque peu ambigu, met en scène des acteurs que j'ai fréquentés dans les années cinquante. Inutile de préciser que je les ai assez travestis pour que personne ne puisse se reconnaître ni prétendre identifier quelqu'une de ses relations.

Le prétexte de cet ouvrage m'a été donné par la mort d'un jeune homme, mort accidentelle en laquelle des personnes malintentionnées ou par trop romanesques déclaraient soupçonner un suicide ou un meurtre camouflé. J'ai axé mon récit sur un personnage en rapport étroit avec ce défunt, une femme res-

semblant à une séduisante jeune personne que je rencontrais, à l'époque supposée des faits, chez des amis liégeois. Le mécanisme de l'intrigue repose surtout sur des témoignages repris en des dialogues provoqués par les enquêtes auxquelles se livre le narrateur, que paraît obséder la recherche de la vérité. Ce mécanisme offre l'avantage de permettre au conteur de ne jamais trop parler de lui-même.

Peut-être ai-je vu en cet ouvrage un exercice de style consistant à essayer de parler de l'amour et du désir sans céder aux attendrissements et aux poncifs classiques en semblable occurrence. C'était aussi une façon de concilier mon inclination pour les mots et la méfiance que je professe à l'égard du langage, non en raison de quelque imperfection lexicale mais bien à cause de l'incapacité où nous nous trouvons tous de prêter exactement la même signification aux mêmes vocables.

C'est alors, vers 1970, qu'une « déprime » (le mot est familier mais je trouve son allure moins alarmante que celle de « dépression »), a eu pour effet de me faire désespérément croire à la vanité de toute écriture de fiction. J'ai néanmoins plus qu'ébauché encore trois romans, dont deux attendent que je m'oblige à les achever, le troisième étant irrécupérable parce que j'ai voulu le composer dans un registre qui n'est pas le mien. Quoi qu'il en fût, il était urgent de me faire violence. L'occasion de me contraindre à écrire un autre long récit se présenta au cours d'une réunion amicale chez Jean Muno. L'éditeur Jacques Antoine était là et déplorait que tant de romanciers ne fussent venus lui soumettre un manuscrit qu'après avoir essuyé un refus à Paris. Bravement, je lui promis alors un roman écrit spécialement pour lui. C'était une façon de me condamner au travail.

Cette fois, je ne suis pas parti d'un souvenir vécu. Il se trouve que j'avais cristallisé le thème d'une nouvelle (que j'ai du reste détruite, insatisfait, aussitôt après l'avoir achevée) autour d'un paysage dont une photographie m'avait fasciné : une plage jonchée de troncs d'arbres échoués, écorcés par les flots et blanchis par le sel.

J'avais situé ma nouvelle en Bretagne. Mais, de manière imprévisible et sans raison valable, je trouvai tout à coup que cette plage ne pouvait être que danoise. Je retenais de ma nouvelle le personnage d'un homme vieillissant, esseulé, nouant une relation équivoque avec une jeune fille rencontrée, solitaire elle aussi, dans la

salle à manger du petit hôtel où il est descendu. C'est devenu *Au nord d'ailleurs*, sorti de presse en mars 1982, vingt ans, presque jour pour jour, après mon tout premier roman. J'y ai rompu avec la démarche qui avait présidé à la composition de mes quatre livres précédents, articulés autour d'un faisceau de souvenirs. Cette fois, d'une situation imaginaire plutôt statique, je tirais prétexte à l'évocation, j'ose presque dire « en vrac », d'une masse de souvenirs très divers : amis et amies de jeunesse, faits de guerre, voyages et même rêves... plus, cela va de soi, bien des détails inventés. Pour cette raison, je présume, l'écriture d'*Au nord d'ailleurs* m'a pas mal amusé en un premier temps. Mais j'ai payé ce plaisir initial lorsqu'il s'est agi de transformer plus de deux cents pages d'affabulations émiettées en un récit qui, même si je ne désirais pas, classiquement, en ordonner la chronologie ni lui assurer un déroulement homogène, devait tout de même constituer un « objet de lecture » cohérent.

Le démontage des mécanismes mentaux qui ont fonctionné tandis que j'écrivais mes romans ne m'aide pas à répondre aux questions pourquoi ai-je commis ces longs récits qui ne sont ni témoignages ni leçons utiles et pourquoi d'autres, comme certains d'entre vous, si différents de moi et si différents les uns des autres, se sont-ils imposé la lourde tâche de l'écriture romanesque ? Je ne puis qu'avancer la banale explication : quelque chose en nous nous pousse à créer, et c'est vrai de tous les artistes, écrivains ou peintres, sculpteurs ou musiciens. J'irais jusqu'à soutenir que c'est vrai encore des bricoleurs, plus modestes dans leurs ambitions.

Mais, j'y reviens aussi, il y a ceux dont parlait Pierre Mertens, ceux pour qui le roman est un combat. Et sans doute Pierre en est-il, au moins avec quelques-uns de ses ouvrages. J'admire que d'autres se servent de leur oeuvre pour lutter ou persuader, mais rien en moi ne me dispose à prendre part aux débats ou aux luttes qu'ils mènent de la plus estimable façon. J'en arrive à penser que pour moi la littérature relève, comme pour beaucoup de lecteurs, du domaine des activités ludiques.

Ne voyez là ni confession honteuse ni affirmation triomphaliste. C'est un constat. Le fait de prendre la littérature pour un jeu n'implique pas qu'on la traite avec désinvolture.

On peut avoir la passion du jeu.

Copyright © 1991 Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique. Tous droits réservés.

**Pour citer cette communication :**

Jacques-Gérard Linze, *Écrire un roman* [en ligne], Bruxelles, Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, 1991. Disponible sur : < [www.arlfb.be](http://www.arlfb.be) >