



Réception de Simon Leys

DISCOURS DE SIMON LEYS
A LA SEANCE PUBLIQUE DU 30 MAI 1992

Tous les écrivains sont des monstres
– Montherlant

Méfiez-vous de l'auteur.
Faites confiance à son œuvre.
La vraie tâche d'un critique est de sauver
l'œuvre des mains de son auteur.
– D.H. Lawrence

Monsieur,

Sur le sujet des éloges académiques, Montherlant disait (je paraphrase librement de mémoire) qu'un homme qui aurait une certaine délicatesse, après avoir entendu son propre éloge prononcé en public devant une assemblée nombreuse, serait moralement obligé de faire hara-kiri.

Après avoir entendu des compliments du calibre de ceux que vous m'avez décernés, il faudrait vraiment avoir un épiderme d'hippopotame pour décliner la mesure radicale que préconisait Montherlant.

Je ne vois qu'une seule autre solution moins sauvage, mais peut-être mieux conforme à la justice. Permettez-moi de placer le plus clair de vos compliments au compte de ma femme. Elle au moins les mérite. Un écrivain croit parfois naïvement qu'il a fait ses livres, lui-même, tout seul. Il ne devrait cependant pas oublier que l'homme qu'il est, pour le meilleur et pour le pire, c'est finalement sa

femme qui l'a fait. Souffrez donc que je passe à la mienne ces trop belles fleurs que vous m'avez adressées.

Mes chers confrères,

Il est imprudent de demander à des écrivains de faire des discours. Si nous savions bien parler, il est probable que nous n'écririons pas. Vous me pardonnerez donc d'être bref.

N'y voyez ni paresse ni désinvolture de ma part, mais au contraire une expression de la considération que j'ai pour mes auditeurs. La brièveté est la politesse des orateurs dénués d'éloquence.

À cela, ajoutez aussi le retard avec lequel je me présente enfin devant vous. Madame de Sévigné s'excusait dans une lettre de n'avoir pas eu le temps de faire court. Pour moi, c'est l'inverse : j'ai eu tout le loisir du monde. Comme la force des circonstances a obligé de différer à plusieurs reprises la date de ma réception, j'ai pu, d'une année à l'autre, opérer de nouvelles coupures dans mon discours, et si la présente séance avait dû être remise une ou deux fois de plus, je parie que je serais finalement arrivé à faire tenir mon texte sur la surface d'une carte postale.

Je suis doublement touché de l'honneur que m'a fait l'Académie. D'abord, quand on habite à l'autre bout de la planète, les marques d'appréciation qu'on peut recevoir de son pays natal acquièrent un prix tout particulier, je vous assure. En second lieu, le fait que ce soit au fauteuil de Georges Simenon que l'on m'ait élu, semble conférer un lustre supplémentaire à cette distinction. Sur ce dernier point, toutefois, si je suis très sensible à la générosité de mes confrères, croyez bien que je ne me fais aucune illusion : les successions académiques sont quelquefois remarquables par leur absence d'esprit de suite, et c'est quand on a le privilège de succéder à un écrivain de génie, que l'on peut le mieux apprécier leur inconstance. C'est d'ailleurs cette inconstance qui constitue le charme des académies, et, dans notre âge de démocratie, les fait ressembler plutôt à des institutions aristocratiques ou héréditaires. En effet, comme George Orwell le faisait remarquer, le principal mérite des institutions héréditaires réside dans le fait que les titres et positions s'y trouvent périodiquement confiés à des incapables, ce qui engendre une certaine fantaisie, tandis que les systèmes bureaucratiques ne peuvent se renouveler que de façon morne et prévisible. Ainsi, on peut souvent voir des aristocrates excentriques, mais on n' imagine pas un Commissaire qui serait farfelu. Que je

puisse aujourd'hui venir occuper le fauteuil de Simenon vous donne un nouvel exemple de cette rafraîchissante incohérence des lignées académiques. Vous le voyez, à cet égard-là aussi, notre académie est vraiment royale.

Mes chers confrères,
Mesdames, Messieurs,

Cioran s'étonnait que la perspective d'avoir un biographe n'ait jamais fait renoncer personne à avoir une vie. Nous devrions au moins nous demander comment la perspective d'avoir à subir un éloge académique posthume ne fait pas renoncer plus de gens à devenir académiciens. En ce qui concerne Simenon, peut-être a-t-il cru qu'il avait suffisamment brouillé les pistes et que la fausse candeur de ses confessions le protégerait toujours assez de notre admiration indiscreète ?

Samuel Johnson estimait que l'on ne peut pas entreprendre de raconter la vie d'un homme si l'on n'a pas mangé et bu en sa compagnie. Je ne suis pas sûr que ce genre d'expérience serait d'un réel appoint pour le biographe de Simenon — ni d'ailleurs pour celui d'aucun autre grand écrivain. Isaac Bashevis Singer (excusez cette abondance de citations ; il ne s'agit pas là d'une pédanterie ; simplement, il se fait que, ces quinze dernières années, j'ai fréquenté les livres plutôt que les gens ; et puis, à quoi bon réinventer maladroitement ce que de bons écrivains ont mieux dit avant nous ?) — Isaac Bashevis Singer disait donc que, même si Tolstoï habitait la maison d'en face, au lieu de traverser la rue pour aller frapper à sa porte, il resterait plutôt chez lui à relire *Anna Karénine*. C'est la sagesse même.

La rencontre des génies n'est pas nécessairement une occasion d'échanges sublimes. On se rappelle par exemple l'unique entrevue de James Joyce et de Marcel Proust. Les deux géants de la littérature du vingtième siècle durent un jour partager un taxi ; ils employèrent tout le temps de la course à disputer pour savoir s'il fallait garder la fenêtre du taxi ouverte, ou s'il fallait la fermer.

Les gens s'étonnent souvent que, dans la vie, un grand écrivain ne ressemble pas du tout à l'image qu'ils s'étaient faite de lui en le lisant. Ainsi, ils découvrent avec un ahurissement assez naïf que tel pamphlétaire dont ils avaient admiré la fougue et les violences, est en réalité un homme effacé, timide et pacifique, ou encore, tel chancre de la volupté brûlante se révèle être un eunuque ; tel aventurier

illustre ne quitte jamais ses pantoufles ni le coin de son feu; tel esthète mange dans de la vaisselle en plastique et porte des cravates hideuses, et ainsi de suite. Ils auraient pourtant dû s'y attendre. Le plus souvent, l'artiste crée pour combler un manque; sa création n'est pas le débordement d'un trop-plein, elle répond plutôt à une carence.

Hilaire Belloc a bien décrit ce divorce entre l'homme et l'œuvre : « Je n'ai jamais rencontré un auteur qui correspondît à son œuvre. Ou bien, il était manifestement beaucoup plus grand et bien meilleur qu'elle, ou bien il lui était manifestement très inférieur. Quand l'œuvre est réussie, le fait est que ce n'est pas simplement un homme qui en est l'auteur, mais bien un homme inspiré. Et la raison pour laquelle la vanité des artistes nous choque, c'est que, de façon plus ou moins consciente, nous mesurons le contraste entre, d'une part, ce que les dieux ont accompli à travers eux, et d'autre part, les assez répugnants individus qu'ils sont. »

Simenon a accordé d'innombrables interviews. En vacances — c'est-à-dire quand il n'écrivait pas de romans —, il lui arrivait de recevoir les journalistes jusqu'à deux ou trois fois par semaine. La grande presse et la télévision avaient trouvé en lui un sujet en or. Non sans roublardise, il se prêtait d'assez bonne grâce à leurs requêtes ; son numéro était bien rodé, et il en suivait la routine sans accroc, avec un aplomb professionnel, il lançait adroitement à ses visiteurs toutes les galéjades qu'ils souhaitaient gober, un peu comme au zoo, on jette des cacahuètes aux singes.

Sa célébrité était mondiale; elle pouvait commodément se résumer en une série de chiffres, qui, constamment ressassés, ne cessaient pourtant d'étonner : auteur traduit en 57 langues dans 40 pays, il avait écrit quelque 450 romans — le total exact, qui constitue probablement un record de fécondité dans l'histoire de la littérature universelle, échappe aux investigations des chercheurs les plus diligents, car, dans sa jeunesse, il avait produit des œuvres alimentaires — aventures, ou pornographie coupée d'eau de rose publiées dans d'obscures et éphémères collections à dix centimes, sous 27 pseudonymes différents. À ses débuts, il lui était arrivé de torcher un ou deux romans en une seule journée. Le succès venu, il avait beaucoup voyagé, en même temps, avec une passion de propriétaire, il s'était successivement aménagé 32 résidences. Et bien entendu, n'oublions pas les 10.000

femmes avec lesquelles, selon ses propres calculs, il avait trouvé le moyen de coïter au fil des années.

Rappelons-nous cependant la mise en garde de Mauriac : la vie véritable d'un écrivain, seules ses créatures nous la racontent. Simenon et ses personnages racontent-ils la même chose ? Soumettons-les par exemple à un même petit test élémentaire, celui que suggérait Malraux quand il disait que, pour connaître un homme, il faudrait observer son attitude à l'égard de Dieu, à l'égard du sexe, et à l'égard de l'argent.

Sur Dieu, les créatures de Simenon sont muettes, ce qui est banal. Leur créateur, lui, pousse plus loin : son silence est positivement strident — ce qui est plus singulier : « Je préférerais me promener tout nu dans la rue, plutôt que d'avoir à préciser mes sentiments sur l'existence de Dieu. »

En ce qui regarde le sexe, Simenon aime à se peindre comme un homme libéré de tous les tabous : « J'aime user d'un beau corps de femme... Une professionnelle me donne souvent plus de plaisir qu'une autre... Je fais l'amour simplement, sainement, aussi souvent que c'est nécessaire. » Il cultive le plaisir « sans arrière-pensées et sans complications ». À l'entendre, on dirait qu'il pratique l'orgie un peu comme d'autres font du vélo ou de la gymnastique suédoise.

Pour ses créatures, par contre, les choses ne sont pas aussi aisées ni plaisantes. Dans ses romans, que la solitude écrase, et où des passions sans amour mènent inexorablement au désastre, le sexe apparaît presque toujours comme une expérience morose, honteuse, bâclée et furtive. Ainsi par exemple, le protagoniste du plus directement autobiographique de tous ses romans, « imagine les lits douteux, les papiers peints en lambeaux, un canapé défoncé et couvert de taches, il voit, il veut voir un visage de femme aux yeux cernés, aux lèvres lasses, au corps souffreteux qui se dénude peu à peu avec un morne dégoût dans la lumière équivoque... Tout est hideux ! C'est sale, voilà le mot, c'est sale ! et il voudrait que ça soit encore plus sale, sale à en pleurer de dégoût, ou de pitié, à se rouler par terre en gémissant... » Enfin, on ne saurait quitter ce chapitre sans relever le contraste — assez frappant, il faut en convenir — entre la fringale polygame de Simenon et la sévère monogamie de Maigret (et il n'est pas nécessaire d'être Freud ou Jung pour identifier en Maigret le « Moi mythique » de Simenon).

En ce qui concerne l'argent, il n'est que trop facile d'opposer la réussite spectaculaire du créateur au sordide naufrage de presque tous ses personnages. Tandis que le premier reste enfermé dans la luxueuse prison que lui ont bâtie ses millions, les autres, eux, rompent toutes leurs amarres et s'en vont à la dérive, libres de leur dénuement même. Au faite de sa carrière, Simenon vivait dans une sorte de château qu'il s'était lui-même dessiné et qui tenait à la foi du palace, de l'usine, du sanatorium et de la forteresse, et où il était servi par une armée de secrétaires, sommeliers, chauffeurs, cuisinières et jardiniers. Alors que les romans de Simenon ressemblent à la vie, sa vie, elle, finissait par ressembler à un roman — un de ces feuilletons qu'il avait jadis signés de pseudonymes à la guimauve, Jean du Perry ou Germain d'Antibes, et dont les titres laissent rêveur : *Voluptueuses étreintes*, *Perversités frivoles* ou *Seul parmi les gorilles*.

En regard de l'industriel des lettres trônant, épanoui, au milieu de sa prospérité, les personnages de Simenon, eux, serrent le cœur : ce sont des petites gens, des humbles, des solitaires, des rebelles, des marginaux, des « humiliés et offensés », des ratés, des déracinés, des victimes, des vaincus. Voyez même Maigret : « Quand Maigret doit pénétrer dans un milieu cosu, il se sent difficilement admis : il a un sentiment de gêne, de faire tache, il n'est pas à sa place »... « Maigret n'est pas à son aise avec les grands de ce monde, qui tantôt l'épatent, tantôt le choquent. » Fils de l'intendant d'un aristocrate, il reste marqué par ses origines serviles : « Il y a des relations humaines, des habitudes sociales dont on ne guérit pas. On peut guérir de beaucoup de choses, mais pas de ça, d'une certaine humilité devant certaines gens... » Au fond, Simenon a raconté cent fois la même histoire, ses grands romans n'ont qu'un seul thème : la chute d'un homme. Le destin, un incident extérieur, une fatalité intérieure viennent déclencher un implacable processus de destruction. Un homme s'éveille et se découvre soudain étranger aux siens et à lui-même, il essaie de briser les chaînes de sa vie quotidienne, — et il sombre.

La multiplication des interviews, la prolixité des intarissables dictées au magnétophone, pourraient faire croire que Simenon se confiait volontiers. Il n'en est rien. Il s'efforçait seulement, sans se lasser, de projeter une certaine image de lui-même ; celle d'«un homme comme un autre», sans problèmes, bien dans sa peau. Un juge chargé de l'instruction de l'affaire Simenon serait en droit de

s'étonner des contradictions flagrantes entre l'assurance joviale du prévenu et les navrants témoignages de ses personnages — mais Maigret lui-même nous a enseigné à nous méfier des juges. Les juges ne comprennent rien. Car, s'ils comprenaient, comment pourraient-ils encore juger ?

Une fois cependant, comme par mégarde, Simenon est vraiment passé aux aveux. Un écrivain finit parfois par se livrer quand il croit simplement parler d'autres écrivains qu'il aime. En 1960, dans une émission radiophonique consacrée à Balzac, Simenon a dit des choses qui, au fond, sont plus révélatrices que les embarrassantes et inutiles confessions des dernières années de sa vie. De ce portrait de Balzac, je détache un propos : « Le besoin de créer d'autres hommes, de tirer de soi une foule de personnages différents viendra-t-il à un homme harmonieusement fondu dans un petit monde à sa mesure ? Pourquoi s'obstiner à vivre la vie des autres si l'on est soi-même rassuré et sans révolte ? »

Que Simenon ait été irrémédiablement « mal dans sa peau », qu'il n'ait jamais guéri d'avoir été privé d'affection maternelle, que toute sa vie durant, il ait cherché à prendre une impossible revanche sur les humiliations d'une enfance étroite et grise — tout cela ne fait guère de doute, mais en fin de compte, ne saurait concerner que des professionnels de la psychologie. Revenons à la littérature.

Le besoin de créer des personnages, d'inventer d'autres êtres, atteint chez Simenon les dimensions d'une obsession tellement exclusive et dévorante, que l'on pourrait vraiment étudier chez lui la physiologie, et même la pathologie de la création littéraire. C'est ce besoin qui donne à ses romans leur inexorable nécessité. En le lisant, on vérifie la vérité de la réflexion de Julien Green : « les seules œuvres qui comptent sont celles dont on pourrait dire que leur auteur serait mort étouffé s'il ne s'en était délivré ». Peu d'écrivains furent aussi totalement romanciers ; très tôt d'ailleurs, de bons connaisseurs comme Gide et Mauriac ne s'y sont pas trompés — leur admiration pour le phénomène Simenon se teintait d'envie, et d'une sorte d'incrédulité : comment diable s'y prenait-il, cette espèce de boutiquier belge sans culture et sans idées, pour leur donner d'aussi éblouissantes leçons sur leur propre terrain ?

En revanche, dès que Simenon cesse d'écrire des romans, c'est comme s'il cessait d'exister; il n'a plus rien à dire, ou, s'il ouvre la bouche, les platitudes le

disputent à une certaine goujaterie qu'il étale avec une froide inconscience. Qu'importe ! Aurait-on l'idée de demander à un acrobate qui vient de traverser les chutes du Niagara sur une corde raide, ce qu'il sait faire d'autre, *à part ça* ? Même si, au repos, Simenon déconcerte ses admirateurs, on ne voit pas comment cette décevante impression pourrait jamais affecter les souverains pouvoirs de son art. Ouvrez n'importe lequel de ses romans majeurs, — d'emblée, la magie opère : dès le premier paragraphe, vous êtes happé par la mâchoire d'un piège qui ne vous relâchera pas avant le point final de la dernière page; et même alors, le livre refermé, vous restez étourdi et pantelant tandis que vous tentez de reprendre pied dans votre petit monde familier dont, le temps d'une lecture, vous avez soudain entrevu le vertigineux envers.

Quand on lit Simenon, la distinction entre l'expérience vécue et l'expérience imaginaire devient spacieuse ; à vingt ou trente ans de distance, le souvenir de certains épisodes de ses romans peut continuer à nous hanter de façon plus obsédante que le souvenir d'événements qui nous sont survenus. En réalité, ces lectures sont elles-mêmes devenues des événements de notre vie.

La force de Simenon, c'est d'employer des moyens ordinaires pour créer des effets inoubliables. Sa langue est pauvre et nue (comme le langage de l'inconscient), ce qui fait d'ailleurs de lui le plus universellement traduisible de tous les auteurs — il ne perd rien à passer en eskimo ou en japonais. On serait bien en peine de composer une anthologie de ses meilleures pages : il n'a pas de meilleures pages, il n'a que de meilleurs romans, dans lesquels tout se tient, sans une seule couture.

« On écrit toujours trop » disait Chardonne. Eût-il publié dix fois moins, Simenon jouirait d'une situation littéraire cent fois plus importante. Les romans policiers (genre assommant par définition) qu'il ne prenait d'ailleurs guère au sérieux et produisait de façon industrielle pour se reposer de sa création véritable, — les romans policiers ont assuré sa fortune et sa popularité, mais en même temps, pour des millions de lecteurs, ils ont masqué l'authentique génie qu'il investissait presque exclusivement dans ce qu'il appelait ses « romans durs ». Ces derniers lui coûtaient un effort nerveux tellement intense, qu'il était parfois saisi de vomissements avant d'en commencer la rédaction. C'est qu'il lui fallait mentalement revêtir la personnalité du principal protagoniste, et voir par le dedans

les réalités que suscitait sa plume en suivant une dictée intérieure. Cette métamorphose psychique est commune à tous les écrivains visionnaires. Julien Green (encore lui !) l'a bien décrite en plusieurs passages de son *Journal*. Chez Simenon, le phénomène s'imposait avec une telle acuité qu'à certains moments il en était effrayé, car il se sentait entraîné vers une incertaine frontière où sa raison risquait de chanceler.

La tension mentale exigée par ce type de composition ne pouvait être soutenue longtemps, et comme elle ne tolérait ni interruption ni repos, le premier jet des romans de Simenon était généralement achevé en dix ou douze jours. Ses chefs-d'œuvre sont donc toujours brefs : créés d'une haleine et conçus pour être lus d'une traite.

Le premier jet constituait déjà une version presque définitive — il ne devait plus y apporter que des corrections de détail. Les manuscrits de Simenon sont étonnamment vierges de ratures, dans leur netteté rapide, ils font penser aux manuscrits des partitions de Mozart. Le rapprochement de ces deux noms peut paraître incongru, et d'ailleurs il l'est à tous les égards, sauf un — qui est essentiel l'opération de la grâce créatrice. Pour l'un et l'autre artiste, c'est le point de départ qui est décisif : une phrase musicale, une vision initiale lui est *donnée* ; cette phrase une fois posée, tout le reste en découle prestement, d'une venue, sans repentir et sans hésitation, en un jet continu — ce que Mozart appelait *il filo*. La vitesse du processus, la certitude de sa démarche et son absence de tâtonnements font croire à une forme de « facilité » ; cette impression est trompeuse, car pour soutenir le rythme de la dictée intérieure sans en perdre le fil, l'artiste doit exercer une force de concentration presque surhumaine.

Toutefois, ce type de création nous confronte à une énigme (que l'*Amadeus* de Schaeffer avait eu le mérite de saisir; les musicologues et les historiens qui lui ont cherché querelle sont entièrement passés à côté de la question) : l'œuvre présente une splendeur et une profondeur qui dépassent et débordent manifestement son auteur. L'œuvre est non seulement plus grande que lui, elle est d'une autre nature : elle vient d'ailleurs. L'auteur scandalise les admirateurs de son œuvre ; en contraste avec celle-ci, il leur semble *vide*. Mais si c'était précisément ce vide qui avait permis à l'œuvre de trouver en lui un libre canal pour venir au jour ?

Un artiste n'est vraiment responsable que de ses ouvrages médiocres ou manqués, où, hélas, il peut se reconnaître tout entier, tandis que ses chefs-d'œuvre devraient toujours le prendre au dépourvu. Georges Bernanos, qui n'était assurément pas suspect de coquetteries écrivassières, disait du *Journal d'un curé de campagne* : « J'aime ce livre comme s'il n'était pas de moi. » Et effectivement, en un sens, — dans le sens suggéré par le propos de Belloc que je citais au début —, il n'était pas de lui. Quel écrivain lucide pourrait jamais imaginer que la source de son inspiration est en lui ? Il pourrait aussi bien se croire le propriétaire de l'arc-en-ciel ou du clair de lune qui transfigure un moment son jardin !

Au fond, la grâce d'écrire des romans est un peu à l'image de la grâce de Dieu : arbitraire, incompréhensible, et d'une sublime injustice. Ce n'est pas un scandale que des romanciers de génie s'avèrent être de pauvres types ; c'est un réconfortant miracle que de pauvres types s'avèrent être des romanciers de génie.

J'arrive à la fin de mon propos, et je ne vous ai toujours pas dit quand Simenon est né, ni quand il est mort, ou comment il a vécu. Je ne vous ai pas parlé des triomphes de sa vie publique, ni des drames de sa vie privée ; je ne vous ai pas parlé de ses parents, de ses origines, de sa carrière, de ses voyages, de ses aventures, de ses pipes, de ses femmes, ni de tout le folklore de Maigret... Et vous commencez à voir, je crois, pourquoi je ne vous en parlerai pas. Ce sont de fausses pistes, elles ne mènent nulle part. Ce qu'un chercheur industriel pourrait finalement ramener dans ses filets — souvent après avoir dragué de mornes étendues de vase — justifierait bien mal ses efforts. Toute vie laisse derrière elle un bric-à-brac bizarre et parfois malodorant dans lequel, en farfouillant bien, on trouvera toujours assez de pièces à conviction pour établir que le prévenu était un monstre doublé d'une nullité. Ce mélange est fort commun d'ailleurs ; quiconque en doute n'a qu'à se regarder dans un miroir.

À quoi bon se donner tant de mal pour cerner un Simenon qui ressemblerait à tout le monde ? Le seul Simenon qui nous intéresse ne ressemble à personne, et c'est ça qui lui a permis d'écrire *Lettre à mon juge*, et *La veuve Couderc*, et *L'homme qui regardait passer les trains*, et *L'évadé*, et *Le voyageur de la Toussaint*, et tant d'autres romans où, étrangement, nous revenons sans cesse puiser le courage de contempler notre propre misère sans fléchir. La vérité dont Simenon était dépositaire se trouve sans son œuvre, et là seulement. Quiconque s'obstinerait à la

chercher ailleurs ferait mieux de méditer les vers de T.S. Eliot : « Par cela nous avons existé, par cela seul, / Qui n'est point consigné dans nos nécrologies, / Ni dans les souvenirs que drape l'araignée bienfaisante, / Ni sous les sceaux que brise le maigre notaire, / Dans nos chambres vides. »

Copyright © 1992 Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique. Tous droits réservés.

Pour citer ce discours :

Simon Leys, *Réception de Simon Leys. Séance publique du 30 mai 1992* [en ligne], Bruxelles, Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, 1992. Disponible sur :

< www.arllfb.be >