

T R A C C E S



N° 1, 1989

Travaux du Centre d'Etudes Georges Simenon

Université de Liège

TRACES

1

Georges Simenon, Genèse et unité de l'œuvre

Ce volume est publié avec l'aide du F.N.R.S.

En couverture :

Portrait de Simenon par Cocteau (pointe sèche, 1957, 25 × 40 cm)
Coll. Fonds Simenon.

Toutes les photos reproduites dans ce numéro proviennent du Fonds
Simenon de l'université de Liège.

TRACES

1

Georges Simenon, Genèse et unité de l'œuvre

Actes du 1^{er} colloque international
qui s'est tenu à Liège les 21, 22 et 23 avril 1988

Université de Liège
Centre d'Etudes Georges Simenon
1989

Comité de gestion du Centre d'Etudes Georges Simenon

Paul DELBOUILLE, Président du Centre
Danielle BAJOMÉE, Directeur du Centre
Christine SWINGS, Conservateur du Fonds
Joyce AITKEN, Secrétaire de Georges Simenon
Jacques DUBOIS
Pierre GOTHOT

Comité de rédaction de *TRACES*

Danielle BAJOMÉE
Paul DELBOUILLE
Jacques DUBOIS
Christine SWINGS

Secrétaire de rédaction : Michel LEMOINE

Administration et diffusion :

Danielle BAJOMÉE,
Centre d'Etudes Georges Simenon,
Place Cockerill, 3
B-4000 LIÈGE

TRACES

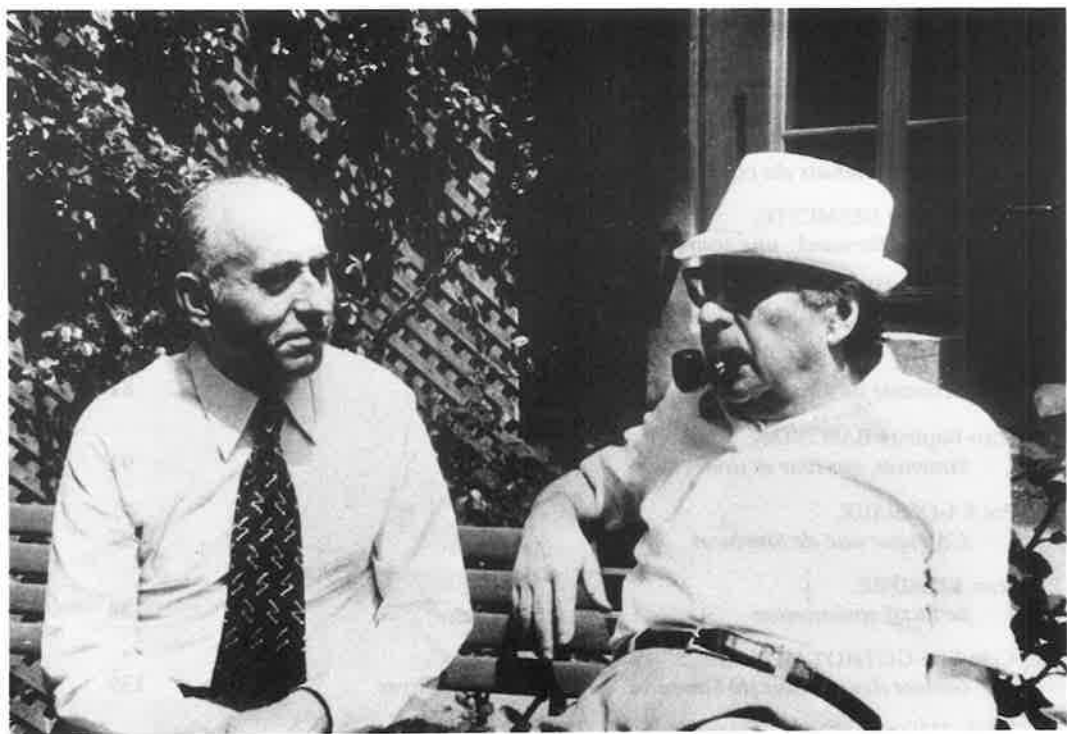
Un numéro par an, le numéro 550 francs belges.

Pour tous renseignements, suggestions, envois de manuscrits, commandes,
s'adresser au secrétariat :

Centre d'Etudes Georges Simenon,
Université de Liège,
Place Cockerill, 3
B-4000 LIÈGE

Table des matières

Jean-Marie KLINKENBERG, <i>A l'origine des études simenoniennes à Liège : Maurice Piron</i>	9
René ANDRIANNE, <i>Pour une biographie de Simenon</i>	15
Claude MENGUY et Pierre DELIGNY, <i>Les vrais débuts du commissaire Maigret</i>	27
Marie-Claire DESMETTE, <i>Tristan Bernard : une source de Georges Simenon?</i>	45
Michel LEMOINE, <i>Maigret en gestation dans les romans populaires</i>	53
Jean FABRE, <i>Nécessité de Maigret</i>	81
Jean-Baptiste BARONIAN, <i>Simenon, conteur et nouvelliste</i>	91
Pol P. GOSSIAUX, <i>L'Afrique nue de Simenon</i>	97
Jean BESSIÈRE, <i>Le Fictif simenonien</i>	123
Claudine GOTHOT-MERSCH, <i>Genèse des romans de Simenon : le problème des titres</i>	139
Marie-Hélène ANDRÉ, <i>Le Thème de la lumière et son évolution chez Georges Simenon</i>	149
Paul DELBOUILLE, <i>Notes pour une étude du récit de paroles</i>	157
H. VELDMAN, <i>Des « Maigret » aux romans non-cycliques : continuité de structure, discontinuité de forme</i>	169
M. BEDNER, <i>Du genre policier au roman psychologique</i>	179
Le Fonds Simenon	189



Simenon à Lausanne avec le Professeur Piron, le 9 juin 1976

Créé en 1976 à l'initiative de Maurice Piron, le Centre d'Etudes Georges Simenon de l'Université de Liège est devenu au fil des années, grâce à la richesse de son fonds, le passage en quelque sorte obligé de tous ceux qui, chercheurs ou amateurs, s'intéressent à l'œuvre du romancier.

A l'occasion du quatre-vingt-cinquième anniversaire de Georges Simenon et pour le remercier de sa constante générosité à l'égard de la fondation qui porte son nom, les responsables actuels ont organisé à Liège, au printemps 1988, un premier colloque international. Cette rencontre doit, dans leur esprit, être suivie de beaucoup d'autres, organisées régulièrement. Le deuxième colloque est dès à présent à l'étude. Ils ont également voulu que les actes de ce colloque initial deviennent le premier numéro d'une publication annuelle. C'est ainsi qu'est né le présent volume. Un second numéro est actuellement en gestation.

Ce double projet est conforme à l'esprit de l'acte fondateur du Centre. Il répond en outre, nous croyons le savoir, au vœu profond de Maurice Piron, disparu trop tôt pour le mettre lui-même en chantier.

Nous dédions ce premier numéro de *Traces* à sa mémoire.

Paul DELBOUILLE

Jean-Marie KLINKENBERG

A l'origine des études simenoniennes à Liège : Maurice Piron

Il était juste de placer ce premier colloque international Georges Simenon sous le signe d'un souvenir. Celui du Professeur Maurice Piron, fondateur du Centre d'Etudes qui vous a réunis aujourd'hui, et dont je salue la famille, ici présente.

Avant que d'être l'âme des études simenoniennes à Liège, Maurice Piron, qui nous a quittés en 1986, a été un scientifique d'une activité débordante. Sa bibliographie, que je viens d'achever, ne comporte pas moins de 538 références. Elle est étourdissante de diversité, puisqu'elle nous mène de l'étymologie wallonne à la lecture d'Apollinaire, et du français du Val d'Aoste à la *Légende des quatre fils Aymon*. Tentant d'embrasser cette gerbe, celui qui a été élu au fauteuil de Maurice Piron à l'Académie Royale de Langue et de Littérature françaises, voyait trois orientations dans les travaux de son prédécesseur : 1) la littérature dialectale ; 2) Liège et l'Ardenne liégeoise dans l'histoire littéraire ; 3) les français régionaux. C'était là s'approcher du cœur de l'œuvre de M. Piron, longue déclaration d'amour à sa terre : la Wallonie. Wallon wallonnant de Wallonie : ainsi se désignait-il lui-même. Mais Piron faisait mentir l'adage selon lequel l'amour est aveugle. Il s'est toujours refusé de rester — suivant les termes qu'A. Maquet relève dans une de ses lettres — « accroupi sur les plates-bandes du régionalisme ». Il savait être critique, voire cinglant, avec une culture de repli qui tend parfois à s'assoupir dans les mythes d'autrefois. N'est-il pas l'inventeur du néologisme le plus féroce que l'on ait inventé pour souligner l'apitoiement mièvre et autosatisfait de certains auteurs wallons, la niaiserie, les sucreries douteuses qu'on trouve dans leurs œuvres, toutes choses qu'il a désignées du nom de « lèyîz-m'-plorisme » ?

Chaque étude de M. Piron, quand elle portait sur un sujet local, savait être riche de perspectives générales, voire universelles. Son étude de la littérature wallonne aboutit ainsi à des conclusions qui valent pour toutes les littératures dialectales d'oïl : l'activité littéraire patoisante remonte non pas au moyen âge, mais à ce moment où le français s'arroge certaines des fonctions jusque

là réservées au latin, en abandonnant du coup le terrain de la satire et de la grivoiserie où il régnait jusque là. C'est ce terrain laissé vide que le dialecte va occuper, sous la plume du clerc. M. Piron apporte ainsi sa contribution à l'étude de la promotion des langues vulgaires dans une Europe bouleversée par la Renaissance et la Réforme.

Autre vue plongeante : celle que Piron porta sur les littératures francophones. Il est le premier à avoir noté entre ce que l'Encyclopédie de la Pléiade nommait les « littératures marginales », des concordances s'expliquant non par des influences réciproques, mais par le fait que toutes ces littératures — la belge, la québécoise, la suisse romande, la haïtienne — vivent dans un rapport particulier avec les quelques centaines de mètres carrés qu'est le Paris littéraire. M. Piron ouvrait ainsi une voie menant à un domaine que la sociologie de la littérature a depuis lors exploré avec succès.

Cette universalité du propos était à l'image de la carrière de M. Piron, toute de mobilité et de curiosité. De Liège, il passe à Gand, où il enseigne la dialectologie wallonne. « Une performance — apprécie M. Wilmet — hors de proportion en notre pays avec la distance kilométrique ». De Gand à Elisabethville, où il contribua au développement de l'Université officielle du Congo belge et du Ruanda-Urundi, puis de là à Liège et au Québec — où Piron fut maintes fois professeur-visiteur —, et d'où il ramena l'idée d'un autre Centre (le Centre d'Etudes Québécoises), sans oublier Paris.

Il aurait été étonnant que la route d'un universitaire liégeois aussi Liégeois et aussi universel ne croise pas la route d'un écrivain aussi liégeois et aussi universel que Georges Simenon. On pourrait même être surpris de ce que la rencontre ait été aussi tardive : 1972.

Réticences du magister devant ce qu'il est convenu de nommer la paralittérature? L'hypothèse tient mal quand on se souvient de la liberté d'esprit d'un Piron volontiers frondeur, quand on sait qu'il fut l'homme de la paskèye et de Tchanchès et que, pour lui — qui aimait à dire « le Bon Dieu est dans les détails » —, *semper parva licuit componere magnis*. L'ancien étudiant en romane se souvient même qu'au cours de Littérature française de Belgique — qui était alors à option, comme dans les autres Universités du pays d'ailleurs, au scandale des collègues étrangers —, Piron soulignait, en 1966 déjà, le caractère hors-format de l'œuvre simenonienne, et son caractère paradoxal : d'ici et de partout à la fois.

Toujours est-il que c'est en 1972 que celui qui se cachait autrefois sous les pseudonymes de Jean du Perry, Jacques Dersonne, Kim, Gom Gut entra par la grande porte à l'Université.

C'était là le fruit d'une autre complicité : celle, bourrue, qui unissait le patron qu'était Piron à son équipe de collaborateurs.

Parmi ces collaborateurs, Jacques Dubois, alors chargé de cours associé de M. Piron et qui, spécialiste de la sociologie des faits culturels, donnait alors ses lettres de noblesse à la para-littérature. C'est sans aucun doute de leurs échanges que naquit une grande idée que l'on nomma bien vite d'un nom-code : « l'année Simenon » (la publicité n'avait pas encore inventé les années de la musique et autres annualités douteuses). D'autres complices étaient là, car les services universitaires étaient volontiers plus importants hier qu'aujourd'hui (les vaches commençaient à peine à perdre leur graisse) : Paul Pieltain, aujourd'hui disparu, Danièle Latin, une des animatrices de l'AUPELF, Christian Delcourt, et moi-même.

Cette année-là — l'année académique 1972-1973 —, il n'y eut pas de pitié pour les étudiants qui n'auraient que médiocrement apprécié les blandices du Balzac liégeois. Quatre cours de licence lui étaient en effet consacrés : Cours d'histoire littéraire, de sociologie de la littérature, d'explication d'auteurs. Dans un ordre joyeux, l'œuvre fut prise en tenailles entre l'analyse interne et l'analyse externe. On esquaissa une biographie (il n'y avait alors que des hagiographies — dans lesquelles les auteurs épousaient le point de vue de l'acteur —, hagiographies dont on n'a pas fini, aujourd'hui encore, de se débarrasser). On mit au point des instruments de travail. Ce fut la mise sur fiches analytiques — résumés, listes de personnages, de techniques narratives — de toute l'œuvre de Simenon. Pour la réalisation de ce fichier, tous furent mis à contribution durant les vacances : enseignants, personnel scientifique, étudiants surtout. C'est ce travail collectif qui est devenu l'indispensable guide *L'univers de Simenon*, publié par M. Piron aux Presses de la Cité.

Les étudiants se répandirent dans les rues pour enquêter auprès du public. Comme c'est à ce moment que Simenon se décida à abandonner la plume (mais non le micro, ce qu'il avait d'abord caché), ce fut l'occasion de mesurer l'impact de la nouvelle et, du coup, celui de l'œuvre, auprès de la population. On alla dépouiller des quotidiens. On fouilla dans la poussière des archives de tel établissement scolaire. Et surtout, on lut, et l'on fit lire.

L'année Simenon connut un couronnement. Un titre de Docteur Honoris Causa que le Conseil académique de l'Université de Liège, sur proposition de la Faculté de Philosophie et Lettres, décerna à Georges Simenon en sa séance du 22 mai 1973. Les insignes de cette distinction furent remis à l'écrivain par le Recteur — alors M. Welsch — accompagné du professeur Piron à Lausanne, le 4 janvier 1974.

Dès ce moment, M. Piron n'a plus lâché Simenon, à moins que ce ne soit l'inverse. La complicité entre l'homme et l'œuvre s'est manifestée tantôt très publiquement — et la réunion d'aujourd'hui est une retombée de ces manifestations publiques — tantôt de manière discrète. Sait-on, par exemple, que la deuxième et récente édition du Grand Robert s'est enrichie d'une

bonne centaine de belgicisms — produit d'un travail de M. Piron auquel j'avais eu la joie de collaborer —, et que l'auteur le plus cité à l'appui de ces définitions et des commentaires anonymement publiés est Georges Simenon? Cette abondance d'illustrations, c'est bien évidemment à la lecture attentive du maître en philologie qu'on la doit.

La fréquentation de l'œuvre ne peut aller sans celle des hommes. Et ceci nous retiendra un instant, puisque, en cet endroit, nous sommes aux origines du Fonds Simenon, que vous aurez l'occasion de visiter demain.

Fréquentation des hommes. D'abord des visites, de la correspondance. Epinglons cette visite du 11 août 1973, à la clinique de Valmont, où Simenon achevait un séjour de repos. L'entretien au cours duquel le romancier exprima son regret de ne pouvoir se rendre à Liège pour la cérémonie prévue en l'honneur des nouveaux docteurs honoris causa, porta notamment sur le projet du groupe liégeois de donner une suite à l'année Simenon par la création d'un centre de recherches et de documentation.

Les lettres publiées dans le numéro spécial *Simenon* du *Cistre* permettent de voir l'idée prendre corps.

Dès 1973, l'écrivain réagit au projet : il dit son intention de faire don à l'Université de Liège des bandes magnétiques qu'il dicte alors : il y en a déjà 28 à ce moment-là.

Deux ans plus tard, après un échange de correspondance privée, portant principalement sur l'œuvre elle-même, l'idée d'un Centre a mûri. Et Piron soumet à Simenon une première mouture des statuts du futur outil d'études simenoniennes. La réponse est rapide : l'écrivain fait savoir que son testament prévoit déjà le partage de ses manuscrits entre Liège et Lausanne. Générosité qui n'est encore que celle de saint Martin. Deux mois plus tard, en octobre, Simenon se ravise, et c'est la totalité — l'entièreté dirait-il sans doute — de sa fortune littéraire qu'il envisage de laisser à sa ville.

Je pense — écrit-il à son cadet — étant donné l'abondance d'études qui sont faites actuellement par des universitaires des différents pays, qu'il serait plus logique et plus équitable de réunir, si cela vous convient, toute ma documentation dans le centre d'études éventuel de l'Université de Liège.

Pour ce qui est de mes manuscrits authentiques, par exemple, je voudrais, non seulement les céder à ce centre d'études, mais vous les faire parvenir dès que celui-ci serait décidé. Je ne garderai pour ma part que les quelques manuscrits que j'ai dédiés à mes enfants et ce ne sont pas des photostats que je vous enverrai, mais les manuscrits originaux qui contiennent, dans une pochette, ce que l'on appelle communément les plans du roman en cause.

Je suis prêt à vous envoyer aussi les ouvrages, mais en langues étrangères, écrits sur moi ainsi qu'un certain nombre de photographies originales.

J'y ajouterai, si vous le désirez, des lettres manuscrites de Jean Cocteau, Marcel Pagnol, etc...

Ceci, afin d'éviter qu'après ma mort, mes héritiers ou certains d'entre eux dispersent ces documents aux enchères.

Il en est de même pour les études, reportages et disques réalisés sur moi ou avec moi, que je tiens à votre disposition.

Quant à la série que je dicte maintenant je vous en enverrai l'original non corrigé, c'est-à-dire, dans certains cas, avec certains passages parfois assez longs que je ne désire pas rendre publics dès maintenant.

Ainsi, tout serait centralisé à Liège au lieu d'être dispersé, sauf le cas de la Bibliothèque Saltykov-Chtchédrine à Leningrad qui a déjà ouvert un fonds Simenon et où j'ai envoyé quelques documents la plupart, sauf un manuscrit, photocopiés¹.

A ce moment, les choses vont vite. Etonnamment vite, même, pour une institution dont on dit volontiers qu'elle considère les choses *sub specie æternitatis*. C'est que Piron savait être homme d'action. Tenace, et armé de cette pointe de malignité qui sait faire pardonner les audaces, voire les effronteries. Le 25 février 1976, l'Université crée officiellement le Centre d'Etudes Georges Simenon. Le 8 juin, un acte de donation irrévocable est passé devant notaire, entre l'écrivain et un professeur, représentant son alma mère. Le 2 juin de l'année suivante, un arrêté royal autorisait notre université — Institution d'Etat — à accepter définitivement la donation.

Et voilà comment, pour la première fois, un auteur contemporain vivant voit l'essentiel de ses documents littéraires réunis dans un centre de recherche. Voilà comment, en un bref laps de temps, dans un espace géographique limité — deux points de la même Province, distants d'à peine 30 km : Liège et Verviers —, deux des écrivains majeurs de notre siècle se voient renaturalisés wallons. Simenon à Liège, Raymond Queneau à Verviers (Queneau à qui, soit dit en passant, Piron devait la publication chez Gallimard de son *Anthologie bilingue de la poésie wallonne contemporaine*). Et si ces écrivains majeurs sont rassemblés en Wallonie, c'est grâce à l'amitié et à la passion. Celle d'André Blavier pour Queneau et celle de M. Piron pour Simenon.

¹ Lettre de Georges Simenon à Maurice Piron, Lausanne, le 4 novembre 1975.

Car n'en doutons pas : amitié et fidélité sont les forces qui ont orienté la générosité de Georges Simenon. Nous nous sommes longuement demandé le pourquoi de cette générosité. Question à laquelle M. Piron lui-même ne pouvait, au début, donner que des réponses confuses. Dire : « C'est parce que Georges-Joseph-Christian est né un jour rue Léopold à Liège » est peut-être répondre un peu vite. Car, on l'a vu au passage, ce dont Simenon était surtout soucieux, c'était de ne pas disperser ses archives. Et d'autres centres auraient pu briguer le rôle de rassembleur.

Peu à peu, il nous est apparu que la réponse mobilisait bien autre chose que l'attachement au lieu de l'enfance ou l'instinct de conservation littéraire. Le plus fort avait été cette confiance totale que l'écrivain avait mise en le savant. Autant que la passion, la discrétion dont Maurice Piron avait toujours donné la preuve — ne sollicitant rien, ne s'imposant pas, ne posant pas ces questions voyeuses dont sont coutumiers les folliculaires —, cette discrétion avait su créer un lien plus fort.

Il me plaît que ce soit cela que nous saluions aujourd'hui en rendant hommage à un homme que nous aimons. Cet homme pour qui la précision et la rigueur intellectuelles ne pouvaient aller sans la conviction amoureuse et même, disons-le, sans le jeu. Il me plaît de voir aujourd'hui sa présence familière présider à vos débats.

René ANDRIANNE

Pour une biographie de Simenon

SIMENON est l'un des écrivains contemporains qui s'est le plus raconté, le plus confié et même le plus confessé au sens presque religieux du terme. La production autobiographique forme un corpus vaste et diversifié dont se dégagent toutefois plusieurs catégories au statut littéraire propre. Les mémoires englobent toute la vie de l'auteur (*Mémoires intimes*) ou une période seulement. (*Je me souviens. Quand j'étais vieux. Lettre à ma mère*). Quelle est la nature exacte de ces écrits et quelle foi peut-on leur accorder? On ne peut comprendre les très impudiques *Mémoires intimes* sans avoir à l'esprit les circonstances personnelles et temporelles qui les virent naître ou même les provoquèrent. Le suicide de sa fille, entre autres, conduit Simenon à vouloir tout dire, tout avouer à ses enfants. Mais on ne peut oublier que ces mémoires sont postérieurs, parfois de soixante ans, aux faits relatés et que Simenon entre-temps a écrit des centaines de romans. La réalité et l'imaginé se sont brassés inextricablement au point que certaines descriptions des *Mémoires* sont plus proches de celles de certains romans que de la réalité vécue jadis¹. L'analyse des *Mémoires* n'est pas sans importance pour l'étude littéraire proprement dite, singulièrement pour la genèse des œuvres et leur rapport à la réalité. Un exemple s'en trouve dans la rencontre de Simenon avec celle qui deviendra sa seconde épouse, Denise Ouimet. Nous en possédons trois versions : la version de Simenon dans les *Mémoires*, celle de Denise Ouimet dans ses mémoires à elle et la version romancée dans *Une chambre à Manhattan*².

Je me souviens, publié en 1945, serait un récit du début de la vie de Simenon « sans aucun souci littéraire », texte qui, « romancé et élargi, devait devenir *Pedigree* ». L'ouvrage est un journal commencé le 9 décembre 1940 et terminé le 18 janvier 1945. Mais *Pedigree*, publié en 1948, avait été écrit,

¹ Il en est ainsi, entre cent exemples, des descriptions de l'exode des réfugiés en 1940 très proches de celles d'un roman *Le fils*.

² Denise SIMENON, *Un oiseau pour le chat*, Paris, Simoëns, 1978.

d'après les indications de l'auteur pour la première édition, du 17 décembre 1941 au 27 janvier 1943. Il y a donc une bonne partie de *Je me souviens* qui n'est pas constituée de notes préparatoires à *Pedigree*. *Quand j'étais vieux* (1969) est à lire avec prudence. L'ouvrage relate des événements et surtout des états d'âme des années 1960 à 1962 et des souvenirs plus anciens. A cette époque, le couple Georges Simenon – Denise Ouimet se désagrège dans une atmosphère irrespirable et Simenon écrit, soi-disant pour lui seul, mais sachant que Denise lit ses cahiers et en tirera peut-être un réconfort dans l'enfer qu'ils vivent.

Le deuxième groupe du corpus autobiographique est constitué par des romans qui transposent plus ou moins fidèlement une tranche de la vie de Simenon (*Pedigree*, *Les noces de Poitiers*, *Trois chambres à Manhattan*, *Les trois crimes de mes amis*, *La Danseuse du Gai Moulin* et bien d'autres). Une troisième catégorie est formée par les *Dictées* (20 volumes) si mal reçues par la critique — A. Rinaldi dans *L'Express* a parlé du degré zéro de la pensée — mais que Simenon tient curieusement pour plus importantes que ses romans. On y retrouve, pour la centième fois, le récit des mêmes épisodes et en cela elles sont précieuses et permettront de confronter les versions romanesques et autobiographiques de maints événements.

Parmi les écrits autobiographiques, les interviews forment un corpus impressionnant. Il n'existe aucun relevé complet de ces centaines d'entretiens ni aucune tentative de classement selon leur nature plus ou moins conventionnelle ou selon leurs thèmes. Leur nombre est impressionnant mais aussi leur évolution et l'image qu'elles sculptent progressivement d'un homme qui finit par ressembler à sa statue et à croire à la véracité de faits progressivement déformés. Les premières sont peut-être les plus véridiques, les plus spontanées. Peu à peu, Simenon constitue sa vulgate, l'enrichit d'événements plus récents et répète sa leçon avec une inlassable patience. Dans les dernières interviews, l'élément structurel dominant est l'hyperbole, l'agrandissement épique et la généralisation³.

Par exemple, ce que Simenon a vu en Afrique est proprement unique au monde et confine parfois au grotesque, même si, comme Gide, il a des intuitions fécondes et non-conformistes et des vues prophétiques sur

³ L'une des dernières interviews fut accordée à Henri-Charles Tauxe en 1983 et publiée dans H.-Ch. TAUXE, *G. Simenon, De l'humain au vide*, Paris, Buchet/Chastel, 1983, pp. 79–218. L'un des plus importants entretiens est *Simenon sur le gril, cinq médecins interrogent le romancier*, publié par *Médecine et hygiène*, n° 852, Genève, 1968. On en trouvera d'autres accordés à H. Guillemin, B. de Fallois, G. Sigaux, O. Castro, etc. dans *Radio-Télévision-Culture*, Liège, Palais des Congrès, 1970.

la colonisation⁴. D'après lui, son rôle dans l'affaire Stavisky fut essentiel, etc. Il faudrait distinguer, dans l'analyse des interviews, le plan des faits, les mécanismes de leur déformation et celui des motivations psychologiques de certaines affirmations ainsi que l'image forgée de lui-même par l'écrivain. Les mécanismes de la création littéraire pourraient s'en trouver mieux éclairés.

Malgré cette abondante documentation, la vie de Simenon est peu connue ou plus exactement le récit en figure dans une vulgate pourrait-on dire, très répétitive et dont la source est Simenon en personne. L'image de l'homme et de l'écrivain, dans le grand public, est véhiculée par les interviews et par une iconographie soigneusement orchestrée par l'intéressé lui-même. Il faut dire ici un mot de l'ouvrage, déjà cité, de Denise Simenon. Les fervents de Simenon tiennent ce livre pour un tissu de mensonges, œuvre d'une hystérique soucieuse d'en découdre avec un homme célèbre dont elle fut la compagne durant près de vingt ans. Les érudits, de leur côté, hésitent à considérer ce témoignage comme fiable. La vérité est sans doute à mi-chemin et l'œuvre reste essentielle dans la mesure où elle permet la confrontation avec les dires de Simenon lui-même.

La plupart des biographies de Simenon — il n'est pas question ici des ouvrages critiques — vont répéter la vulgate dont il a été question plus haut. Beaucoup dépendent de l'exposé de Bernard de Fallois qui, c'est bien compréhensible, répète ce que Simenon lui a dit⁵. Nombre de témoignages — par exemple celui des compatriotes — relèvent de l'hagiographie⁶.

L'ouvrage qui restera longtemps la référence par excellence est sans conteste celui de Mathieu Rutten⁷. Cet ouvrage revêt sans doute un aspect quelque peu surréaliste puisque sur 440 pages — bibliographie non comprise — 148 sont consacrées à la généalogie de Simenon depuis le XVII^e siècle et qu'aucun numéro cadastral, aucun acte notarié ou paroissial connu ne nous est épargné. La biographie proprement dite occupe 30 pages, à peine plus que l'analyse des *Dictées*. Mais les 125 pages d'annotations sont une mine inépuisable de renseignements et l'ouvrage entier est un modèle de rigueur scientifique, d'exactitude documentaire mais aussi de compréhension et d'intuitions dont on regrette que certaines ne soient pas plus développées.

Un autre travail, inédit malheureusement, est celui de Maurice Dubourg et de Claude Menguy intitulé *Georges Sim ou les années d'apprentissage*

⁴ Cf. TAUXE, *op. cit.*, pp. 121 et sv.

⁵ B. de FALLOIS, *Simenon*, Paris, Gallimard, Coll. « La Bibliothèque idéale », 1961.

⁶ Par exemple Jean JOUR, *Simenon enfant de Liège*, Bruxelles, Ed. Libro-Sciences, s.d.

⁷ *Simenon, ses origines, sa vie, son œuvre*, Nandrin, Ed. Eugène Wahle, 1986.

de Simenon (1984) qui couvre les premières années de la vie de Simenon. Bien d'autres travaux biographiques mériteraient d'être cités. Parmi ceux-ci l'ouvrage de Fenton Bresler est l'un des plus dignes d'intérêt⁸. Ce biographe est presque le seul à avoir rassemblé et surtout confronté des témoignages d'origine diverse. Pour de nombreux faits il confronte, par exemple, le récit de Simenon, celui de Denise Simenon, celui des enfants et celui des médecins. Le regard est critique, acerbe même et sans complaisance. La période américaine, sur laquelle on est peu renseigné, fait l'objet pour la première fois d'une enquête, générale sans doute mais nouvelle.

Une déconstruction des écrits biographiques s'impose donc tout en revêtant, pour Simenon, plus de difficultés que pour bien des auteurs. Le corpus autobiographique doit être soumis à une critique rigoureuse fondée sur les documents irréfutables et sur le recoupement des témoignages y compris celui de Simenon. Ce dernier présente une caractéristique propre à pas mal de grands créateurs. « Il vit dans un monde de fantasmes et est incapable de faire la différence entre la vérité et le mensonge »⁹. Ce jugement est porté par un médecin qui a soigné longtemps Simenon et il concorde avec tous les témoignages et avec l'analyse des écrits autobiographiques. Je ne prendrai que quelques exemples parmi des centaines d'affirmations sans cesse répétées par Simenon et ses biographes, exemples bien connus des familiers de l'œuvre.

Pour *Je me souviens* Simenon dessina de sa main un arbre généalogique muni, côté paternel, de treize branches figurant les douze frères et sœurs de son père. Il écrivit même les noms de dix d'entre eux et se contenta pour les trois autres d'un point d'interrogation. Et pour cause car il n'y avait que dix enfants, onze si l'on tient compte d'un nourrisson mort quelques heures après sa naissance. Toute sa vie, Simenon parlera de sa « grand-mère aux treize enfants ». « On s'assied près de la longue table couverte d'une toile cirée brune où treize enfants se sont assis pendant des années ». Tous les dimanches les enfants et leurs familles se retrouvent chez les parents et chacun reçoit un grand pain rond cuit spécialement pour lui. Non seulement il n'y avait pas treize enfants mais au moment où G. Simenon arrive à l'âge de huit à dix ans, quatre sont déjà morts, une fille est religieuse — on lui rend régulièrement visite mais elle revient rarement rue Puits-en-Sock —, un autre n'habite pas

⁸ *L'Enigme Georges Simenon*, Paris, Balland, 1985. Ed. Anglaise, 1983. Beaucoup de biographies se réfèrent à une « énigme », à un « mystère » Simenon. Voir aussi : A. ARENS : *Das Phänomen Simenon*, Wiesbaden, 1988.

⁹ Cf. Anthony BURGESS, *Hommage à Overt Yuiop*, Paris, Grasset, 1988, p. 192. Cet ouvrage contient quelques pages parmi les plus fortes que l'on ait écrites sur Simenon. Burgess donne un compte-rendu de la biographie de Bresler et des *Mémoires intimes*.

l'agglomération liégeoise. Simenon n'a donc guère pu voir chaque dimanche la tribu rassemblée autour du patriarche Chrétien Simenon. Comme tout le monde il a été témoin, enfant, de réunions de famille à l'occasion des fêtes, Noël, Pâques, Toussaint ou d'événements familiaux : baptême, première communion, mariage, funérailles. Sur ces faits, il fabule et s'invente une lignée stable, lui l'instable, une lignée enracinée, lui le déraciné et le nomade.

Autre exemple dans le domaine familial : Simenon, à propos de la lignée maternelle, affirme que tous ses « oncles ont fait l'université ». L'assertion s'explique par le fait que son oncle Francis-Guillaume Brüll (1860–1928), garçon de café, est le père du docteur Lucien Brüll (1898–1959), professeur à l'Université de Liège et que François-Henri-Joseph (1871–1956) est le père de Henri-Jules Brüll (1906–1973), germaniste et également professeur à l'Université de Liège. Ces deux universitaires, en fait les seuls de la famille, sont donc les cousins germains de l'écrivain. Le procédé est ici la généralisation. Ailleurs, il manie l'agrandissement épique. Ainsi son grand-père Brüll, père de sa mère, aurait été dans son jeune âge « maître de digue » et, plus tard, aurait habité le château de Pépin de Herstal, et aurait été propriétaire de plusieurs péniches. Aucun de ces faits ne correspond à la réalité mais leur présentation tend au même but : se valoriser et se rassurer.

Beaucoup de récits et de descriptions de ses origines familiales répondent, chez Simenon, à un besoin de se donner des racines stables mais avec plus qu'une nuance lorsqu'il parle des Brüll ou des Simenon. Ces derniers figurent la stabilité, l'insertion dans un quartier et dans la classe des artisans. « Mon grand-père (Chrétien Simenon) a fait le tour d'Europe des Compagnons » (Il était chapelier). On n'en a aucune preuve et le fait était peu courant dans les coutumes liégeoises de l'époque. En revanche, le côté Brüll est le côté négatif, nocturne, destructeur, le côté des fantasmes envahissants dont il faut se prémunir et qu'il faut conjurer, entre autres par l'écriture. Ces deux « côtés », comme chez Proust, fourniraient certainement deux axes particulièrement féconds d'investigation.

Qu'en est-il des affirmations de Simenon à propos de ses premières lectures ? Il a mille fois répété que la présence d'étudiants étrangers, singulièrement russes, dans la maison familiale avait été déterminante dans son éveil intellectuel. « ... j'ai appris la littérature russe et sur le conseil de ces étudiants, j'ai commencé par Pouchkine [...] Gogol, Dostoïevski et Gorki qui me passionnait justement par ses atmosphères. Gorki dépeignait les chalands au bord de l'eau d'une façon extraordinaire »¹⁰. Il va jusqu'à se situer plus dans la tradition russe que dans la française. Un commentateur va encore plus loin

¹⁰ Cf. TAUXE, *op. cit.*, pp. 150–151.

et déclare que Simenon a lu les auteurs russes en russe. Le récit est à peine crédible. En effet, c'est en 1907 que Henriette Simenon loue deux chambres à des étrangers. Simenon a quatre ans. Supposons-le très précoce, ce qui est vrai à bien des égards. Ces étudiants, tous d'Europe centrale, se disperseront durant l'été 1914, lors de l'invasion allemande. Simenon a onze ans. Il faudrait donc admettre qu'avant onze ans, disons entre huit et onze ans, l'écrivain a lu ces auteurs et que le ou les étudiants russes (l'une, nous le savons, était polonaise) possédaient une édition française des œuvres, ce qui est très peu vraisemblable. Simenon ressent effectivement une grande sympathie pour les grands écrivains russes qu'il a lus et, progressivement, il se persuadera qu'il doit cet héritage aux étudiants slaves hébergés par sa mère.

La présence de ces mystérieux étudiants russes que l'on retrouve dans maints romans, notamment dans certains Maigret, bien plus qu'à la littérature russe est liée, dans l'imaginaire de l'écrivain, à la fascination pour l'anarchie et pour la délinquance. Tout ce qui est louche, interlope, déviant, attire inmanquablement Simenon. Or le début du siècle est fécond en activités terroristes, même dans une ville provinciale comme Liège, et les étudiants d'Europe centrale sont fréquemment impliqués dans les mouvements subversifs internationaux. Ces jeunes gens, dont plusieurs étudiaient la médecine, avaient encore pour Simenon un autre attrait, plus prosaïque certes mais au goût d'interdit : la fascination de l'enfant Simenon pour les mystères du corps, singulièrement pour les organes sexuels. Ne dit-il pas avoir regardé en cachette le manuel d'anatomie de l'un de ces étudiants ? Il s'agissait — il le cite — du manuel Testut, longtemps ouvrage de base des étudiants.

Le récit officiel de l'abandon des études, à quinze ans et demi (mars-avril 1918), n'est guère plus plausible. Le docteur Fischer lui aurait demandé de passer chez lui après la classe. Son père était atteint d'une angine de poitrine et pouvait mourir inopinément, dès lors le jeune collégien devait abandonner ses études, trouver un travail et, si le malheur survenait, subvenir aux besoins de sa mère et de son frère. On imagine difficilement qu'un médecin de famille donne un tel conseil. Le diagnostic était exact mais ne devait se réaliser que trois ans plus tard et Simenon aurait parfaitement pu terminer ses études secondaires. Sans doute fut-il averti de l'état de santé de son père mais il vit l'occasion de rompre le fil très ténu qui le reliait encore au collège Saint-Servais où il faisait ses études et dont il gardera d'ailleurs un bon souvenir. Le point de non-retour était atteint pour l'écolier : conflits avec les professeurs, absences répétées, dégoût des études et peut-être, certainement même, réputation douteuse de cette forte tête dans ce collège catholique à la suite de ce que l'on appelait de « mauvaises fréquentations ». A cette époque, le jeune garçon allait rejoindre à la sortie des classes une écolière du même âge prénommée Renée. Le schéma bien connu du jeune homme pauvre qui

abandonne ses études pour subvenir aux besoins des siens est plus valorisant que celui du potache *persona non grata* dans son collège. Mais Simenon récupérera ce dernier schéma à son propre profit lorsqu'il aura à exploiter son cheminement autodidacte.

Cet épisode médical et familial invite à passer au crible de la critique un autre épisode très célèbre. En 1940, un médecin annonce à Simenon qu'il souffre d'une grave maladie de cœur et qu'il a encore quelque deux ans à vivre, à condition de se ménager. C'est pourquoi il entreprend d'écrire pour son fils *Je me souviens* qui devait devenir *Pedigree*. Selon les versions, il attendit un an ou deux avant de se faire examiner à Paris par un cardiologue réputé et d'apprendre que son cœur était celui d'un jeune homme de vingt ans. Des témoignages concordants reconstituent les choses autrement, ceux de Régine sa femme, de Boule la bonne et de Denise Ouimet. Le médecin avait dit quelques jours après la visite, à Régine, qu'il « n'y avait absolument rien d'alarmant dans ces symptômes ». La visite rassurante à Paris se situerait peu de temps après celle au médecin vendéen. De plus, il est bon de savoir que Simenon avant et surtout après 1941 a toujours été sujet à des crises de toutes sortes : vertige, somnambulisme, anxiété, douleur précordiales, etc. Il est enfin étrange que la crise de 1940 atteigne Simenon exactement à l'âge où son père ressentit les premiers symptômes graves de la maladie qui devait l'emporter quelques années plus tard.

Dans un entretien donné à R. Georgin, l'entrée à la *Gazette de Liège* est décrite comme suit : « ... Je passe un jour place Saint-Lambert et je vois sur un balcon en grosses lettres « Gazette de Liège ». Je me suis dit : tiens pourquoi ne serais-je reporter? [...] Je monte, je demande à voir le rédacteur en chef, et, à ma grande stupeur d'ailleurs, on m'introduit chez lui. Il s'appelait Monsieur Demarteau ». Un autre récit plus sûr rapporte que lorsque Simenon fut engagé, M. Demarteau était absent et que la démarche n'était nullement improvisée mais préparée et soutenue par quelques notabilités locales.

De son passage à la *Gazette de Liège*, Simenon a déclaré lors d'une conférence à l'Institut Français de New York le 20 novembre 1945 : « Je n'avais jamais lu un journal. Je n'avais aucune idée politique. J'aurais été bien incapable de dire quels partis s'affrontaient dans la petite ville où je vivais »¹¹. Le contexte montre qu'il parle de son activité au journal. C'est là une de ces nombreuses coquetteries dont il a le secret. En fait et dès le premier mois, il ferraille ferme contre les socialistes et les libéraux de sa bonne ville de Liège¹².

¹¹ Repris dans *Œuvres complètes*, Ed. Rencontre, T. 17, pp. 275-303.

¹² Cf. Christian DELCOURT, *Un jeune reporter dans la guerre des journaux liégeois*, Georges Simenon, Liège, Ed. Vecqueray, 1978.

Le récit de l'arrivée à Paris relève plus d'un schéma connu que de faits réels. Pierre Deligny a rassemblé un dossier sur le service militaire de Simenon, la date de sa démobilisation et les circonstances de l'arrivée à Paris. Le jeune Simenon quitte Liège dès la fin de son service militaire et arrive à la gare du Nord un beau jour de décembre, sa modeste valise à la main. Il pleut. Le jeune Rastignac arpente le pavé de Paris en quête d'une chambre. Les logeuses sont méfiantes. Il trouve enfin, et provisoirement, une médiocre chambre d'hôtel. La vie misérable commence. On voit le schéma auquel répond le récit de Simenon. En fait il partait pour Paris muni de quelques économies, d'une lettre de recommandation de son patron M. Demarteau, certain d'une place de secrétaire auprès d'un écrivain connu et surtout heureux d'y retrouver un ami peintre, Luc Lafnet, qui l'attendait à la gare. Ses premiers émoluments étaient certes modestes mais suffisants pour vivre correctement.

On connaît le récit de la naissance de Maigret, né brusquement en septembre 1929 à Delfzijl où Simenon faisait recalfater son bateau. Une statue commémore cet événement dans le petit port des Pays-Bas. Il a donné de cette naissance, parmi bien d'autres, un récit publié dans l'avant-propos du tome premier des œuvres complètes aux Editions Rencontre. « Ai-je bu un, deux, ou même trois petits genièvres colorés de quelques gouttes de bitter? Toujours est-il qu'après une heure, un peu somnolent, je commençais à voir se dessiner la masse puissante et impassible d'un Monsieur qui, me sembla-t-il, ferait un commissaire acceptable. [...] Le lendemain à midi, le premier chapitre de *Pietr-le-Letton* était écrit ».

Les choses sont plus complexes. Simenon commence vraiment le récit d'énigme policière avec *Nox l'insaisissable* (1926). Nox est une espèce d'Arsène Lupin avec, aux troussees, un détective nommé Anselme Torrès. En 1927, dans *Mademoiselle X*, nous trouvons le juge Comélieu qui apparaît dans d'autres romans populaires sous divers pseudonymes (*La Femme qui tue*, *L'épave*, *L'homme qui tremble*). A la fin de l'année 1927, apparaît Yves Jarry, personnage proche des détectives aventuriers et gentlemen du roman anglo-saxon. Un critique espagnol, repris par Quentin Ritzen, rapporte une déclaration de Simenon : « Lorsque j'écrivais des romans populaires, les derniers temps, j'avais commencé à dessiner un personnage nommé Jarry qui me séduisait particulièrement. [...] Et puis Maigret est venu qui l'a supplanté et je m'aperçois que Maigret est une transposition de Jarry ... »¹³. Ce Jarry apparaît pour la première fois dans *Chair de beauté* (1927), puis dans *La femme qui tue*, *L'amant sans nom*, et pour la dernière fois dans *La fiancée*

¹³ Quentin RITZEN, *Simenon avocat des hommes*, Paris, Le Livre Contemporain, 1961, p. 100.

aux mains de glace. Préparé par ses devanciers, Maigret fait son entrée non dans *Pietr-le-Letton* mais dans *Train de nuit* puis dans *La figurante*, *La femme rousse* et *La maison de l'inquiétude*. Ce qui se passa à Delfzijl fut donc une continuation mais ce fut la première fois que Simenon signa un Maigret de son nom et non plus d'un pseudonyme.

Il est à remarquer que cette production se situe dans un contexte bien particulier, celui, entre autres, de l'arrivée massive sur le marché français du roman policier anglo-saxon avec la création de la célèbre collection « Le Masque ». Il y avait là un créneau à exploiter et Simenon, avec son flair infailible, à l'invitation de son éditeur, s'y engouffra. Entre autres textes il écrivit une chronique dans *Ric et Rac* intitulée *La police scientifique* (1929)¹⁴. L'enquêteur est J.K. Charles. Lui succéderont : Sancette, Joseph Boulines, L. 53, Joseph Leborgne, G. 7, Boucheron, Caillol, Jean Tavernier.

Une dernière investigation purement factuelle mérite l'attention. Elle concerne la façon dont Simenon a vécu la guerre. On sait que des insinuations, sans fondement aucun, ont été tenues à la libération et, en ce qui concerne L. Aragon, plus que des insinuations, lui qui répétera au tout Paris que le modèle de Maigret était un archi-collaborateur¹⁵. Sans doute faut-il replacer ces accusations dans le cadre de l'immédiat après-guerre où une épuration quelque peu délirante était menée d'une façon aveugle. En ce qui concerne Simenon, on l'accusait de passivité mais surtout d'avoir continué à autoriser la production de films tirés de ses romans. Certains de ceux-ci étaient produits par la Continental, « société de production créée par les Allemands sous l'égide du Dr. Goebbels, le ministre nazi de la propagande, et affiliée à l'UFA de Berlin. *Les inconnus dans la maison* ont été interdits un certain temps, après la libération, parce que le scénario de Henri-Georges Clouzot, quelque peu imprégné d'antisémitisme, était considéré comme de la propagande antifrançaise »¹⁶. Cet antisémitisme latent n'existe pas dans le roman de Simenon, mais il dut approuver la vente des droits au cinéma¹⁷.

Quel fut exactement le rôle de Simenon auprès des réfugiés ? A Ch.-H. Tauxe, il a donné un récit véritablement épique : « J'ai été chargé par les

¹⁴ Le sujet n'était pas nouveau pour lui. Il avait déjà écrit un long article pour la *Gazette de Liège* portant le même titre.

¹⁵ Rapporté par J. BRESLER, *op. cit.*, p. 169.

¹⁶ Cf. J. BRESLER, pp. 169-170.

¹⁷ En ce qui concerne l'attitude de Simenon face au problème juif, il faut verser au dossier une série de sept articles sur les Juifs publiés dans la *Gazette de Liège*, articles nettement antisémites. Il est difficile de dire si ces textes reflètent une conviction bien assise chez un jeune homme de 18 ans ou tout simplement les idées à la mode dans le milieu où il vivait. Il est certain que rien dans les écrits ultérieurs, rien dans les déclarations de Simenon ne va dans le sens d'un antisémitisme larvé, bien au contraire.

gouvernements belge et français d'être haut-commissaire aux réfugiés pour trois départements [...] J'avais le droit de réquisitionner ... tout ce que je voulais ». Il aurait, pendant cinq mois, accueilli plus de 300 000 réfugiés. Les premières interviews étaient plus modestes sur ce point. Ce qui est certain c'est que ces activités n'ont pas duré cinq mois puisqu'elles commencent fin mai et qu'au début du mois d'août la famille Simenon s'installe en Vendée où l'écrivain commence une vie de gentleman-farmer loin du tourbillon de l'histoire et sans restrictions particulières. Seuls deux de ses romans, écrits après la guerre, *Le train* et *Le clan des Ostendais*, ont vraiment la guerre comme cadre narratif.

Deux autres faits concrets méritent une attention. Le premier est raconté par Simenon de la façon suivante : « Vichy a envoyé en Vendée un policier en civil de l'équipe de Pellepoix, le directeur de la section antijuive. Il exigeait la preuve que je n'étais pas juif »¹⁸. Simenon devait fournir, semble-t-il, les certificats de baptême depuis trois générations. Sa mère aurait fait toutes ces démarches. J'ai peine à croire qu'Henriette Brüll ait pu fournir plus que le certificat de baptême de Georges, d'elle-même et, éventuellement, de son père Brüll au demeurant né allemand.

Le second fait est le suivant : les Allemands dans les derniers jours de l'occupation ont failli arrêter Simenon qui parvint à s'échapper. Telle est du moins sa version des faits. En fait, Boule, la bonne, et Régine, l'épouse, affirment que ce ne sont pas les Allemands qui se sont présentés mais des FFI. Boule, dans sa naïveté, ajoute même à son récit : « C'était peut-être de la jalousie, parce que Simenon ne s'était pas battu à la guerre ». Pierre Fraignaux, partenaire de Simenon au bridge à cette époque, confirme que c'était bien des FFI qui sont venus, troublés par les contacts de Simenon avec les Allemands, mais ces contacts avaient toujours pour objet d'obtenir quelque avantage pour les réfugiés ou pour les habitants.

Simenon n'a certainement pas la configuration mentale d'un héros engagé dans les combats de son temps. Son œuvre elle-même a quelque chose d'anhistorique. F. Bresler a intitulé l'un des chapitres « La guerre absente ». Il écrit : « Il y a presque, de la part de Simenon, un refus pervers d'accepter la réalité de la seconde guerre mondiale ». Il est certain que la première guerre a laissé dans sa sensibilité et dans son œuvre des traces plus marquées. En Vendée, jusqu'en 1944, Simenon a fait comme beaucoup de Français : il a survécu. Pas avec plus de lâcheté que les nombreux écrivains et artistes qui, à Paris, continuaient leur œuvre loin de tout engagement actif mais avec les facilités matérielles que lui procuraient la campagne et sa richesse. Son départ

¹⁸ Cf. BRESLER, pp. 188–189 et de nombreuses interviews.

pour les Etats-Unis en 1945 n'est pas sans rapport avec la façon dont il vécut la guerre et avec l'atmosphère du Paris de la libération.

L'iconographie simenonienne est à situer dans le corpus autobiographique. Elle n'est pas innocente, qu'il s'agisse de simples photos, de jaquettes de livres ou de films documentaires. On voit Simenon entouré de ses objets familiers, les crayons bien taillés, les pipes, la machine à écrire : c'est l'artisan consciencieux au travail et non l'écrivain marginal et quelque peu maudit. On voit Simenon arpenter la campagne, bien inscrit dans le paysage et dans la nature. Le voici fumant paisiblement sa pipe, appuyé sur le parapet d'un pont. La pipe donne à l'homme l'allure d'un être paisible, bien dans sa peau, heureux d'être lui-même et accordé au monde. Cette iconographie véhicule une image faussée car Simenon est un déviant imaginaire, un violent instable constamment en quête d'approbation, peu sûr de lui, c'est un anxieux soucieux d'être rassuré.

Ainsi la vie de Simenon devrait-elle être soumise à un regard critique pour disséquer l'un des mécanismes de sa création, à savoir la confusion du réel et de l'imaginaire, pour mettre à nu le prisme déformant interposé entre les faits ou les choses et son esprit créateur.

La lecture assidue de l'œuvre laisse des impressions contradictoires. On peut penser que Simenon n'a créé aucun univers romanesque mais qu'il a mis bout à bout des impressions sensorielles et des situations de la vie, de sa vie réelle. Il a souvent dit que l'on acquiert l'essentiel de son univers intérieur avant dix-huit ans. Or Simenon, enfant précoce, doué d'une mémoire prodigieuse, est comme une plaque photographique, réceptacle de milliers d'impressions, de sons, de parfums et de couleurs que l'écriture va développer au sens photographique du terme. Ses descriptions d'objets réels sont d'une exactitude parfaite. Lorsqu'il dit que telle porte de la maison de son enfance était vitrée ou que l'on accédait à telle autre par trois marches, c'est rigoureusement exact. D'où l'impression de ressassement thématique que peut laisser la lecture, qu'il s'agisse de lieux, de moments ou d'actes. Le matin ensoleillé ou pluvieux, la pluie ou la brume sur la ville, le marché et ses odeurs, le dimanche matin et ses bruits, le père malade, l'étudiant pauvre, la fille sur un tabouret de bar fouillant dans son sac, l'errance dans les quartiers douteux, la jambe gainée de soie, le rideau tiré sur lequel se profilent des ombres au comportement mystérieux.

Le corpus autobiographique fourmille d'affirmations fantaisistes qui postulent aussitôt d'être niées dans leur imperturbable certitude. Elles vont toujours dans la même direction : conjurer les fantasmes et les abîmes menaçants. L'alcool? « Il n'a joué aucun rôle dans ma vie ». Les quelque soixante changements de résidence? La vie dans les palaces? « Je désirais par dessus tout connaître de nouveaux milieux ». La fréquentation des prostituées? « C'est

chez elles que j'ai trouvé le plus d'honnêteté, de droiture et de tendresse». L'argent? «Il ne m'intéresse pas. Je ne demande jamais le prix de ce que j'achète». Déconstruire ce discours est dès lors important pour connaître la vie réelle de Simenon mais aussi pour l'analyse littéraire de l'œuvre de fiction. Celle-ci est nourrie de l'expérience vitale de l'auteur et la véhicule sans cesse à travers un prisme déformant mais dont il est possible de dégager les constantes.

Claude MENGUY et Pierre DELIGNY

Les vrais débuts du commissaire Maigret

DANS l'embrouillamini que constituent les nombreuses versions rapportées par Simenon à propos de la création de Maigret, embrouillamini qui a de quoi faire perdre pied à une brigade de biographes des plus aguerris, nous avons essayé d'y voir plus clair. Pour ce faire, nous avons nécessairement dû faire un tri parmi les déclarations de notre auteur, souvent contradictoires et pas toujours en concordance avec les faits énoncés.

C'est ainsi que lors d'une explication sur la gestation de *Pietr-le-Letton*, Simenon nous a livré lui-même, indirectement et involontairement il est vrai, la clef du mystère sur l'origine d'une fâcheuse confusion de romans... et de naissances :

« C'est alors que des images me vinrent à l'esprit. Les rues de Paris, d'abord, que j'avais quittées depuis plus d'un an, puis la silhouette des rats de quai que j'avais rencontrés dans les ports. C'est un peu comme l'écume de la mer, les clochards des ports [...] Ils m'impressionnaient comme m'avaient impressionné ceux qui, à Paris, couchent sous les ponts... »¹.

Simenon commet ici une erreur flagrante : les précisions qu'il fournit (près de cinquante ans plus tard il est vrai!) sur le roman composé à bord d'une vieille barge pendant la réfection de son bateau ne cadrent pas du tout avec le début de *Pietr-le-Letton*, où il est question du décryptage d'un document secret d'Interpol, et nullement de « rats de quai ». Par contre, nous pouvons affirmer que ces détails coïncident tout à fait avec les premières lignes de *Captain S.O.S.*, roman sur lequel nous reviendrons et dont une scène se déroule précisément à Paris, dans un estaminet fréquenté par les vagabonds :

« Puis tous les vagabonds, tous les gueux alignés là, sur des bancs, dans la grande pièce fumeuse où on leur vendait pour vingt sous le droit de passer la nuit, mais pas celui de s'étendre, laissaient à nouveau tomber en avant leur tête lasse.

¹ *Un homme comme un autre*, Presses de la Cité, 1975.

[...] C'était place Maubert, au « Chien vert », un des derniers refuges des clochards, un de ces taudis où il est de mode, pour les joyeux soupeurs de Montmartre, d'aller jeter un coup d'œil après la traditionnelle tournée aux Halles. »

Or, la première partie de ce roman s'intitule « L'Inspecteur Sancette ». La confusion saute aux yeux : notre romancier protéiforme a tout bonnement transposé sur Maigret les souvenirs se rapportant à Sancette, ce jeune limier sur lequel il a jeté un certain temps son dévolu ! Ce mélange dans l'esprit de l'auteur est d'autant plus admissible et pardonnable que cette « concurrence » entre les deux policiers s'est poursuivie jusqu'en 1931 : le 15 avril de cette année-là, alors que la collection des « Maigret » est bien démarrée chez Fayard, Georges Sim signait avec un jeune éditeur, Jacques Haumont, un contrat pour une série parallèle d'enquêtes policières avec l'inspecteur G 7, alias Sancette !

On retiendra, par ailleurs, le temps écoulé — un an, nous dit Simenon — depuis qu'il a quitté Paris. Cette indication est en fait en parfaite concordance avec notre positionnement de la composition de *Pietr-le-Letton* : au printemps de l'année 1930, en avril ou au plus tard en mai. En effet, le contrat d'éditeur pour ce titre a été signé le 26 mai 1930. Il est d'autant moins concevable que Simenon ait rédigé *Pietr-le-Letton* dès septembre 1929 que ce n'était pas dans ses habitudes de laisser dormir longtemps un manuscrit (dans le cas présent : huit mois !) au fond d'un tiroir, qui plus est à bord de son cotre...

Mais revenons aux vrais tout débuts de Maigret, né — que Simenon le veuille ou non — avec son rival Sancette dans cette période des romans populaires que l'auteur considérera toujours, à juste titre, comme son banc d'apprentissage.

*

* *

C'est en 1927 que Simenon (ou plutôt Georges Sim) introduit dans ses romans populaires un personnage très proche d'Arsène Lupin et des détectives-aventuriers d'avant 1914. Imitant en cela ses illustres devanciers Gaston Leroux et Maurice Leblanc qu'il a lus dans sa jeunesse, il crée à son tour un aventurier de grande classe, à mi-chemin entre Arsène Lupin et Irving Le Roy, qu'il baptise Yves Jarry :

« Lorsque j'écrivais des romans populaires, les derniers temps, j'avais commencé à dessiner un personnage nommé Jarry qui me séduisait particulièrement. Sa seule ambition était de vivre un certain nombre de vies. Parisien raffiné à Paris, pêcheur en sabots en Bretagne, paysan ici, petit bourgeois là... Et puis Maigret est venu qui l'a supplanté et je m'aperçois que Maigret est une transposition de

Jarry : lui aussi vit un grand nombre de vies. Mais c'est la vie des autres à qui, pendant un moment, il se substitue »².

Quatre romans écrits sur une année mettent en scène Yves Jarry, tous parus chez Fayard dans ses collections populaires : *Chair de beauté* (contrat du 15 novembre 1927), *La Femme qui tue* (ct. 15 janvier 1928), *L'Amant sans nom* (ct. 15 juillet 1928) et *La Fiancée aux mains de glace* (ct. 15 octobre 1928). On remarque, à la page 32 de cette dernière œuvre, un renvoi en bas de page signalant : *L'Amant sans nom ou les débuts d'Yves Jarry*, note erronée mais qui laisse penser que l'auteur avait un certain moment envisagé de réaliser, lui aussi, une série de romans avec son gentleman-cambrioleur.

Dans *L'Amant sans nom*³, on assiste sans doute à l'une des meilleures aventures de Jarry, celle où apparaît le mieux aussi le caractère lupinesque de l'aventurier. Une grande partie du roman se déroule en Normandie, à Deauville, La Bréauté, Le Havre, et — simple coïncidence? — dans la région d'Étretat (Bénouville en particulier, où Simenon a séjourné pendant l'été 1925), le fief même du héros de *L'Aiguille creuse*... *L'Amant sans nom* nous réserve en outre une surprise : ce roman recèle la toute première ébauche du personnage de Maigret. Simenon lui-même nous a mis sur la piste lors d'une interview :

« Il [Simenon] est vêtu d'un pantalon de marin et d'un chandail bleu délavé, il tape à la machine sur les quais de Lyon malgré un brouillard tenace, quand, pour la première fois, le profil de Maigret se dessine devant ses yeux »⁴.

Cette scène pittoresque sur les quais de Saône à Lyon a lieu en juin 1928. Simenon accomplit son tour de France par les rivières et canaux à bord d'un canot à moteur qu'il a baptisé *Ginette*, périple au cours duquel il franchira quelque mille écluses!

La date de la signature du contrat d'éditeur — 15 juillet 1928 — nous a permis d'identifier *L'Amant sans nom* comme étant l'œuvre se rapportant à ces souvenirs. On fera d'ailleurs remarquer que, dans les dernières pages, nous suivons par la route le même itinéraire que le *Ginette* : Valence, Pont-Saint-Esprit, Avignon, Beaucaire, et que l'avant-dernier chapitre s'intitule « Le rendez-vous en Camargue ». L'auteur a certainement achevé ce roman au Grau-du-Roi où, à la suite d'ennuis mécaniques, il relâchera tout le mois de juillet.

² J.-C. CASALS, *Simenon en su obra y en la vida*.

³ Signé Christian BRULLS, Fayard, 1929.

⁴ « La Semaine », 12 juillet 1942.

Dans cette aventure, Yves Jarry est aux prises avec l'inspecteur N. 49 (un policier lui aussi sans nom), préfigurant Maigret. Qu'on en juge par ces extraits :

« Il était grand, vigoureux, mais son visage ne ressemblait en rien à l'image qu'on se fait du parfait détective. Il n'avait rien non plus du héros de roman policier. La face était ronde, un peu rouge. Un visage de bon campagnard. Les yeux étaient plutôt naïfs et cette naïveté était accusée encore par un nez fortement camus. Il dodelinait la tête en marchant, comme s'il eût été sans cesse en conversation avec lui-même. Et les bras qu'il balançait étaient énormes... » (p. 57)

Et, plus loin, certains traits de caractère complètent ce portrait à peine dégauchi, le rendant plus convaincant encore :

« Il serait difficile de donner une image plus forte de la patience calme et froide, de l'obstination, du flegme, qu'en faisant un portrait de l'agent N. 49 qui, à dix heures, remonta dans sa chambre à pas lourds [...] Un homme énorme et pesant. Des traits immobiles, épais. Un air de naïveté balourde. Un air buté aussi, têtu, obstiné [...] Il bourra une pipe avec le soin qu'il apportait en toutes choses, l'alluma et se mit à fumer en arpentant la pièce. » (p. 228)

N. 49 : un policier énorme et pesant, buté, obstiné et balourd, et déjà fumeur de pipe! *Mais c'est le portrait-robot du commissaire Maigret!!!* ... qui n'a donc pas eu besoin d'attendre, pour « apparaître » à son « créateur », l'absorption par ce dernier d'une série de petits verres de genièvre dans un estaminet de Delfzijl, tout au nord des Pays-Bas! On peut donc imaginer que sur les quais de Saône à Lyon, un jour de juin 1928 (vraisemblablement brumeux), un ou plusieurs pichets d'un beaujolais-villages auront été à l'origine de la première « apparition »...

Après son tour de France à bord du *Ginette*, Simenon, emballé par la navigation, décide dès son retour de faire construire à Fécamp un cotre de dix mètres sur le robuste modèle des bateaux de pêche normands.

*

* *

Son bateau, qu'il a baptisé l'*Ostrogoth*, est terminé au printemps de 1929. Simenon décide aussitôt d'entreprendre une longue croisière dans les pays nordiques. Au mois de juillet, il relâche à Delfzijl, port pittoresque situé à l'embouchure de l'Ems, tout au nord des Pays-Bas. Il y séjournera durant tout l'été.

Ce voyage incite notre navigateur à écrire des romans d'aventures maritimes. Nous citerons *Captain S.O.S.*⁵, dans lequel nous retrouvons un certain

⁵ C. BRULLS, Fayard, 1929.

Sancette à qui l'auteur semble avoir décidé de mettre le pied à l'étrier : la première partie du roman s'intitule en effet « L'inspecteur Sancette ». Ce détail a son importance car cette œuvre, nous l'avons évoqué plus haut, est à l'origine d'une confusion dans les souvenirs de Simenon à propos de la création du personnage de Maigret.

C'est pendant l'été de 1929 que Sim compose également *Deuxième Bureau*, roman policier plus que d'espionnage en dépit de son titre. C'est le premier roman du genre qui obtint l'agrément de Fayard⁶, ce qui ne sera pas la règle par la suite, loin s'en faut ! Dans cette œuvre dont l'action se déroule à Chevagnes, dans l'Allier (contrée bien connue de Sim, puisqu'il y séjourna plusieurs mois en 1923–1924), l'enquête est menée par un jeune reporter épaulé par un policier de Moulins, Joseph Tabaret.

Outre ces romans, notre auteur prolifique honore tout autant ses autres contrats concernant les romans sentimentaux qu'il fournit régulièrement tant à Fayard qu'à Ferenczi. C'est d'ailleurs au sein de ces romans populaires qu'on sentira poindre la nouvelle orientation de Simenon vers le roman policier. Ainsi, en septembre 1929, alors que son cotre est toujours immobilisé à Delfzijl à la suite de réparations, il écrit deux romans où apparaissent quasi simultanément deux couples de policiers sur lesquels il semble avoir montré quelque hésitation à faire son choix : Lucas–Torrence et Maigret–Torrence.

Dans *L'Inconnue*⁷, le commissaire Lucas — « un petit homme court sur pattes, râblé, aux sourcils épais, un énorme cigare toujours planté entre ses lèvres » — est secondé par Torrence (qui débute comme simple brigadier, lequel était « assez bien servi par son physique [...] grand, abondant, plantureux, mais sans le moindre atome de graisse », et dont « l'idéal était personnifié par le détective américain »).

Dans *Train de nuit*⁸, Torrence, promu inspecteur, est devenu l'adjoint d'un certain commissaire Maigret dépendant de la brigade mobile de Marseille. Emprisons-nous de dire que, dans ce roman avant tout sentimental, le rôle de Maigret est des plus discrets. Quant au personnage, il ne s'agit encore que d'une esquisse des plus sommaires : « c'était un homme calme, au parler rude, aux manières volontiers brutales », écrivait alors Simenon (ou plutôt Christian Brulls). Un Maigret des cavernes, en quelque sorte ! Pourtant, c'est déjà le Maigret compréhensif et magnanime : non seulement il arrangera l'affaire d'un jeune marin fécampois égaré dans une histoire de meurtre crapuleux en le rendant à sa fiancée, mais encore il facilitera le départ à Paris

⁶ G. SIM, « Ric et Rac », oct. 1929–janv. 1930.

⁷ C. BRULLS, Fayard, 1930.

⁸ C. BRULLS, Fayard, 1930.

de la maîtresse du matelot (qui est aussi la sœur du véritable assassin) en poussant la complaisance jusqu'à lui laisser emporter sa part du bien volé, ce qui, avouons-le, n'est pas très légal!

Simenon vient ainsi de reprendre cette ébauche du policier N. 49, esquissée un an plus tôt dans *L'Amant sans nom* : âge mûr, forte corpulence, peu loquace et plutôt bourru. Pouvait-il alors se douter, en terminant ce roman pour midinettes, que ce nouveau personnage qu'il venait de concevoir allait lui tenir compagnie tout au long de son œuvre? Certainement pas. Dans cette période de tâtonnements où l'auteur s'essaie à un nouveau genre, il n'a pas encore arrêté son choix sur un personnage-type de policier. Aussi balancera-t-il un certain temps entre le lourd et bourru commissaire quinquagénaire et l'inspecteur Sancette, un moins de trente ans fin et désinvolte et au visage poupin!

Précisons un détail qui a son importance : le contrat de *Train de nuit* — où le nom de Maigret apparaît donc pour la première fois — a été signé le 30 septembre 1929 (en même temps que celui de *L'Inconnue*), ce qui nous autorise à situer la rédaction de cette œuvre au cours de ce même mois.

Or, Simenon a affirmé, dans un long article de 1966 à propos de la naissance de Maigret⁹, que son premier roman « Maigret » était *Pietr-le-Letton*, et qu'il l'avait composé à Delfzijl, en septembre 1929, à bord d'une vieille barge échouée au bord de l'Ems :

« Cette barge, où j'installai une grande caisse pour ma machine à écrire, une caisse un peu moins importante pour mon derrière, deux caisses de format plus réduit encore pour mes pieds, allait devenir le vrai berceau de Maigret. »

Train de nuit a fort bien pu être écrit dans ces conditions — la date indiquée par Simenon concorde parfaitement —, mais la rédaction de *Pietr-le-Letton*, sur laquelle nous reviendrons, est selon nous assurément postérieure.

Avec *Train de nuit*, le nom de Maigret apparaît comme incidemment et ce n'est encore, il faut bien en convenir, qu'une simple silhouette. Une idée va cependant germer immédiatement chez le romancier : composer une série d'enquêtes avec le commissaire Maigret. Cette entreprise, nous allons le voir, était encore prématurée.

Il serait vain de rechercher dans une bibliographie le titre de *La Jeune Fille aux perles*, le premier roman proposé dans le cadre d'une série avec Maigret. C'est le mystérieux roman cité par Simenon dans *Les Mémoires de Maigret*¹⁰. Cette œuvre, encore engluée comme *Train de nuit* dans les poncifs

⁹ Avant-propos des Œuvres complètes.

¹⁰ Presses de la Cité, 1950.

du roman populaire et qui ne répond guère aux critères du roman policier, sera d'abord refusée en première lecture par « Détective », puis par Fayard. Ce même manuscrit, présenté un plus tard au même Fayard, sera accueilli dans une collection populaire sous le titre *La Figurante*¹¹. Dans *La Jeune Fille aux perles*, Maigret mène son enquête en solitaire, sans son adjoint Torrence. C'est « un homme aux larges épaules, au visage épais, aux petits yeux pétillants, qui mangeait des sandwiches, seul devant une table », et qui nous fait déjà penser au Maigret de la période Simenon-Fayard.

*
* *

Un intéressant article de Simenon sur Maigret, paru dans la revue « Confessions » le 4 février 1937¹², va nous permettre de suivre le cheminement des premiers « Maigret ». Après avoir raconté l'histoire de la goélette croupissant au fond du port de Delfzijl et où, pendant que l'on réparait son bateau, il s'est installé tant bien que mal pour écrire son premier roman « Maigret » — mais aucun titre n'est cité —, l'auteur nous confie :

« Le roman fini, je l'expédiai à Paris et, comme mes calfats en avaient terminé avec mon bateau, je repris la mer, arrivai à Wilhelmshaven, où je trouvai commode de m'amarrer à une pile de pont pour commencer un nouveau livre [...] Il était dit que l'enfantement de Maigret serait laborieux. Je n'en étais pas au second chapitre qu'un quidam du contre-espionnage [...] me donna quarante-huit heures pour quitter les eaux allemandes en compagnie de mon Maigret inachevé. »

De quelle œuvre pouvait-il s'agir? Deux titres peuvent être avancés : *La Femme rousse* ou *La Maison de l'inquiétude*. Les dates respectives des contrats d'éditeur n'étant pas connues, nous penchons pour le premier de ces titres en raison du rôle qu'y tient Maigret, encore bien inconsistant par rapport au second.

L'action de *La Femme rousse* a pour environnement les bords de la Seine près de Samois. C'est une enquête manquant de ressort et dans laquelle Maigret, qui a retrouvé Torrence, ne joue pas un rôle prépondérant; il n'apparaît d'ailleurs qu'au tiers du roman.

« Elle n'a guère d'attraits », nous dit André Jarnac en résumant *La Femme rousse*, et il ajoute : « Bien décevante est l'aventure de ce père qui part à l'aveuglette à la recherche de sa fille disparue mystérieusement. L'action est

¹¹ C. BRULLS, Fayard, 1932.

¹² « Georges Simenon décide : à la retraite, le commissaire Maigret! »

fort décousue et les personnages ne semblent pas très bien savoir où ils vont. Maigret, en fumant placidement sa pipe, mène une enquête à laquelle il ne croit guère. Il attend plutôt que tout se dénoue. C'est d'ailleurs ce qu'il a de mieux à faire dans cette abracadabrante histoire de vengeance. »

On comprend mieux pourquoi cette *Femme rousse*¹³ n'ait pas séduit Fayard, ni davantage Lucien Descaves (directeur du « Journal ») vers lequel Sim s'était ensuite tourné.

*

* *

C'est pendant l'hivernage de l'*Ostrogoth* et de son capitaine à Stavoren, petit port abrité au sud de la Frise, que doit se situer, à notre avis, la rédaction du quatrième « Maigret », le plus important, incontestablement, dans cette « préhistoire » (ou « protohistoire ») du commissaire à la pipe : *La Maison de l'inquiétude*. Cette œuvre, vraiment axée sur l'énigme policière, est la première où le commissaire Maigret est le personnage central et dans laquelle il effectue son enquête du début à la fin, en compagnie de Torrence.

Dans un *Supplément aux « Mémoires de Maigret »*¹⁴, le romancier Robert Vellerut nous livre avec pertinence ces remarques : « Nous voilà, dans cette *Maison de l'inquiétude* — titre significatif —, dans une atmosphère typiquement simenonienne. Maigret se meut dans un univers où l'angoisse sourd des lieux, des attitudes, des regards. Il est vigoureusement campé, énorme, pesant, en chapeau melon et en gros pardessus sombre. On le voit entrer dans son bureau, enlever son pardessus, se camper devant le poêle dans une attitude qui lui est presque rituelle. Il charge Torrence d'une mission, songe à rendre visite au juge Comélieu. Il bourre sa pipe de ses gros doigts avec des gestes lents. S'il l'oublie, cette pipe, il tombe dans une humeur exécrationnelle. Il a ses moments de concentration où il va et vient, reste immobile dix minutes durant, repart, ouvre un tiroir en passant, ramasse un objet sans intérêt qu'il pose ensuite ailleurs. Il a sa façon à lui de mener une enquête : rester, par exemple, à califourchon sur une chaise, perdu dans la contemplation d'un mort, comme s'il avait avec lui un entretien mystérieux. Il lui arrive d'envoyer ses collègues au diable car il est volontiers grognon, mais il se montre si humain, si compréhensif — déjà « raccommodeur de destinées » — avec une pauvre fille désaxée, que sa femme lui fait une scène de jalousie lorsqu'il rentre chez lui boulevard Richard-Lenoir. »

¹³ G. SIM, Tallandier, 1933.

¹⁴ Texte inédit.

Malgré la faiblesse de l'intrigue et quelques invraisemblances, ce roman qui se lit d'une traite constitue, en dépit de ses imperfections, une enquête de Maigret à part entière. Et Robert Vellerut a bien raison de conclure que « ce Maigret-là, c'est bien *notre* Maigret ».

Nous souscrivons en outre pleinement aux propos émis par Robert Vellerut sur la visée de Simenon — très délibérée ou confusément pressentie — qui a été de créer un *genre*, un *style*, un *personnage*.

Le jour où Simenon a relu le manuscrit de *La Maison de l'inquiétude*, il a dû pousser un « ouf! » de soulagement : il tenait alors enfin son *personnage*, ou plutôt ce personnage s'était imposé à lui. Le personnage, oui, mais ni le genre ni le style. Laissons Vellerut préciser son argumentation :

« Certes, dès ses premiers romans écrits à la diable, Simenon a toujours glissé quelques coups de griffe par quoi s'affirme le « style simenonien », et dans ce livre ils ne manquent pas. Mais ce Maigret-là semble, si j'ose cette image pirandellienne, un « personnage en quête d'auteur ». Comment ne pas être sensible au décalage entre le personnage et son cadre? Ce cadre des « romans populaires » que le jeune Simenon a emprunté à des auteurs dont il faut bien convenir qu'il n'a jamais atteint le niveau.

« Alors, à Delfzijl ou ailleurs, Simenon va reprendre l'intrigue de *La Maison de l'inquiétude* mais en la transposant sur un autre registre, en l'exprimant sur un autre ton. Ce sera *Pietr-le-Letton*. Si l'on suit pas à pas les déroulements des deux intrigues, on sent bien ce parallélisme : on pourrait parler d'adaptation. Sans vergogne, M. Simenon utilise le même ressort, une ressemblance entre deux personnes dont il a bien voulu convenir dans une de ses lettres que « c'est assez plat ».

« Cependant, *Pietr-le-Letton* est une réussite parce que M. Simenon a cette fois créé le genre et le style qui conviennent à son personnage. Ce n'est pas la naissance de Maigret; c'est l'apparition d'un nouveau genre, d'un nouveau style de roman policier : le genre, le style SIMENON. »

Cela ne suffit-il pas à justifier la légende de Delfzijl que Simenon perpétue dans *La Naissance de Maigret*, rédigée en 1966 :

« Je me revois, par un matin ensoleillé, dans un café qui s'ap-
pelait, je crois, le Pavillon, où le patron passait des heures, chaque
jour, à polir ses tables de bois à l'aide d'huile de lin. Je n'ai jamais
revu de tables aussi luisantes de ma vie.

A cette heure, il n'y avait personne autour de la grande table
centrale, familière aux Hollandais, où les journaux bien pliés atten-
dent sur des tringles de cuivre leurs habitués.

Ai-je bu un, deux, ou même trois petits genièvres colorés de
quelques gouttes de bitter? Toujours est-il qu'après une heure,
un peu somnolent, je commençais à voir se dessiner la masse

puissante et impassible d'un monsieur qui, me sembla-t-il, ferait un commissaire acceptable.

Pendant le reste de la journée, j'ajoutai au personnage quelques accessoires : une pipe, un chapeau melon, un épais pardessus à col de velours. Et, comme il régnait un froid humide dans ma barge abandonnée, je lui accordai, pour son bureau, un vieux poêle de fonte. »

Et Simenon conclut : « Le lendemain à midi, le premier chapitre de *Pietr-le-Letton* était écrit. »

Mais laissons encore le romancier, dans une de ses dictées, douze ans plus tard (et les faits remontent alors à plus d'un demi-siècle!) nous exposer cette phase importante de ses « années d'apprentissage » comme il les appelle lui-même :

« [...] Il se fait qu'un matin, à bord de mon bateau l'*Ostrogoth*, ancré dans le port de Delfzijl, j'ai essayé d'écrire un roman policier. C'était un peu comme un échelon vers la littérature, quoique je déteste ce mot. Il n'y a rien de plus facile, en effet, que d'écrire un roman policier. D'abord, il y a au moins un mort, davantage dans les romans policiers américains. Il y a ensuite un inspecteur ou un commissaire qui mène l'enquête et qui a plus ou moins le droit de fouiller le passé et la vie de chacun. Enfin, il y a les suspects, plus ou moins nombreux, plus ou moins bien camouflés par l'auteur en vue de la surprise finale.

L'inspecteur ou le commissaire servent en somme de rampe, comme dans un escalier abrupt. On les suit. On partage leurs soupçons et parfois les dangers qu'il courent. Puis, un peu avant la dernière page, la vérité est dévoilée.

Même si le roman est mauvais, il est rare que le lecteur l'abandonne après les deux ou trois premiers chapitres, tenté de connaître la fin. Il n'en est pas de même avec un roman ordinaire, que l'on a tendance à jeter au bout de deux ou trois chapitres si l'on n'a pas été accroché.

J'en arrive à mon premier roman policier, écrit à Delfzijl, dans le nord de la Hollande, à bord de mon bateau l'*Ostrogoth*. J'ignorais complètement en l'écrivant que ce roman serait suivi de beaucoup d'autres avec une partie des mêmes personnages. Même la silhouette de Maigret était rudimentaire.

C'était un gros homme, qui mangeait beaucoup, buvait beaucoup, suivait patiemment les suspects et arrivait en fin de compte, comme il se doit, à découvrir la vérité.

Mes principaux romans populaires étaient publiés chez Fayard, et j'envoyai le manuscrit à celui-ci [...]

A Delfzijl [en réalité : Stavoren], où je devais casser la glace chaque matin autour de mon bateau, car c'était en plein hiver, j'attendais. Je n'ai pas eu à attendre longtemps. Par télégramme, il

m'a convoqué à Paris et j'ai vu qu'il avait mon manuscrit sur son bureau»¹⁵.

En fait, nous venons d'en démontrer l'évidence, c'est *La Maison de l'inquiétude* — où Maigret apparaît avec tous les « accessoires » énoncés par l'auteur — dont la rédaction est ici évoquée ... au profit d'une autre œuvre ! La raison de ce choix, nous le verrons plus loin, est double.

En un premier temps, le manuscrit de *La Maison de l'inquiétude*, où Sim a tant misé sur son personnage de Maigret, bute encore sur un refus de Fayard. Loin d'être désarmé par ce nouvel échec, il soumet cette fois-ci son texte à *L'Œuvre* (qui a déjà publié deux de ses romans) où il est accepté ! C'est une primeur : les lecteurs de ce journal vont être les tout premiers à faire la connaissance du commissaire Maigret, le 1^{er} mars 1930, date de la publication du premier feuillet de *La Maison de l'inquiétude*¹⁶. En effet, les trois autres romans sous pseudonyme mettant en scène Maigret ne paraîtront que plus tard : *Train de nuit* en octobre de la même année (Fayard), puis *La Figurante* en février 1932 (Fayard) et *La Femme rousse* en avril 1933 (Tallandier).

Il est donc indéniable que la démarche de Simenon dans la découverte du roman policier a été tâtonnante et vraiment laborieuse, et qu'il rencontra quelques écueils pour placer ses premiers titres. Fayard, en particulier, montra les plus grandes réticences. Que reprochait-il au fait à l'auteur ? Que ses romans dits « policiers » n'étaient pas scientifiques, qu'ils ne respectaient pas la règle du jeu, qu'ils ne finissaient ni bien ni mal, etc. En résumé, l'éditeur ne les considérait pas comme de véritables romans policiers.

On comprendra mieux encore l'importance attribuée par son auteur à *Pietr-le-Letton* quand on saura que ce fut, après trois échecs consécutifs, la première véritable enquête de Maigret acceptée par son principal éditeur, Arthème Fayard. En effet, si le manuscrit de *Train de nuit*, roman populaire qui ne dérogeait en rien aux normes imposées par le genre de la collection, fut accepté d'emblée par Fayard¹⁷, il n'en sera pas de même avec ses autres essais dans le roman policier. Ses romans, tant avec Sancette qu'avec Maigret, se heurteront tous au refus des éditeurs¹⁸.

Bien que *La Maison de l'inquiétude* soit à l'origine entachée d'un refus, on peut néanmoins admettre qu'avec ce premier succès acquis par Maigret, Simenon a pris son personnage au sérieux et que cela l'a conforté dans son idée d'en faire le support d'une nouvelle enquête.

¹⁵ *Je suis resté un enfant de cœur*, Presses de la Cité, 1979.

¹⁶ G. Sim ; paru ensuite chez Tallandier, en 1932.

¹⁷ En septembre 1930.

¹⁸ Tous ont été publiés quand même, mais plus tard !

*

* *

C'est à son retour du voyage en Norvège, au début du printemps, que se situe, à notre avis, la rédaction de cette œuvre que le romancier a marquée d'une pierre blanche : *Pietr-le-Letton*.

«*Pietr-le-Letton* n'était pas un chef-d'œuvre. Il n'en a pas moins marqué dans ma vie une sorte de charnière.

J'avais écrit des douzaines de romans populaires et des centaines de contes pour apprendre mon métier. Quand j'ai relu *Pietr-le-Letton*, je me suis demandé si je n'avais pas accédé à une nouvelle étape, et c'est ce qui s'est passé », nous confie Simenon dans *l'une de ses dictées*¹⁹.

- *Pietr-le-Letton* a pu être écrit au cours de l'hiver 1929–1930 ou au printemps de 1930, à Delfzijl ou à Stavoren (car il y a aussi deux versions données par Simenon à propos de cet hivernage aux Pays-Bas!), rédaction que nous pourrions situer, soit tout de suite après celle de *La Maison de l'inquiétude*, soit juste après le voyage qu'il effectua au Nord de la Norvège et en Laponie fin mars—début avril (la postériorité est plus probable : cf. détails in *Pietr-le-Letton* ressemblant à des réminiscences de ce voyage).
- Mais la seconde hypothèse que voici nous semble plus plausible : Simenon est de retour en France avec son cotre vers la mi-avril [d'après une correspondance avec Tigy, sa première femme (Régine Renchon), laquelle précise en outre que ce retour s'effectua juste un an, jour pour jour, après leur départ]. Or — et nous devons le rappeler — le contrat concernant *Pietr-le-Letton* pour sa publication en feuilleton dans « Ric et Rac » est daté du 26 mai 1930. *Est-il concevable qu'un tel manuscrit, jugé si important par son auteur, ait dû encore attendre plusieurs semaines pour obtenir cet accord après une déjà peu crédible « mise en réserve » de quelque huit mois (sept. 1929 – mai 1930)????*

On admettra bien plus volontiers qu'après la publication de *La Maison de l'inquiétude* dans *L'Œuvre*, le projet de romans policiers avec le personnage de Maigret ait commencé à chatouiller les narines de Charles Dillon qui s'occupait tout particulièrement des romans populaires chez Fayard, et d'Arthème Fayard lui-même : après tout, on pouvait tout autant s'offrir, sans grands risques, un banc d'essai dans « Ric et Rac »!

Pietr-le-Letton a pu être commandé (en tout cas accepté) par Fayard peu après le retour de Simenon des Pays-Bas. Sa rédaction se situerait donc au

¹⁹ *Un homme comme un autre*, Presses de la Cité, 1975.

cours du *printemps de 1930*, vraisemblablement en mai — sur les bords de la Seine et à bord de l'*Ostrogoth* amarré du côté de *Morsang* ou de la Citanguette. C'est vers cette seconde hypothèse que, nous devons l'avouer, nous penchons le plus.

Fayard accepta donc, en un premier temps, de publier *Pietr-le-Letton* en feuilleton dans son hebdomadaire « Ric et Rac »²⁰ ; le contrat fut signé le 26 mai 1930. L'obstination de Sim, au moins égale à celle de son commissaire Maigret, se révélait enfin payante.

Une question demeura longtemps en suspens : sous quel pseudonyme allait-on dévoiler l'auteur de ce roman « nouvelle manière » ? Le choix s'avérait difficile, et c'est l'éditeur qui trouva la réponse :

« Au fait, comment vous appelez-vous réellement ?

Je répondis, presque piteux :

— Georges Simenon.

Car je considérais ce nom comme banal et difficile à prononcer, à cause de l'e muet »²¹.

*

* * *

Ainsi, Simenon a mis en relief cette œuvre pour une double raison : *Pietr-le-Letton* est le premier « Maigret » accepté par Fayard (si l'on néglige *Train de nuit*, où le commissaire n'apparaît que furtivement), éditeur chez lequel, chacun le sait, il fera une carrière éblouissante. Mais *Pietr-le-Letton*, c'est aussi le premier de ses romans qui sera *publié sous son nom véritable*, dès juillet 1930. D'où l'importance que revêt tout naturellement ce titre dans les souvenirs de l'auteur, ce titre qu'il a adopté une fois pour toutes pour *officialiser la naissance de Maigret*.

On admettra donc volontiers que Simenon ait donné sa préférence à *Pietr-le-Letton* plutôt qu'à *Train de nuit*, de même qu'aux deux autres essais malhabiles où Maigret n'est encore qu'une ombre, tout en regrettant néanmoins que ce choix se soit fait aux dépens de *La Maison de l'inquiétude* : cette œuvre, à notre avis, méritait de connaître un meilleur sort ; en la reléguant parmi ce qu'il appelle les « œuvres de fabrication », Simenon commet à son égard une immense injustice.

Pourquoi cet escamotage ? Pourquoi cette éviction de *La Maison de l'inquiétude* au profit de *Pietr-le-Letton* pour illustrer la légende de la naissance

²⁰ 13 livraisons, de juillet à octobre 1930.

²¹ « La Naissance de Maigret », texte datant du 1966.

de Maigret? Outre les motivations que nous venons d'évoquer à propos de la mise en relief de *Pietr-le-Letton*, quelles sont les raisons qui ont en quelque sorte obligé Simenon à gommer de sa mémoire l'œuvre qui fut de toute évidence la première à porter tous ses espoirs?

Ici aussi, deux explications à cette éviction : d'une part, dans *La Maison de l'inquiétude* se promène certes un Maigret bien en chair et en os, la pipe déjà rivée au bec, un Maigret auquel il ne manque aucun des attributs vestimentaires. Mais ce Maigret n'évolue encore que dans une œuvre de bien modeste facture, dont Simenon dirait tout bonnement que « *c'était un roman raté!* ». Qui plus est, ce roman, après sa publication en feuilleton dans *L'Œuvre*, allait échouer un peu plus tard (février 1932) chez Tallandier, en fait le gros concurrent de Fayard, Tallandier qui avait lancé lui aussi une collection de romans policiers! On comprend alors aisément que ce roman, qui fut à l'origine *écarté* par Fayard et ensuite *adopté* par Tallandier, ne pouvait décemment servir de jalon — *et encore moins de point de départ* — à la belle aventure de Maigret-Fayard!!!

Et lorsque Simenon, dans les nombreuses interviews qu'il donnera après le succès commercial que devait recueillir la fameuse collection policière à couverture noire (on ne l'avait pas encore baptisée « Collection Maigret »!), lorsque Simenon bâtira la légende autour de la naissance de Maigret « les pieds dans l'eau, dans une vieille barge échouée, du côté de Delfzijl au nord des Pays-Bas », il préférera privilégier l'un des dix-neuf « Maigret » de cette série lancée par son principal éditeur, plutôt qu'une obscure *Maison de l'inquiétude* qu'il jettera aux oubliettes.

*

* *

Pietr-le-Letton, ce premier « Maigret-Simenon » enfin accepté par Fayard, constituait évidemment pour l'auteur un encouragement à poursuivre dans la voie qu'il s'était tracée.

Dès son retour en France, en mai, après son voyage dans les pays nordiques qui aura duré un an presque jour pour jour, Simenon est venu s'installer entre Morsang-sur-Seine et Seine-Port, dans un site dominé par le château des Roches, au lieu dit le Four à Chaux que nous avons retrouvé. Il a amarré son cotre dans une petite anse abritée en bordure d'un bois jouxtant la propriété de M. Jean-Louis Heurtin. C'est là qu'il compose au cours de l'été deux nouveaux « Maigret » : *Le Charretier de la « Providence »* et *Monsieur Gallet, décédé*, ainsi que quelques romans sentimentaux, dont les contrats seront signés le 24 septembre 1930.

C'est ce jour-là que dut avoir lieu, selon nous, l'entretien capital qu'eut Simenon avec Fayard. Simenon, conscient qu'il venait d'atteindre un nouveau palier, exposa à son éditeur sa nouvelle approche du roman. En dix ans, il avait appris à raconter une histoire et il voulait maintenant passer du roman populaire au roman semi-littéraire :

«J'ai décidé, dis-je, de gravir un échelon.

— Expliquez-vous!

— Après le roman populaire, je veux essayer le roman semi-littéraire [...]

— Qu'entendez-vous par semi-littéraire? [...]

— Un roman, un vrai roman, ne s'écrit pas avant la quarantaine, parce qu'il suppose une maturité qu'il est difficile d'acquérir plus tôt. Le romancier est Dieu le Père et j'en suis encore très loin.

«Cependant, je me crois capable de m'affranchir dès maintenant de certains poncifs, de faire vivre des personnages presque humains, à condition que je profite d'un support, d'une armature, que je puisse m'appuyer sur un meneur de jeu, et cela, c'est le roman policier. Je veux désormais vous écrire des romans policiers à raison d'un par mois.

— Pourquoi un par mois?

— Parce que j'ai calculé que cela correspond à mon budget.

— Qu'est-ce qui me garantit que vous êtes capable de soutenir ce rythme?

— En voilà six qui ont été écrits en trois mois.»²²

La dernière phrase contient une indication intéressante qui nous a permis de situer avec précision la date de cette entrevue importante entre Arthème Fayard et son jeune poulain. En effet, nous avons constaté, en consultant les contrats signés à cette époque, que Simenon, une seule fois, avait bel et bien proposé six romans en même temps à son éditeur, *et ceci se passait le 24 septembre 1930*. Ce jour-là, Sim apportait dans son carton trois «Maigret» : *Pietr-le-Letton* (pour un nouveau contrat en vue de sa publication en volume), *Le Charretier de la «Providence»* et *Monsieur Gallet, décédé* (romans qui s'intitulaient à l'origine *L'Ecurie* et *Chasse à l'ombre*), ainsi que trois romans sentimentaux : *L'Épave*, *La Figurante* (en fait, nous l'avons signalé plus haut, il s'agissait d'une seconde présentation de *La Jeune Fille aux perles*) et enfin *Fièvre*²³.

²² Causerie de Simenon à l'Institut Français de New York, novembre 1945.

²³ C. BRULLS, Fayard, 1932.

*

* *

C'est le moment de conclure.

Que Simenon nous pardonne si, dans cette enquête sur la naissance de Maigret à laquelle nous nous sommes livrés, nous sommes — au moins sur un point — en désaccord avec lui. Puisque lui-même nous l'a confessé à plusieurs reprises : « J'ai beaucoup de mémoire pour certaines choses, mais il y a deux choses pour lesquelles je n'en ai pas : les dates et les noms », nous avons essayé de rétablir, sur la base de documents émanant des propres archives de l'auteur, et en nous fiant par ailleurs à certaines de ses déclarations concordantes, la vérité à propos de ce point d'histoire. Tâche semée d'embûches s'il en fut, et rendue d'autant plus difficile qu'il s'agit là de l'anecdote dont le romancier a certainement été le plus prodigue, en s'ingéniant hélas à brouiller les pistes avec ses nombreuses variantes !

Rendons tout de même justice à Simenon qui nous a indiqué avec exactitude, malgré les petites défaillances de sa mémoire, *la date et le lieu de naissance de son illustre commissaire* : un jour ensoleillé de *septembre 1929*, dans le petit port de *Delfzijl* au Pays-Bas. Pourrions-nous lui tenir rigueur d'avoir un peu triché, en reniant — du fait de ses origines modestes — le vrai berceau de Maigret dans *Train de nuit* (au titre pourtant si simenonien !), au profit d'un *Pietr-le-Letton* ... d'extraction plus noble ? Et d'avoir, par voie de conséquence, antidaté de quelques mois la rédaction de cette œuvre ... ?

Mais avant de rendre ce micro, il faut que je vous fasse part d'un « scoop », oui ! d'un « scoop » bien qu'il s'agisse d'un « papier » paru il y a plus d'un demi-siècle, très exactement le 1^{er} juillet 1932 dans *La République*, un article de Simenon intitulé, déjà, « La naissance du commissaire Maigret » ... Mais c'est bien un « scoop » quand même, car je l'ai reçu il y a tout juste deux jours de mon ami Claude Menguy, empêché à son grand regret de participer à ce colloque, Menguy que vous connaissez bien et qui est le co-auteur de cette communication.

En voici un extrait :

« Maigret est né pour la première fois le ... Attendez. Il y a trois ans de cela. J'étais tourmenté par le désir de créer un policier français, bien français. J'étais allé chercher la tranquillité en Norvège, à bord de mon bateau, de même que les belles madames vont accoucher dans leur château du Loir-et-Cher ... Et là, tout en cassant la glace, je mettais Maigret au monde, avec joie, avec amour ... »

Vous aurez noté en passant l'affirmation du « voyage en Norvège à bord de l'*Ostrogoth* », alors qu'il s'y est bien rendu, certes, MAIS à bord de bateaux de ligne régulière, il nous l'a avoué et confirmé tout récemment encore, par lettre et de vive voix !

Une remarque s'impose : cette version de la « naissance », donnée moins de trois ans après l'événement, est bien plus crédible que celle de Delfzijl concoctée *quelque trente ans plus tard* pour les besoins de l'avant-propos aux *Ceuvres complètes* — et ce, même s'il convient de remplacer la Norvège par Stavoren aux Pays-Bas... — et le roman évoqué est sans nul doute *La Maison de l'inquiétude*, qui est effectivement le premier Maigret marquant et digne d'être retenu...

Ainsi, datant de trente-quatre ans avant la *version estivale et néerlandaise* de la naissance de Maigret à Delfzijl, j'exhume ici pour vous la *version hivernale et norvégienne* de cette même naissance, mais à propos d'un autre roman ! Avec Simenon, décidément, les biographes, ne seront jamais au bout de leur peine !

Merci de votre attention.

Marie-Claire DESMETTE

Tristan Bernard : une source de Georges Simenon?

MON propos est modeste : je vous livrerai simplement mes impressions de lectrice pour le plaisir.

Si je vous demande : Connaissez-vous un roman policier mettant en scène des escroqueries sur la scène internationale, un homme jeune qui tue son frère pour prendre son identité puis se suicide, un policier grand, fort, fumeur de pipe et blessé au cours de son enquête?, vous me répondrez sans doute : Il s'agit de *Pietr-le-Letton*. J'ajouterai que c'est aussi *Mathilde et ses Mitaines*, de Tristan Bernard, paru en feuilleton dans *Le Journal* en 1911, édité chez Ollendorf en 1912 et réédité par L'Instant Noir en 1986. Un heureux vagabondage aux Chiroux me l'a fait découvrir.

Voici, suivant l'ordre des faits, un bref résumé de *Mathilde et ses Mitaines* : Robert Hasquien, jeune industriel du Havre, est ruiné. Son frère Arthur, un peu simple, lui ressemble à ne pas le « déconnaître ». Robert empoisonne Arthur et se substitue à lui; ainsi, il ne paiera pas ses propres dettes et jouira de la fortune de son frère. Rose, la femme de Robert, est complice de la substitution mais pas de l'assassinat. Prétendument veuve, elle se rend à Paris chez sa sœur, la comtesse de Féliciat. Robert s'établit aussi à Paris et, à Belleville, monte un atelier d'impression de fausses actions avec le comte de Féliciat. Il tue leur commune maîtresse et l'enterre dans la cave de l'atelier. Pour intimider Rose, il la blesse en croix à l'épaule. Firmin, étudiant, secourt la jeune femme (le roman commence ici). Après son départ, il se rend compte qu'il en est éperdument amoureux, bien qu'il ignore tout d'elle. Pour la retrouver il demande l'aide d'un compatriote franc-comtois, Charles Gourgeot, Inspecteur à la Sûreté. Ce dernier est trop occupé; Mathilde, sa femme, fera les recherches en compagnie de Firmin. Ils découvrent le cadavre de la maîtresse et avisent la police. Gourgeot est chargé de l'enquête. Ils repèrent l'appartement des Féliciat et apprennent que Rose est séquestrée dans une maison de santé. Gourgeot part à Bruxelles enquêter sur une escroquerie aux fausses actions dont l'auteur serait « Arthur » Hasquien. Mathilde va au Havre

interroger d'anciens gardiens de la maison Hasquien. Ceux-ci lui montrent une photo qui la met sur la piste de la substitution de personnes. Revenue à Paris, elle fait évader Rose, à qui Firmin apprend quels soupçons pèsent sur son mari. Rose n'aime pas celui-ci mais ne veut pas être la cause de son arrestation. Elle va à la retraite de Robert, suivie par Mathilde. Planque des trois enquêteurs. Rose s'enfuit, Firmin la suit... et la rattrape. Les Gourgeot font irruption chez Hasquien. En tentant de le maîtriser, Gourgeot est gravement blessé. Mathilde tire dans un genou de Robert qui, arrêté, se suicide. Les Féliciat se suicident en Suisse. Comme le comte a un frère député, l'affaire est étouffée. Robert est réputé mort et enterré au Havre depuis plus d'un an, Rose et Firmin peuvent donc se marier sans tarder. Gourgeot se remet de ses blessures et Mathilde se remet à vivre.

Je crois superflu de résumer *Pietr-le-Letton*.

Ces deux histoires, si différentes, me paraissent avoir de nombreux points communs. J'en ai déjà mentionné quelques-uns :

- 1) escroquerie à grande échelle sur la scène internationale;
- 2) un homme jeune tue son frère, prend son identité et se suicide;
- 3) le policier est grand, fort, tenace, fume la pipe et est blessé;
- 4) une lumière vient de la photo!

De plus :

- 5) Il s'agit de deux enquêtes courtes sans véritables fausses pistes.
- 6) L'enquête d'homicide arrive par la bande au policier : Mathilde veut retrouver Rose, Maigret poursuit un escroc.
- 7) Deux mondes sont confrontés, Belleville et le Parc Monceau, les palaces et le ghetto, avec, au centre, soit les Gourgeot, soit Maigret.
- 8) Des ressemblances géographiques :
 - l'action se passe à Paris et dans un port normand;
 - les Gourgeot et les Maigret habitent deux arrondissements voisins, de part et d'autre de la Place de la Nation. Ils peuvent aller l'un chez l'autre en se promenant;
 - les deux ménages sont une union centre-est, Nivernais et Franche-Comté, Allier et Alsace.
- 9) Celui qui sait lire la photo est accompagné d'un témoin « aveugle » : Firmin et le Juge Comélieu.
- 10) Mathilde et Madame Maigret appellent leur époux par son patronyme.
- 11) Toutes deux se trouvent, à la fin du livre, au chevet d'un mari convalescent.

Je n'ai pas mentionné leur horreur des affaires politiques qui est vraisemblablement partagée par un grand nombre d'enquêteurs. D'autres ressemblances se dégageront d'ailleurs de la suite de mes comparaisons.

Voyons maintenant les dissemblances. La plus grande différence entre les deux histoires naît de la personnalité des frères assassins. Dans *Mathilde et ses Mitaines*, le fort tue le faible, l'aîné tue son cadet, il a un mobile basement intéressé. Les Gourgeot recherchent un méchant et le mettent hors d'état de nuire. Dans *Pietr-le-Letton*, non seulement le faible tue le fort, mais ce faible et ce fort sont des jumeaux vrais et l'assassinat a une motivation existentielle. Maigret poursuit un assassin et rejoint un pauvre type.

L'aspect ludique du roman policier est renforcé par le style de Tristan Bernard. Simenon, lui, n'écrit pas pour faire rire et s'amuser.

Avant d'aller plus loin, je dois avouer qu'il m'est difficile de me limiter à *Pietr* et de faire abstraction des autres Maigret dont je me souviens. Parmi les romans de Tristan Bernard qui ressortissent au genre policier, j'ai lu, en plus de *Mathilde, Secrets d'Etat*, que j'ai trouvé à la précieuse bibliothèque des Paralittératures de Mehagne, et qui n'est pas un roman d'enquête. Il était trop tard pour demander les autres par le prêt inter-bibliothèques. Je continuerai donc en comparant *Mathilde et ses Mitaines* et un certain nombre de Maigret, avec l'a priori que les romans de Simenon sont plus connus que celui de Tristan Bernard. J'examinerai, sans qu'il soit question d'étude, la composition, le style, la façon de prendre l'enquête et j'esquisserai une comparaison sommaire entre le couple Gourgeot et le couple Maigret.

Mathilde et ses Mitaines est composé de trois points de vue. Firmin, l'enquêteur amateur, découvre le plaisir de faire lever la vérité. Il s'implique personnellement dans la recherche de Rose. Il souhaiterait que cette enquête s'arrête afin que la jeune femme ne courre aucun risque d'être impliquée.

Mathilde, l'enquêtrice bénévole et très compétente, Tristan Bernard parle de « métier » à son propos, est heureuse de rendre service à un amoureux mais, surtout aime l'enquête et les enquêtes. Elle s'y mêle pour le plaisir de l'aventure et pour partager la vie de son mari. Dans ce cas-ci d'ailleurs, c'est plutôt le mari qui partage l'enquête de sa femme. Nous ne savons rien des autres affaires qu'ils ont pu élucider ensemble. Pourquoi pas une série?

Gourgeot est le policier professionnel qui fait son travail. Il est aussi heureux de vivre une aventure avec sa femme. En principe, l'irruption dans la cachette d'Hasquien aurait dû se faire le lundi par Gourgeot et deux collègues policiers. Or, il s'y précipite le dimanche soir et en seule compagnie de sa femme. Il a aussi son petit côté aventurier.

Simenon, lui, ne met en scène que la police officielle et toute l'enquête est relatée du point de vue de Maigret, qui fait, du moins au début, son travail de policier. A la mort de Torrence, il se transforme en justicier. Il est curieux de constater que Maigret n'agit nullement en justicier envers Hans et que l'assassin de Torrence sera arrêté par d'autres que lui. Maigret maîtrise Hans d'une façon que l'on peut aussi qualifier d'aventureuse.

Voici quelques citations qui me serviront à comparer les styles :

« Le fiacre dépassa la rue du Rocher qui, heureusement se laissait dépasser sans résistance. » Ce n'est pas San-A, c'est Tristan Bernard qui a écrit cette phrase.

« La concierge était entourée de sept ou huit enfant en bas âge et semblait en avoir encore une sérieuse réserve dans son large ventre bien gonflé. Mords pas ta sœur, mon mignon, dit-elle à un des enfants. »
(T. Bernard.)

« La dame triste regardait son merlan à peu près du même œil que le merlan la regardait et elle ouvrait de temps en temps la bouche, non pour manger, mais pour laisser échapper un peu d'air en guise de soupir. »
Simenon, dans *Tempête sur la Manche*.

La différence de coloration des deux extraits me paraît caractéristique.

« Cette porte s'ouvrait sur un réduit obscur qui sentait le vieux harnais, le crottin conservé et, par moments, une odeur de poisson, aussi inattendue que suffocante. »

Tristan Bernard aussi s'attache aux notations olfactives.

Les Mémoires de Maigret sont, me semble-t-il, une entreprise d'humour et j'aime particulièrement que Maigret parle de l'accent « belge » de Sim. « Vous êtes heureux, Monsieur Firmin, n'en ayez pas honte. Ce n'est pas votre bonheur qui m'a rien pris du mien. Je vous souhaite d'être heureux autant que je l'ai été, mais plus longtemps tout de même, plus longtemps. » Pauvre Mathilde.

Je ne conclus nullement à une identité de style. J'insinue seulement que tout l'humour ne se trouve pas d'un côté et le sérieux de l'autre.

Je comparerai de la même façon la manière de prendre l'enquête en commençant par des citations de *Mathilde et ses Mitaines*.

« Je ne crois pas beaucoup à ces choses-là (les indices matériels). Les traces de voiture, les traces de pas, il faut avoir bien de la veine pour que ça se retrouve, ou encore que les criminels aient la complaisance de passer dans la neige ou le sable mouillé. Qu'on perde son temps à rechercher ces indices-là quand on n'a rien d'autre à sa disposition, je veux bien moi... C'est entendu : si un des assassins a bien voulu appuyer son pouce sanglant sur un verre à boire, on s'empressera de porter cette empreinte digitale au service Bertillon. »

« Non, Monsieur, le vrai truc du policier, ce n'est pas toutes ces comédies (les déguisements). Il faut se donner du mal pour avoir le plus de renseignements possible et surtout n'avoir pas peur de poser des questions aux personnes. »

« Je ne cherche jamais à deviner. On se fait des idées fausses et on a beaucoup de mal à s'en débarrasser. Non, je me procure le plus que je peux de matériaux et une fois que c'est emmagasiné, ça se construit tout seul. »

« C'était une chercheuse de vérité qui n'avait pas à sa disposition des moyens d'investigation bizarres ou merveilleux mais se servait

admirablement de ses ressources humaines. Sans qu'elle fût un être à part, elle était par son sang-froid et sa lucidité, très au-dessus de la moyenne des hommes... elle n'avait pas peur de montrer ses hésitations et ses doutes. »

« Elle resta là, plantée sans rien dire, décidée à ne pas bouger et à garder le silence. »

« A certains moments, il semblait un homme taciturne. Il a l'air de méchante humeur, disait alors Mathilde. Mais c'est dans ces instants-là qu'il s'amuse le plus. »

« Un détective qui veut savoir la vérité est, par profession, un homme indiscret, et ne se fait aucun scrupule d'utiliser l'émotion des gens pour tirer d'eux des révélations intéressantes... C'étaient des flots de paroles, qui s'arrêtaient parfois et que Mathilde faisait repartir d'un mot habile. »

« L'inspecteur, les deux mains en avant, fonça sur son adversaire. Mathilde savait que son mari était d'une force énorme et qu'il écraserait le bandit avant que celui-ci eût le loisir de tirer une arme à feu ou un couteau. »

Jusqu'ici, les Gourgeot enquêteurs ne sont pas tellement différents de Maigret enquêteur, sauf que les premiers s'expriment en long et en large et que le second se tait ou bougonne.

Je continue avec d'autres citations : « Il ne faut pas oublier que c'est nous qui leur donnons la chasse » dit Mathilde. Maigret dira, dans *Les Mémoires de Maigret* : « Le policier ne joue pas un jeu de devinette, ne s'excite pas à une chasse plus ou moins passionnante. »

Il n'est pas difficile de trouver des citations qui le contredisent : « Le policier n'avait plus devant lui qu'un homme aux abois » (*Maigret s'amuse*). « C'est une partie qui se joue, une partie qui n'a pas de fin. Une fois qu'on l'a commencée, il est bien difficile, sinon impossible de la quitter » (*Mémoires de Maigret*). J'ajouterai : que l'on joue aussi pour le plaisir. A Vichy, Maigret est un enquêteur bienveillant, tout comme Mathilde.

Les Gourgeot ne se posent pas de problèmes. « Ce sont des gens abominables et qui constituent un grave danger pour la société. » Maigret peut être plus « humain ». Il peut également être intraitable, par exemple lorsque Janvier est blessé, dans *Maigret en Meublé*.

L'un et les autres sont, d'une certaine façon, des « redresseurs de destinée ». Maigret permet à Hans de se suicider. Les Gourgeot n'arrêtent Hasquien qu'après que Rose se soit enfuie.

Comparer les deux ménages demanderait de longs développements. Je suis forcée de me restreindre.

Gourgeot, ancien sous-officier, est jeune, sans plus de précision. Il ressemble assez bien à Maigret au début de sa carrière. Grand, fort, rose (Maigret

dira poupin), bonne fourchette, amateur de petits verres, il est bien noté par ses chefs qui ne lui donnent plus d'instructions et il ne « plaint » pas ses heures.

Mathilde est la fille d'un garde-barrière, elle a été à l'école jusqu'à 13 ans. Elle est donc « peuple », c'est affirmé plusieurs fois dans le texte sans aucune connotation péjorative, et relativement instruite. Elle est jeune, maigre, sèche et noire. Elle délaisse son ménage quand elle enquête. Elle s'entraîne au pistolet, est bonne tireuse et a une poche revolver à sa jupe. Elle a des problèmes d'estomac. Tout comme Madame Maigret, elle est restée provinciale et déteste le gaspillage.

A part cela, Madame Maigret serait bien une anti-Mathilde, autant physiquement que moralement. Jamais malade, elle est ronde et rose, la bonne ménagère qui astique, tricote, fricote et dorlote son mari. Mais...

Mais elle apprend à conduire, ce que son mari ne fera jamais. Mais elle prend un revolver quand elle craint un cambrioleur. « C'est moi ! » la prévient Maigret dans *Le Notaire de Châteauneuf*. Elle n'a donc pas si peur des armes à feu, comme il était dit dans *Le Revolver de Maigret*.

Et puis, elle enquête. Par exemple, dans *L'Amoureux de Madame Maigret*, son initiative désempourbe l'enquête officielle. « Surtout ne ris pas, ne me gronde pas non plus » dit-elle à son mari. J'ai mal pour elle quand il lui demande : « Tu vas continuer ta *petite* enquête ? »

Dans *L'Amoureux de Madame Maigret*, elle arrive à la solution *avant* Maigret. « Il passa devant sa femme... qui lui adressait un sourire unique dans les annales du ménage, un sourire capable de laisser croire que Madame Maigret allait oublier son rôle de docile épouse pour celui de détective. » Tout rentre dans l'« ordre » à la fin de la nouvelle mais Maigret râle, d'autant plus qu'il a dû, presque, se serrer la ceinture !

Alors que le prénom de Mathilde est omniprésent, quel est celui de Madame Maigret ? Je me suis plantée à côté de l'étagère où se trouvent les livres de Simenon et je l'ai posée à quelques lecteurs. Aucun n'a pu me donner la réponse et tous s'étonnaient de ne pouvoir le faire. Il est vrai qu'elle n'est pas simple. Nous trouvons « Louise » dans *Les Mémoires de Maigret* et « Henriette » dans *L'Amoureux de Madame Maigret*, dans cette histoire où elle surclasse son mari, est-ce symptomatique ?

Si on compare le persiflage de l'auteur à l'égard de Firmin, léger, et Rose, pleurnicharde, il est visible que Tristan Bernard a mis toutes ses complaisances dans les Gourgeot. Ils forment un couple égalitaire. Ils marchent du même pas, au propre et au figuré. Chacun admire les qualités d'enquêteur de l'autre et ne lui épargne pas les critiques. Gourgeot dirige et Mathilde prend les

initiatives. Ils arrivent ensemble aux mêmes conclusions. Ils tiennent l'un à l'autre, le disent et se le disent.

« Ils semblaient ne former qu'un seul être. Chacun des deux se sentait plus tranquille, plus complet à n'être pas séparé de l'autre. »

« Mais comme ils étaient deux, ils ne s'ennuyaient pas. Ils s'étaient allongés à côté l'un de l'autre sur le tas de bois. C'était une façon comme une autre de passer leur dimanche. »

« Mathilde ne considérait pas que son habileté personnelle de policier lui créât une certaine indépendance vis-à-vis de lui, qui restait toujours le maître par sa forte carrure et toute une domination secrète qui se devinait dans les mystères de l'alcôve. »

« Ils n'échangèrent plus, au moment de se mettre en campagne, de serrement de mains ni de baiser solennel. Ils avaient déjà procédé l'après-midi à une petite cérémonie de ce genre, au moment où ils s'étaient séparés. Ils étaient assez sobres de ce genre de manifestations. »

C'est Mathilde qui, cet après-midi-là, a voulu absolument rentrer à l'appartement. La petite cérémonie ne consistait-elle qu'en serrement de mains et en baiser ? Comme dit Tristan Bernard, « nous posons toujours ces questions avec nos habitudes de curiosité libertine. Mais il est rare que nous sachions à quoi nous en tenir parce que nous n'examinons pas avec assez de désintéressement les sujets ainsi mis en observation. » (*Secrets d'Etat*.)

Les relations des Maigret sont inégales dans les deux sens. Elle est gouvernante-nounou-fille et lui papa-patron-poupon. Mais il y a aussi la tendre connivence de *Maigret et le Clochard*. Toutes les fois où ils se sont compris à demi-mot et d'un regard. Le « chérie », au téléphone il est vrai, de *Félicie est là*. Et peut-être aussi, au moins une fois, une bonne grasse matinée. Mais... je n'examine sans doute pas avec assez de désintéressement les sujets ainsi mis en observation.

(Il reste à écrire le Journal de Madame Maigret et à faire un film avec *Mathilde et ses Mitaines*.)

Me voici arrivée à la fin de mes comparaisons et je retrouve ma question : Simenon a-t-il puisé dans *Mathilde et ses Mitaines* ? Madame Swings s'est chargée de la poser à l'auteur qui a répondu : « Le titre me dit quelque chose mais je ne l'ai pas lu et je ne savais pas que Tristan Bernard avait écrit des policiers. »

Ma réponse à moi passe par un détour dans l'affabulation. J'imagine que Tristan Bernard et Simenon participent à un atelier d'écriture. Je leur demande d'écrire un policier intégrant un certain nombre d'éléments, ceux que j'ai détaillés au début. Ils se retirent chacun de leur côté puis reviennent avec le résultat de leur travail et nous comparons.

Reprenons pied dans la réalité pour conclure. Je constate qu'avec un assez grand nombre d'ingrédients semblables, deux auteurs nous donnent des livres très différents, pour le plus grand bien de la littérature, fût-elle para-, et notre plaisir de lire.

Maigret en gestation dans les romans populaires

SIMENON n'a jamais consenti à élucider la question de la vraie naissance de Maigret. Lui seul connaît pourtant la vérité à ce sujet, même s'il s'est toujours ingénié à la masquer. A un correspondant colombien qui lui réclamait cette vérité en 1954, le romancier répond : « Sur la question de la naissance de Maigret, vous répondrai de vive voix, car c'est assez long et... assez confus »¹. Voilà qui suffirait, selon moi, à détruire l'image légendaire de *Pietr-le-Letton* écrit dans une vieille barge abandonnée de Delfzijl en septembre 1929, si les travaux de Claude Menguy n'avaient déjà sérieusement ébranlé cette version accréditée par Simenon lui-même.

Au reste, la question de la gestation de Maigret a depuis longtemps attiré l'attention de la critique simenonienne. Dès 1964, le regretté Maurice Dubourg jetait les bases d'une étude sérieuse de cette naissance dans un article dédié à Claude Menguy². Dans une communication prononcée en septembre 1967 au colloque de Cerisy-la-Salle consacré à la paralittérature, Francis Lacassin reconnaissait l'existence du problème, sans pourtant l'approfondir³. Robert Vellerut a fait part de son émoi face aux contrevérités admises en ce domaine dans une conférence inédite donnée à Nice le 9 mars 1979. Maurice Dubourg et Claude Menguy ont livré leurs réflexions sagaces sur cette parturition controversée lors du colloque Simenon de Paris le 20 janvier 1982, réflexions reprises dans leur dernière version de *Georges Sim ou les années d'apprentissage de Simenon* datant de 1984⁴. Francis Lacassin a exposé ses dernières vues concernant les premières apparitions de Maigret

¹ Lettre inédite de Simenon à Mauricio Restrepo datée de Lakeville le 21 janvier 1954 et conservée au Fonds Simenon de l'Université de Liège.

² M. DUBOURG, « Maigret et Cie ou les détectives de l'agence Simenon », in *Mystère-Magazine*, n° 203, 1964, pp. 108-118.

³ F. LACASSIN, « De Georges Sim à Simenon », in *Entretiens sur la paralittérature*, sous la direction de N. Arnaud, F. Lacassin et J. Tortel, Paris, Plon, 1970, pp. 142-161.

⁴ M. DUBOURG et C. MENGUY, *Georges Sim ou les années d'apprentissage de Simenon*, 1984. Essai dactylographié déposé au Fonds Simenon de l'Université de Liège.

en une judicieuse analyse figurant dans son récent essai sur *Le Roman policier*⁵, tandis que Claude Menguy, avec l'aide de son nouveau complice Pierre Deligny, affinait ses théories qui ont donné naissance aux *Vrais Débuts du commissaire Maigret*, modèle de logique, de minutie et de rigueur.

Ayant pris récemment connaissance des romans populaires de Simenon et y ayant découvert quelques éléments propres, me semble-t-il, à compléter le dossier de la gestation de Maigret, je voudrais vous faire part des observations que j'ai pu effectuer et ajouter ainsi, à mon tour, quelques épices à ce pot-au-feu simenonien dont la recette s'avère singulièrement compliquée. Il sera bien sûr question dans cet exposé des romans dont parlent *Les Vrais Débuts du commissaire Maigret*, mais aussi d'autres œuvres qui ne me paraissent pas devoir être négligées lorsqu'il s'agit d'y déceler des traces anticipant le personnage de Maigret, ces traces fussent-elles ténues⁶.

*

* *

Ainsi, dès *Le Feu s'éteint* de Georges Sim, publié en 1927, mais peut-être écrit en 1926 puisque son contrat date du 15 janvier 1927⁷, apparaît un personnage contemplatif et taciturne dont la stature et certaine attitude font déjà penser à Maigret :

« C'était un homme magnifique, grand, large, puissant, dont les tempes grisonnaient à peine bien qu'il atteignît presque la cinquantaine. Ses yeux étaient petits, brillants comme ceux des paysans ou des marins qui parlent peu mais qui pensent et rêvent devant les calmes spectacles de la nature.

« Ses lèvres, par contre, avaient un pli volontaire, presque dur. Les dents avaient une façon de serrer le tuyau d'une courte pipe qui ne donnait pas envie de se frotter à un pareil homme. »⁸

Il ne s'agit nullement d'un policier, mais d'un vigneron des environs de Pouilly⁹ nommé André Chadourne. Il embrasse sa femme « au front avec

⁵ F. LACASSIN, *Le Roman policier*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1987, t. II, pp. 14-29.

⁶ « Il m'est avis, écrit Mathieu Rutten, qu'une telle étude devrait pouvoir s'étendre à l'ensemble des 212 "romans populaires", romans d'amour et d'aventure de l'écrivain, écrits de 1924 à 1934 » (M. RUTTEN, *Simenon. Ses origines. Sa vie. Son œuvre*, Nandrin, Wahle, 1986, p. 198).

⁷ Les dates des contrats dont les romans populaires de Simenon ont fait l'objet ne sont pas toutes connues. Celles qui le sont m'ont été fournies par Claude Menguy que je remercie pour son amicale et précieuse amabilité.

⁸ Georges SIM, *Le Feu s'éteint*, Paris, Fayard (« Les Maîtres du roman populaire », 308), 1927, p. 4.

⁹ Son clos est situé entre Pouilly et Sancerre, non loin donc d'une des propriétés du marquis de Tracy, dont Simenon fut le secrétaire en 1923 et 1924 et qui possédait aussi des vignobles.

beaucoup de tendresse »¹⁰ et, lorsqu'il est préoccupé, reste impénétrable, fixant « le feu sans mot dire, sans un tressaillement sur sa face hâlée »¹¹. Le voici à la fin du dîner :

« Il se leva de table aussitôt après la dernière bouchée, prit une longue pipe d'écume au râtelier, la bourra, tira un brandon de l'âtre.

« Comme il avait coutume de le faire chaque soir, il se dirigea vers la cour, se planta au milieu de la poterne où il fuma lentement, par bouffées épaisses. »¹¹

*

* *

En 1927 encore, Simenon crée le personnage de l'aventurier Yves Jarry, héros de quatre romans¹², dont une des caractéristiques est de vivre à la façon des autres, ce que reconnaît volontiers le romancier dans plusieurs textes :

« Un de mes premiers héros de roman populaire, que j'appelais Jarry, était un vrai paysan à la campagne, un vrai pêcheur en Bretagne, un homme du monde à Paris, etc. »¹³

¹⁰ Georges SIM, *Le Feu s'éteint*, op. cit., p. 4.

¹¹ *Id.*, p. 5.

¹² Georges SIM, *Chair de Beauté*, Paris, Fayard (« Le Livre populaire », 232), 1928 (contrat : 15 novembre 1927); Georges SIM, *La Femme qui tue*, Paris, Fayard (« Le Livre populaire », 251), 1929 (contrat : 15 janvier 1928); Christian BRULLS, *L'Amant sans Nom*, Paris, Fayard (« Le Livre populaire », 238), 1929 (contrat : 15 juillet 1928); Georges SIM, *La Fiancée aux Mains de Glace*, Paris, Fayard (« Les Maîtres du roman populaire », 356), 1929 (contrat : 15 octobre 1928).

¹³ G. SIMENON, *Quand j'étais vieux*, in *Œuvres complètes*, Lausanne, Rencontre, 1973, t. 43, p. 195. Les *Dictées* contiennent d'autres déclarations de l'auteur concernant Jarry :

« Jarry était un homme qui, dans les ports bretons, portait de grandes boîtes de pêcheur et pêchait réellement, presque en professionnel, qui en Normandie portait des sabots de bois et allait traire les vaches dans les prés, assis sur un tabouret à trois pieds, qui dans le Midi conduisait un 'pointu' et, après quelques jours, prenait l'accent du cru et fréquentait les bistros des pêcheurs qui le considéraient comme un des leurs. Mais aussi, il lui arrivait d'avoir une voiture de grand sport et d'habiter un appartement somptueux de Passy. »

(G. SIMENON, *Un Banc au Soleil*, Paris, Presses de la Cité, 1977, p. 34.)

« Lorsque j'écrivais des romans populaires pour gagner ma vie, j'avais créé un personnage qui s'appelait Jarry et qui possédait des maisons un peu partout en France. Des maisons complètement différentes les unes des autres. Une maison basse, parmi les rochers, en Bretagne. Il y vivait en sabots, vêtu comme un paysan et se prenait à parler comme eux. Il avait aussi un bateau amarré dans un port normand, qu'il pilotait lui-même, vêtu d'un ciré, avec de hautes bottes à semelles de bois, et une pipe en terre à la bouche.

« Un château aussi, dans le Périgord si je me souviens bien. Deux chevaux.

« Une tenue impeccable d'équitation, avec des bottes faites sur mesure par un bottier anglais de Paris et un décor d'un luxe suranné.

« A Paris, il habitait un magnifique appartement et conduisait une grosse voiture de sport, se mettait en smoking ou en habit chaque soir et assistait à toutes les générales. Il avait sa

table au "Fouquet's", au "Maxim's" et dans quelques autres restaurants fameux, appartenait à un cercle particulièrement fermé.

« J'en passe, car la vie de mon Jarry était multiple. J'avais un tout petit peu plus de vingt ans quand j'ai imaginé mon personnage. Il voulait se sentir partout chez lui, aussi bien dans un bistrot de pêcheurs de Fécamp que dans un palace de Cannes ou de Biarritz. »

(G. SIMENON, *On dit que j'ai Soixante-Quinze Ans*, Paris, Presses de la Cité, 1980, pp. 147-148.)

S'il est vrai qu'il arrive à Jarry d'assumer plusieurs existences, il ne le fait jamais systématiquement, mais dans le cadre de ses aventures, poussé par le besoin du moment. Dès lors, les déclarations faites par Simenon longtemps après qu'il ait écrit les quatre romans où intervient le héros méritent que l'on s'y attarde quelque peu. La simple lecture de ces romans amène en effet à constater rapidement que l'auteur a été en grande partie trahi, sur ce point aussi, par une mémoire parfois défaillante.

Ecrivain, voyageur, explorateur, archéologue (*Chair de Beauté*, Presses de la Cité, « Les Introuvables de Georges Simenon », 2, 1980, p. 73), Yves Jarry reste avant tout un aventurier dont le goût pour l'aventure est notamment évoqué dans *La Fiancée aux Mains de Glace* :

« Dès qu'autour de lui il reniflait le subtil parfum de l'aventure, dès qu'il flairait quelque mystère, il oubliait les vases chinois ou persans, les mensurations craniennes (*sic*) des habitants de Tahiti ou des îles Salomon, pour se jeter à corps perdu dans une nouvelle existence. »

(*La Fiancée aux Mains de Glace*, *op. cit.*, p. 32.)

Il ressent alors « une volupté toujours nouvelle à vivre ces heures heurtées, fiévreuses en marge de l'existence régulière » (*ibid.*). C'est « un "gourmand de la vie" comme il le disait lui-même, de la vie sous tous ses aspects. Il voulait tout voir et tout faire. Il se reprochait comme une lâcheté les heures de sommeil » (*id.*, p. 8).

Pour tromper ses adversaires, il use parfois du déguisement, apparaissant alors comme un parfait gentleman anglais (*Chair de Beauté*, *op. cit.*, p. 197), comme un sportif scandinave arrivé « tout droit de sa Norvège » (*L'Amant sans Nom*, Paris, Presses de la Cité, « Les Introuvables de Georges Simenon », 4, 1980, p. 65), comme un fort acceptable contremaître parisien en vacances (*id.*, pp. 50 et 59) ou comme un clochard plus vrai que nature (*id.*, p. 101). Lors d'un court séjour au baigneur, il abat des arbres dans la forêt de Guyane « comme un bûcheron professionnel » (*id.*, p. 145) et à La Rochelle, Jarry ayant revêtu la tenue « d'un vieux loup de mer » (*La Femme qui tue*, *op. cit.*, p. 71), on le « prendrait pour un vrai pêcheur (*ibid.*) ; en mer, face aux éléments déchaînés, il fait d'ailleurs l'admiration d'un patron-pêcheur du cru qui décrète qu'il est « un bon marin » (*id.*, p. 226) et qui est émerveillé de le voir examiner le moteur du sloop baptisé « La Belle Française » « comme un mécanicien professionnel » (*id.*, p. 71).

Ceci dit, Jarry ne met jamais les pieds en Bretagne et il n'a pas de « bateau amarré dans un port normand », même si, fuyant Deauville où il est soupçonné d'un meurtre, il se réfugie à Fécamp dans un « petit hôtel du port, tout imprégné de l'odeur du goudron et de morue » (*L'Amant sans Nom*, *op. cit.*, p. 43). De même, la vision de Jarry conduisant un « pointu » dans le Midi et prenant l'accent local relève de l'affabulation. A Cannes, il ne descend nullement dans un palace, mais dans un hôtel minable sans portier de nuit où « il suffisait de presser une poire en caoutchouc » (*La Fiancée aux Mains de Glace*, *op. cit.*, p. 35) pour se faire ouvrir la porte par le gérant après dix heures du soir ; il y occupe « une chambre banale, plutôt laide que belle » (*id.*,

p. 36) et ne reste d'ailleurs à Cannes que le temps de délivrer une jeune fille internée contre son gré dans un « cabanon de luxe pour fous du grand monde » (*id.*, p. 33). Jarry fait bien une autre incursion dans le Midi lorsqu'il va rejoindre dans un mas camarguais isolé la jeune Jessie Dessmond, dont il est follement — et momentanément — amoureux (*L'Amant sans Nom*, *op. cit.*, pp. 289-305), mais on devine aisément qu'en ces circonstances il a bien autre chose à faire que conduire un « pointu » — à moins que Simenon n'ait attribué à ce terme une acception fort particulière... Quant à Biarritz, Jarry n'y va jamais, non plus que dans le Périgord : il ne possède d'ailleurs aucun château ni aucune maison. De plus, si le héros trouve refuge en Normandie dans une ferme de Bénouville (*id.*, pp. 50-51, 58-62), jamais on ne le voit « traire les vaches dans les prés ».

A Paris, Jarry vit dans un appartement bien éloigné du quartier de Passy, puisqu'il est situé dans l'île Saint-Louis et plus précisément au n° 13 du quai de Bourbon, dit par Simenon quai Bourbon (*La Femme qui tue*, *op. cit.*, p. 9; le quai est cité, mais non l'adresse précise, dans *La Fiancée aux Mains de Glace*, *op. cit.*, p. 40; *Chair de Beauté*, *op. cit.*, p. 75, ne mentionne que l'île Saint-Louis); quant à la décoration de cet appartement, elle est plus hétéroclite que somptueuse (*Chair de Beauté*, *op. cit.*, p. 75; *La Femme qui tue*, *op. cit.*, p. 11). D'autre part, l'aventurier a bien trop à faire pour assister « à toutes les générales » : nous ne le voyons dans un music-hall que forcé par les besoins de son aventure du moment (*La Fiancée aux Mains de Glace*, *op. cit.*, p. 39); de même, on ne le rencontre jamais au Fouquet's ni chez Maxim's.

Enfin, Jarry possède bien une « voiture de sport longue et mince, à la carrosserie d'un jaune éclatant » (*La Femme qui tue*, *op. cit.*, p. 16) « carrossée en machine de course » (*id.*, p. 60), une « puissante voiture de sport d'un jaune vibrant » (*La Fiancée aux Mains de Glace*, *op. cit.*, p. 9), mais on chercherait vainement, dans les romans dont il est le héros, ses « deux chevaux » et sa « tenue impeccable d'équitation ».

On remarquera sans doute avec intérêt que certaines des caractéristiques attribuées à Jarry par Simenon appartiennent en fait à J.K. Charles, héros de *L'Homme à la Cigarette*, auquel on pense aussitôt, puisque lui aussi vit plusieurs existences (voir *infra*, pp. 63-64). Ainsi, c'est J.K. Charles et non Jarry qui fréquente « un bistrot de pêcheurs de Fécamp » au cours d'une scène dont *Au Rendez-Vous-des-Terre-Neuvas* exploitera plusieurs éléments. Comme Jarry, J.K. Charles se montre excellent marin (Georges SIM, *L'Homme à la Cigarette*, Paris, Tallandier, « Romans célèbres de drame et d'amour », 183, 1931, pp. 18-23, 27-31) et pêcheur émérite (*id.*, p. 82). Vignerons à Sancerre — entre autres activités —, J.K. Charles est en outre bien plus proche de la terre que Jarry. Son appartement parisien, situé au n° 23 de la place des Vosges — ce qui fait de lui un voisin fictif de Simenon —, présente le même aspect hétéroclite que celui de Jarry (*id.*, pp. 41 et 73). Comme ce dernier, J.K. Charles a un valet de chambre prénommé Albert et des intérêts marqués pour l'ethnologie (*id.*, p. 36), sans compter une voiture qui est « une machine puissante » (*id.*, p. 30) capable d'effectuer le trajet Sancerre-Paris aller et retour, soit « huit cents kilomètres en moins de sept heures » (*id.*, p. 95). On notera encore que l'intrigue sentimentale de *L'Homme à la Cigarette* est calquée sur celle de *L'Amant sans Nom*. Dans ce dernier roman, Jarry est l'amant d'Eléonore Bruce, tandis qu'il aime vraiment la nièce de celle-ci, Jessie Dessmond; dans *L'Homme à la Cigarette*, J.K. Charles est l'amant d'Eléonore (encore !) Biglow, tout en étant secrètement amoureux de la nièce de celle-ci, Betty Tramson; dans les deux romans, le mari

Même si le jeune et athlétique Jarry diffère physiquement du futur commissaire¹⁴, on peut voir dans cette façon de vivre de multiples vies une particularité que Maigret reprendra à son compte dans la mesure où lui aussi s'attache à s'identifier aux individus à propos desquels il enquête. Simenon lui-même ne s'y est pas trompé lorsqu'il déclare au sujet de Jarry :

« Et puis Maigret est né, qui l'a supplanté, et je m'aperçois que Maigret est une transposition de Jarry ; lui aussi vit un grand nombre de vies pendant un moment. Mais c'est la vie des autres, à qui pendant un moment il se substitue »¹⁵.

d'Eléonore est assassiné, qu'il s'agisse de Harry Bruce dans *L'Amant sans Nom* ou de William Biglow dans *L'Homme à la Cigarette*.

Ces diverses considérations m'amènent à penser que les souvenirs de l'écrivain attribuent à Jarry des caractéristiques concernant à la fois ce héros et le J.K. Charles de *L'Homme à la Cigarette*, tout en y mêlant beaucoup de traits appartenant en propre à la vie réelle ou aux rêves du jeune auteur qu'était alors Simenon.

¹⁴ Voir notamment Georges SIM, *Chair de Beauté*, Paris, Presses de la Cité (« Les Introuvables de Georges Simenon », 2), 1980, p. 72 :

« Il était jeune. Peut-être son état civil accusait-il trente-cinq ans, mais il vibrait de jeunesse physique et morale.

« Il était grand, bien découplé, athlétique même. Et tous ses gestes étaient marqués d'une même aisance de sportif, d'homme sain, aux muscles assouplis chaque jour, sûr de sa force ».

¹⁵ Ce texte, cité par Doringe, sans références, au dos de la jaquette de *Maigret et la vieille Dame* (Paris, Presses de la Cité, 1950), a été reproduit et quelque peu déformé par plusieurs exégètes simenoniens qui n'en mentionnent pas l'origine. Voir notamment J.C. CASALS, *Simenon en su obra y en la vida*, Barcelone, Albor, 1957, p. 53, qui cite le texte en espagnol (« Luego, nació Maigret y le suplantó, pero me he dado cuenta de que Maigret es una transposición de Jarry ; también él vive un gran número de vidas, o, mejor dicho, asume por un plazo de tiempo la vida de los demás ») ; Q. RITZEN, *Simenon avocat des hommes*, Paris, Le Livre contemporain, 1961, p. 100 ; M. DUBOURG, « Maigret et Cie ou les détectives de l'agence Simenon », *art. cit.*, p. 111, qui renvoie à J.C. Casals et Q. Ritzen ; G. SIGAUX, « Maigret avant Maigret », in G. SIMENON, *Œuvres complètes*, Lausanne, Rencontre, 1967, t. I, pp. 14-15 ; F. LACASSIN, « De Georges Sim à Simenon », *art. cit.*, p. 153, qui voit dans le texte celui d'une lettre adressée par Simenon à Q. Ritzen en 1962 (*sic*) ; M. DUBOURG et C. MENGUY, *Georges Sim ou les années d'apprentissage de Simenon*, *op. cit.*, p. 24, qui renvoient à J.C. Casals et Q. Ritzen ; M. RUTTEN, *Simenon. Ses origines. Sa vie. Son œuvre*, *op. cit.*, pp. 199 et 397, qui ajoute foi à la légende de la lettre adressée par Simenon à Q. Ritzen en 1962 (*sic*), tout en renvoyant aussi à G. Sigaux et à F. Lacassin. On aura peut-être intérêt à verser à ce dossier un extrait d'une lettre inédite de Simenon à Mauricio Restrepo datée de Lakeville le 1^{er} novembre 1953, lettre où il est question de Jarry :

« Tout de suite avant les Maigret je l'avais créé et lui avais donné quelques-uns de mes désirs. Mon ambition a toujours été (depuis l'enfance) de vivre plusieurs vies, d'être à la fois fermier à la campagne, citadin élégant à la ville, pêcheur en mer, etc. etc. Je crois que c'est arrivé à tout le monde de faire des rêves de ce genre. Jarry en a été le résultat. Et, au fond, Maigret ne fait lui aussi que vivre la vie de groupes différents à chaque enquête ! »

On a en outre fait remarquer avec raison que l'aptitude de Maigret à s'identifier à autrui durant ses enquêtes ressemble fort au processus adopté par Simenon lui-même lorsqu'il écrit ses romans et s'identifie à ses personnages. Pressentie par N. Frank, « Hypothèse à propos de Maigret », in *Simenon* (sous la direction de F. Lacassin et G. Sigaux), Paris, Plon, 1973, pp. 195-196 et C. Gothot-Mersch, « La Genèse des *Anneaux de Biccêtre* », in *Simenon*, Lausanne, L'Age

Il arrive d'autre part que Jarry, qui est souvent à sa manière un détective amateur, réagisse à la façon de Maigret : « Il semblait recomposer pour lui seul, d'après quelques indices, la vie entière des gens »¹⁶.

C'est dans l'aventure de Jarry intitulée *L'Amant sans Nom* qu'apparaît l'agent N. 49, première préfiguration policière de Maigret :

« Un homme énorme et pesant. Des traits immobiles, épais. Un air de naïveté balourde. Un air buté aussi, têtu, obstiné. »¹⁷

Cet agent, qui est l'image « de la patience calme et froide, de l'obstination, du flegme »¹⁷, fume une pipe qu'il bourre « avec le soin qu'il apportait en toutes choses »¹⁷ et, même en sommeillant, il garde « la pipe toujours entre les dents »¹⁸; peu après, comme le fera Maigret, il serre « entre ses dents le tuyau de sa pipe »¹⁹. La servante de l'hôtel où il est descendu déclare à sa patronne : « On dirait qu'il ne voit pas les choses et les gens mais qu'il voit à travers »²⁰. Quant à lui, il les regarde « s'agiter d'une œil vague »²⁰ semblable à celui que montrera parfois Maigret.

*

* *

L'année 1929 marque l'arrivée sur la scène simenonienne et sur la scène des lettres du véritable commissaire Maigret. Je me suis efforcé de suivre, dans la présentation des œuvres où il apparaît et où il est pressenti, une chronologie rédactionnelle qui n'est pas aisée à établir, loin s'en faut. Les travaux de Claude Menguy préparatoires à l'ouvrage auquel il met la dernière main en compagnie de Pierre Deligny sur *Simenon au fil des livres et des saisons* m'ont été d'un grand secours en ce domaine.

Katia, Acrobate, de Georges Sim, dont le contrat date du 30 mars 1929, ne mérite pas que l'on s'y attarde longuement. Y apparaît un brigadier de

d'Homme (« Cistre Essai », 10), 1980, pp. 99–100, cette théorie a été développée par J. Fabre, *Enquête sur un enquêteur. Maigret. Un essai de sociocritique*, Montpellier, 1981, pp. 13–21 et J.-C. Vareille, « Roman de la recherche et recherche du roman. L'exemple de Simenon », in *Richesses du roman populaire* (sous la direction de R. Guise et H.-J. Neuschäger), *Actes du Colloque International de Pont-à-Mousson*, Nancy, Centre de Recherches sur le roman populaire, Université de Nancy II, 1986, pp. 189–193.

¹⁶ Georges SIM, *La Fiancée aux Mains de Glace*, *op. cit.*, p. 3.

¹⁷ Christian BRULLS, *L'Amant sans Nom*, Paris, Presses de la Cité (« Les Introuvables de Georges Simenon », 4), 1980, p. 228.

¹⁸ *Id.*, p. 229.

¹⁹ *Id.*, p. 230.

²⁰ *Id.*, p. 231.

police nommé Léon Deffoux qui n'a de commun avec le futur commissaire que l'obstination et la ténacité. Domicilié rue Caulaincourt, il annoncerait plutôt l'inspecteur Lognon, dont chacun connaît le domicile de la place Constantin-Pecqueur située au carrefour des rues Lamarck et Caulaincourt. S'il n'a pas toujours la malchance de Lognon, Deffoux est doté d'une épouse affligée des mêmes caractéristiques peu engageantes que celle du futur inspecteur Malgracieux. Prénommée Eugénie, l'épouse de Deffoux préfigure aussi dans une certaine mesure Madame Maigret : n'offre-t-elle pas en effet à ses invités une liqueur de prunelle venue des Vosges²¹? Là se borne pourtant la ressemblance entre Eugénie et Louise — ou Henriette —, Eugénie annonçant bien davantage, par son caractère irascible et son manque de compréhension à l'égard de son mari, l'épouse de Lognon.

*

* *

Le roman de Georges Sim intitulé *Les Bandits de Chicago* a été publié le 1er juin 1929. Il met notamment en scène Al-le-Balafré, chef incontesté des bandits de Chicago, manifestement inspiré par Al Capone. Le jeune apprenti détective Jackie Smitt a décidé de purger la ville de sa pègre et d'Al. Il mène à bien son entreprise, mais il lui reste à retrouver sa femme, Billie, capturée par le Balafré et prisonnière on ne sait où. Pour découvrir l'endroit où elle est séquestrée, Jackie tente de se mettre dans la peau d'Al :

« Il était dans l'atmosphère voulue pour réfléchir, ou plus exactement pour essayer de reconstituer les pensées d'Al. [...] »

« Jackie gémissait, tant l'effort qu'il devait faire était douloureux. [...] »

« Il était dans la peau du Balafré. Il pensait avec le cerveau de celui-ci. Il en avait même le rictus. »²²

Cet effort d'identification réussit, comme bien l'on pense, et ceci rappelle à Jackie qu'il s'était déjà livré auparavant à une tentative dans ce sens :

« Certain matin, tandis que le Balafré lui parlait, il avait fait un effort pour penser avec l'esprit du Balafré. »

« Il s'était mis à sa place. Il avait regardé les lieux avec d'autres yeux. »

« Pendant quelques instants il avait été le bandit. »²²

Voilà qui annonce à nouveau le procédé de Maigret qui consiste à s'identifier à autrui.

²¹ Georges SIM, *Katta, Acrobate*, Paris, Fayard (« Le Livre populaire », 271), 1931, p. 165.

²² Georges SIM, *Les Bandits de Chicago*, Paris, Fayard (« L'Aventure », 1), 1929, p. 54.

*

* *

Une Ombre dans la Nuit, roman de Georges-Martin Georges achevé d'imprimer le 27 juillet 1929, n'est pas sans rappeler *Le Feu s'éteint* : les intrigues de ces deux romans sont en effet fort semblables. (Il arrive assez souvent à Simenon, dans ses romans populaires, de se servir de situations identiques). Le milieu dans lequel se développe l'action est en outre, ici aussi, celui des vigneron, même si *Une Ombre dans la Nuit* abandonne les vignobles du Sancerrois pour ceux du Bordelais et le Clos des André pour le Clos Chauvelot.

C'est dans ce roman, bien anodin au demeurant, qu'apparaît mentionné pour la première fois le patronyme Maigret qui désigne un médecin de Saint-Macaire. Ceci ne manque pas de piquant lorsqu'on sait que le commissaire a commencé, lui aussi, des études de médecine avant d'entrer dans la police²³. D'autre part, si le Maigret célèbre est né fictivement à Saint-Fiacre et si l'on admet que la naissance du patronyme se situe dans *Une Ombre dans la Nuit* à Saint-Macaire, on ne peut qu'être frappé par le motif toponymique de la sainteté présidant à la venue au monde littéraire du personnage : un « petit saint », peut-être ?

Ceci dit, le rôle du docteur Maigret, dans ce roman, se borne à une consultation strictement médicale : on l'appelle par téléphone (« Il [Robert Chauvelot] se dirigea vers l'appareil téléphonique et demanda le docteur Maigret »²⁴), il arrive en carriole, émet un diagnostic (« — Ebranlement nerveux à la suite, sans doute, d'une grande émotion... murmura le docteur Maigret »²⁵), il tient quelques propos destinés à rassurer l'entourage et rédige une ordonnance avant de prendre congé. Néanmoins, la phrase suivante ne manque pas d'avoir une allure policière si on la détache de son contexte : « Il [Maigret] ne put s'empêcher de lancer un regard curieux à Henry, et celui-ci sentait que, comme tout le monde, Maigret le soupçonnait »²⁵.

*

* *

L'Homme à la Cigarette, de Georges Sim, a été écrit en 1929. Il n'y est pas question de Maigret, même médecin, mais l'inspecteur de service,

²³ Voir notamment G. SIMENON, *Les Mémoires de Maigret*, in *Œuvres complètes*, Lausanne, Rencontre, 1960, T. XV, pp. 285-288.

²⁴ Georges-Martin GEORGES, *Une Ombre dans la Nuit*, Paris, Ferenczi (« Le Petit Livre », 872), 1929, p. 30.

²⁵ *Id.*, p. 31

Joseph Boucheron, a certaines réactions qui seront celles du commissaire, dont il a déjà le « pardessus noir »²⁶. Ainsi, Boucheron se refuse à baser son enquête sur les procédés déductifs : « — Je ne pense encore rien ! Ce matin, en arrivant, déclare-t-il, j'ai essayé de penser, mais j'ai fini par m'endormir »²⁷. De même, voici ce policier découvrant un élément nouveau qui risque de faire progresser sa compréhension des faits : « Pensait-il ? Réfléchissait-il ? Pas à proprement parler ! Son cerveau enregistrerait ! Les images s'y classaient d'elles-mêmes »²⁸.

L'inspecteur connaît en outre cet état particulier qui sera souvent celui de Maigret sur le point de résoudre l'affaire qui lui est confiée :

« Joseph Boucheron était dans un état de nervosité qu'il connaissait bien et qui était à la fois suave et douloureux.

« Il avait, en effet, la sensation qu'il touchait au but. [...] »

« Au cours de chaque enquête, il y a un ou plusieurs moments de ce genre. On touche au but. On sent que la piste est là, tout près. [...] »

Il ne faut plus qu'un effort, un seul... »²⁹.

Le héros du roman n'est pourtant pas Boucheron, mais l'« homme à la cigarette », un agent du service de contre-espionnage connu sous le surnom de J.K. Charles. Or, celui-ci, comme Jarry, rêve de vivre la vie des autres, ainsi qu'il l'explique à Boucheron :

²⁶ Georges SIM, *L'Homme à la Cigarette*, Paris, Tallandier (« Romans célèbres de drame et d'amour », 183), 1931, p. 12. Un problème se pose à propos de la datation de ce roman. La date de 1929 est suggérée par un document émanant du secrétariat de Georges Simenon et précisant que *L'Homme à la Cigarette* a été donné en lecture dès 1929 à la N.R.F. qui l'a refusé ; ce document ajoute que le roman a aussi été présenté chez l'éditeur Fayard, où il a été pareillement repoussé, avant d'être accepté par les éditions Tallandier. Rappelons que l'ouvrage a enfin été publié par ce dernier éditeur le 26 mars 1931. Or, un passage du roman fait état de la dégustation d'un vin de Sancerre datant de 1930 ; dans une scène se déroulant au cours de la nuit du 2 au 3 janvier d'une année non autrement précisée, le héros du roman, J.K. Charles, vigneron à ses heures, fait à Boucheron la proposition suivante : « Si vous êtes comme moi, nous boirons quelques verres ensemble, histoire de faire connaissance avec mes différentes récoltes. Et vous verrez que le 1930 ne sera pas inférieur, avec un peu de bouteille, aux meilleures années... » (*id.*, p. 83). Cet extrait infirme évidemment la théorie selon laquelle le roman a été écrit en 1929, Simenon n'ayant pas l'habitude de situer dans le futur — fût-il proche — l'action de ses fictions. Deux hypothèses peuvent dès lors être envisagées. Selon la première, fondée sur une lecture attentive du texte et sur les données objectives fournies par celui-ci, *L'Homme à la Cigarette* n'a pas pu être rédigé avant l'hiver 1930-1931 et le document manuscrit provenant du secrétariat de Georges Simenon contiendrait une erreur manifeste. La seconde hypothèse ne rejeterait pas ce document et conclurait que l'ouvrage a été écrit durant l'hiver 1928-1929, la date figurant p. 83 ayant été modifiée lorsque le manuscrit du roman a finalement été accepté par Tallandier.

²⁷ *Id.*, p. 34.

²⁸ *Id.*, p. 68.

²⁹ *Id.*, p. 64.

« Il y a des gens qui ne peuvent se contenter d'une seule vie ...

« Ils sont rares. Et c'est ce qui m'a toujours étonné.

« Vrai, Boucheron, je ne puis réaliser que des êtres aient assez peu d'appétit pour se cantonner dans un tout petit compartiment du monde en même temps que dans une gamme restreinte de sensations.

« Je ne parle pas des simples, mais des gens intelligents, de ceux qu'on appelle les gens supérieurs.

« Tenez, un gros banquier, qui, toute sa vie, ne savoure que des sensations de banquier! ...

« Moi, je ...

« Pourquoi ne le dirais-je pas? J'ai été matelot, tout comme P'tit Louis. J'ai même été soutier. Vous avez vu que je pourrais être mangeur de verre.

« J'ai été laveur d'assiettes à San-Francisco (*sic*), ouvrier dans une usine de conserves de Chicago.

« Je suis agent secret, et pourtant, à Sancerre, je suis vigneron.

« Ailleurs, je suis autre chose, mais cela ne vous regarde pas. Et ailleurs encore ...

« Des tas de vies!

« Et ce n'est pas encore assez! Il faut que je vive la vie des autres, que je me mêle à leurs drames ...

« Le rêve? ... Tenez! Je vais vous le dire! Etre assez riche et assez puissant pour vivre simultanément la vie d'une centaine d'hommes, de plus encore! ...

« Pour vivre réellement ces vies, sans chiqué, entendez bien! Fuir soudain un grand palace de Paris, gagner la côte bretonne et, là, trouver une bicoque à soi, en pierres grises, une simple bicoque de pêcheur, une barque, des filets ... et pêcher ...

« Etre pour les gens du pays un homme comme eux ...

« Puis, après des jours ou des mois, courir la province française en vrai voyageur de commerce! ...

« Quitte, un peu plus tard, à jeter un million sur le tapis vert, au *Privé* de Deauville!

« Changer de personnalité à sa guise! Connaître l'âpre lutte des pauvres pour le pain quotidien et connaître l'abondance, la satiété des riches, connaître les aubes glaciales en mer et les matins voluptueux de l'alcôve des grandes coquettes ...

« Vivre au rythme du monde! Sentir palpiter la terre! Toute la terre! Que dis-je? ... Etre le monde ... »³⁰.

³⁰ *Id.*, p. 102. Voir aussi les pp. 82 et 110.

Voilà qui ne manque pas d'allure et fait penser à un aspect de la personnalité de Maigret évoqué plus haut³¹, tout en rejoignant à coup sûr partiellement un des rêves du jeune Simenon.

*

* *

Le contrat de *Captain S.O.S.*, de Christian Brulls, a été passé le 30 juillet 1929. C'est une enquête de l'inspecteur Sancette³², un célibataire de 20, 28 ou 30 ans (*sic*) très éloigné du statut de Maigret. On retrouve cependant à nouveau chez lui le souci de s'identifier au criminel :

« Il prétendait que la vraie police n'est qu'affaire de psychologie.

— Un policier est un confesseur à qui on ne dirait rien et qui devrait tout deviner! disait-il volontiers. »

ou encore :

« [...] Que d'autres étudient les trois cent dix-sept espèces de poudres, les stries produites sur une balle, qu'ils examinent des traces de tout genre au microscope... Ce qui m'intéresse, moi, c'est la mentalité des criminels... Un forfait est commis?... Je me mets à la place de celui qui l'a commis... J'essaie d'avoir les pensées qu'il a eues. »³³

*

* *

L'inspecteur Jean Tavernier, dans *La Victime*, roman de Georges-Martin Georges achevé d'imprimer le 28 octobre 1929, offre des similitudes avec Sancette. Il prétend, lui aussi, malgré son jeune âge — il n'a pas 30 ans —, se mettre à la place des autres, comme le fera si souvent Maigret :

« D'habitude, quand il arrivait sur les lieux d'un drame, Tavernier, au lieu de s'en tenir à des observations matérielles, "reniflait" les lieux, comme il disait.

« Ses collègues se moquaient de lui. Quand ils le voyaient allant et venant le nez en l'air dans une maison, ils disaient :

³¹ Voir *supra*, p. 58 et la note 15.

³² Sancette avait déjà été le héros d'une série de nouvelles intitulée *Les Exploits de Sancette*. Nous le retrouverons dans *Matricule 12*, *L'Homme qui tremble* et *Les Amants du Malheur*. Il mène aussi l'enquête dans un autre roman dont il ne sera pas question ici : *Le Château des Sables Rouges* de Georges Sim, Paris, Tallandier (« Criminels et policiers », nouvelle série, 14), 1933, où il nous est révélé qu'il s'agit en fait de l'inspecteur 107.

³³ Christian BRULLS, *Captain S.O.S.*, Paris, Fayard (« L'Aventure », 11), 1929, p. 21.

— Le voilà qui renifle!

«N'empêche que cela avait donné à maintes reprises d'excellents résultats. Au surplus, cette manie était basée sur une psychologie aigüe.

«Tavernier prétendait que, pour reconstituer un drame, il faut avant tout essayer de vivre par la pensée dans la même atmosphère que les acteurs de ce drame. Se mettre à leur place, en somme!

«C'est ce qu'il avait fait à Bourganeuf»³⁴.

L'action de *La Victime* se déroule en effet à Bourganeuf! Outre le processus d'identification, nous y voyons donc Tavernier s'imprégner d'une atmosphère, autre manie de Maigret bien connue.

De plus, cet inspecteur ne dédaigne pas les coulisses et nous constatons qu'il préfère au salon la cuisine des Bochet où «il s'installa comme chez lui»³⁵ : nouveau point commun avec le futur commissaire.

*

* *

Dans *La Femme en Deuil*, roman de Georges Sim achevé d'imprimer en décembre 1929, l'inspecteur de police est encore jeune, puisque Gérard Moniquet — c'est son nom — n'a que 28 ans. Il n'en présente pas moins une ressemblance, biographique cette fois, avec Maigret :

«Il était né dans une petite ville du centre et il commençait ses études de droit à Paris, quand son père mourut. Alors, comme il n'était pas riche, il entra dans la police»³⁶.

Or, on sait que Maigret est né dans un village du centre de la France et a entrepris à Nantes des études de médecine qu'il a dû abandonner à la mort de son père pour entrer dans la police.

*

* *

L'Inconnue et *Train de Nuit* ont dû être écrits durant la même période puisque ces romans ont tous deux fait l'objet d'un contrat datant du 30 septembre 1929.

³⁴ Georges-Martin GEORGES, *La Victime*, Paris, Ferenczi («Mon Livre favori», 446), 1929, p. 28.

³⁵ *Id.*, p. 33.

³⁶ Georges SIM, *La Femme en Deuil*, Paris, Tallandier («Romans populaires», 721), 1929, p. 71.

Train de Nuit, de Christian Brulls, paraît bien être le premier roman de Simenon où intervient un commissaire Maigret. Intervient, dis-je, car son rôle n'est pas de première importance. Commissaire à Marseille, il se borne à diriger une enquête dont les rouages ne sont pas montrés et à diriger une opération policière du genre « chasse à l'homme » qui devrait aboutir à une arrestation, laquelle ne se produit pas, le coupable étant tué au cours de l'opération.

Se font cependant jour dans ce roman la sympathie que Maigret apporte aux plus démunis et son indulgence envers ceux des complices qui lui apparaissent davantage comme des victimes et auxquels il n'attribue pas un mauvais fond. A ces derniers, il parle « presque durement, mais d'une façon telle qu'on sentait sous cette dureté une chaude sympathie »³⁷. Il s'efforce déjà, dès cette « première et obscure apparition »³⁸, de « raccommode leur destinée »³⁸, comme l'a remarqué Francis Lacassin qui ajoute : « En bon personnage de roman populaire, il se comporte en justicier et bras séculier d'une justice immanente — et non en policier mandaté par un juge d'instruction »³⁹. Ainsi se comportera parfois Maigret dans les romans signés Simenon.

Physiquement, on ne connaît de cette première ébauche du commissaire, dans *Train de Nuit*, qu'« une large silhouette »⁴⁰ et on apprend que c'est « un homme calme, au parler rude, aux manières volontiers brutales »⁴⁰. Il n'a même pas de pipe, ce qui, pour les puristes, constitue une manière d'hérésie.

Enfin, il a sous ses ordres « un inspecteur qui ne passe pas pour particulièrement crédule »⁴¹; c'est en effet « celui des enquêteurs qui avait toujours cru à l'innocence »⁴² du principal suspect : il s'agit de l'inspecteur Torrence dont la naissance typographique s'avère pénible puisqu'une malencontreuse coquille le transforme en Forrence lors de sa première apparition. En tout cas, c'est le début d'un compagnonnage qui aura de l'avenir : on retrouve Torrence aux côtés de Maigret dans quarante-trois romans et trois nouvelles signés de son véritable nom par Simenon, bien qu'il ait été envoyé dans l'au-delà des policiers par Pepito Moretto dès *Pietr-le-Letton*. On sait d'autre part qu'après sa résurrection, Torrence n'a pas tout de suite réintégré ses fonctions auprès

³⁷ Christian BRULLS, *Train de Nuit*, Paris, Fayard (« Les Maîtres du roman populaire », 392), 1930, p. 59.

³⁸ F. LACASSIN, *Le Roman policier*, op. cit., p. 23.

³⁹ *Id.*, p. 24.

⁴⁰ Christian BRULLS, *Train de Nuit*, op. cit., p. 54.

⁴¹ *Id.*, p. 20.

⁴² *Id.*, p. 46.

de Maigret (qui aurait sans doute été étonné de le voir si rapidement revenu dans le monde des vivants) : il a d'abord repris du service sous les ordres du commissaire Lucas dans *La Bonne Fortune du Hollandais* avant de diriger l'Agence O.

*

* *

C'est précisément ce couple constitué par un commissaire Lucas et un brigadier Torrence que l'on retrouve dans *L'Inconnue* de Christian Brulls. Je ne m'attarderai guère à ce roman où ne figure pas Maigret, sinon pour caractériser brièvement ces policiers qui deviendront deux des plus fidèles collaborateurs du commissaire. Lucas est présenté comme « un petit homme court sur pattes, râblé, aux sourcils épais »⁴³. Quant à Torrence, qui fait « partie des dix ou douze meilleurs policiers de Paris »⁴⁴, il est « grand, abondant, plantureux, mais sans le moindre atome de graisse », tout « comme les policiers de cinéma »⁴⁵ ; il se montre aussi « volontiers beau parleur et parleur abondant »⁴⁶.

*

* *

La Figurante semble être le deuxième roman écrit par Simenon-Christian Brulls où intervient le commissaire Maigret. D'abord refusé en 1929, notamment par Fayard, l'ouvrage fera finalement l'objet d'un contrat avec ce même éditeur le 24 septembre 1930.

Plus que dans *Train de Nuit*, on trouve ici une véritable enquête où Maigret a pourtant un rôle singulièrement passif, malgré plusieurs interrogatoires menés intelligemment :

⁴³ Christian BRULLS, *L'Inconnue*, Paris, Presses de la Cité («Les Introuvables de Georges Simenon», 3), 1980, p. 100. Tel sera aussi le physique du brigadier ou de l'inspecteur Lucas lorsqu'il apparaîtra dans soixante-six romans et douze nouvelles signés Simenon où il sera l'adjoint de Maigret. A noter que dans une des ces nouvelles, *Mademoiselle Berthe et son Amant*, son nom est celui d'un mort, puisqu'il a été tué durant son service, ce qui ne l'empêche pas, tout comme Torrence, de ressusciter. A noter aussi que Lucas joue également un rôle, comme inspecteur ou commissaire, dans six romans de la destinée et dans douze nouvelles «sans Maigret».

⁴⁴ Christian BRULLS, *L'Inconnue*, op. cit., p. 195.

⁴⁵ *Id.*, p. 194.

⁴⁶ *Id.*, p. 223.

« Comment cela s'était-il fait? Un instant plus tôt, Morsan entrait là en visiteur, en curieux et le commissaire l'accueillait d'une façon banale.

« Quelques répliques, et soudain l'ingénieur avait l'impression qu'il subissait un interrogatoire serré, qu'il était presque un accusé. »⁴⁷

Durant cette enquête, Maigret se montre « à la fois paternel et bourru »⁴⁸. On subit « l'emprise de cet homme étrange »⁴⁹ au « regard clair et loyal qui ne pouvait tromper »⁵⁰, envers lequel on éprouve « une sorte de confiance instinctive »⁵¹. Il déclare d'ailleurs à une suspecte : « — Vous ne comprenez donc pas que ce n'est pas seulement en policier que je m'occupe de vous, mais encore et surtout en homme? ... »⁵¹. Sans doute est-ce ce côté humain qui lui fait envoyer des roses au héros et à l'héroïne lors de leur mariage ...

Certaines réflexions de Maigret sont déjà dignes du futur, témoin ce dialogue avec un inspecteur :

« Vous ne trouvez pas pas ça drôle? questionna l'inspecteur, non sans une certaine naïveté.

— Moi?... Vous savez, il y peu de choses que je trouve drôles dans la vie ...

— Mais vous expliquez-vous? ...

— Je ne m'explique rien du tout... C'est bien trop fatigant! Maintenant, je vais me coucher... »⁵².

Pourtant, c'est la réplique suivante qui semble présager le mieux la façon dont le commissaire mènera plus tard ses enquêtes : « Je ne crois rien! Je ne pense rien! »⁵³, s'exclame-t-il. Il lui arrive cependant aussi d'émettre des lieux communs comme celui-ci, rapporté, il est vrai, par un journaliste : « Quand on aura découvert le mobile de ce crime, on aura découvert le coupable »⁵⁴.

Ainsi que l'a noté Francis Lacassin, le désir de Maigret « de comprendre, de s'identifier aux autres, de respirer le même air qu'eux, de sentir comme eux, lui fait adopter une attitude qui deviendra chez lui une technique

⁴⁷ Christian BRULLS, *La Figurante*, Paris, Fayard (« Les Maîtres du roman populaire », 422), 1932, p. 38.

⁴⁸ *Id.*, p. 43.

⁴⁹ *Id.*, p. 45.

⁵⁰ *Id.*, p. 43.

⁵¹ *Id.*, p. 44.

⁵² *Id.*, p. 14.

⁵³ *Id.*, pp. 42-43.

⁵⁴ *Id.*, p. 36.

d'investigation»⁵⁵. Et Lacassin de citer ce passage où le commissaire «s'était en somme installé en (*sic*) demeure dans la maison du crime»⁵⁶.

Physiquement, la stature du commissaire se précise : «C'était un personnage immense et large, au cou puissant, qui avait dans toute sa personne quelque chose d'à la fois bourru et attendri»⁵⁷, «un homme aux larges épaules, au visage épais, mais aux petits yeux pétillants»⁵⁸. On ne s'étonne donc pas que sa marche soit pesante⁵⁸, qu'il ait un gros dos⁵⁹, une grosse main «aussi dure qu'un étau»⁶⁰ et de gros doigts⁶¹ qui lui permettent une «poignée de main vigoureuse»⁶². Enfin, la fameuse pipe, devenue aujourd'hui un appendice presque naturel du personnage, est citée à maintes reprises dans *La Figurante*⁶³.

*

* *

Le troisième roman populaire où intervient le commissaire Maigret est *La Femme rousse*, de Georges Sim, qui date probablement aussi de 1929. Par rapport à *La Figurante*, on y trouve peu d'éléments neufs, même si Maigret joue un rôle légèrement plus actif dans le cadre de l'enquête dont il s'occupe et si sa présence s'affirme davantage. C'est «un des meilleurs policiers que la France possède»⁶⁴ et les journaux parlent déjà de sa «sagacité opiniâtre»⁶⁵ ;

⁵⁵ F. LACASSIN, *Le Roman policier*, op. cit., p. 26.

⁵⁶ Christian BRULLS, *La Figurante*, op. cit., p. 47.

⁵⁷ *Id.*, p. 8.

⁵⁸ *Id.*, p. 38.

⁵⁹ *Id.*, p. 39.

⁶⁰ *Id.*, p. 45.

⁶¹ *Id.*, p. 40.

⁶² *Id.*, p. 43.

⁶³ *Id.*, p. 14 : «Le commissaire Maigret, les deux mains dans les poches, fumait voluptueusement sa pipe». *Id.*, pp. 38-39 : «Et il bourra lentement une pipe qu'il alluma campé devant la fenêtre». *Id.*, p. 39 : «En s'approchant enfin la pipe à la main». *Id.*, p. 40 : «Enfin il soupira, bourra à nouveau sa pipe». *Id.*, p. 42 : «Sans retirer son chapeau, le commissaire s'assit, ralluma sa pipe éteinte». *Id.*, p. 46 : «Le commissaire Maigret alla se planter au milieu de la chambre, alluma sa pipe en tirant de petites bouffées opaques et remit sa blague à tabac dans sa poche, d'un geste qui lui était familier».

⁶⁴ Georges SIM, *la Femme rousse*, Paris, Tallandier («Criminels et policiers», 2^e série, 7), 1933, p. 107.

⁶⁵ *Id.*, p. 110.

c'est lui que l'on charge de guider «le chef de la police de Mexico»⁶⁶ venu étudier l'organisation de la police judiciaire française⁶⁷.

Lors de la première apparition de Maigret dans le roman, Simenon souligne l'antithèse qui existe entre l'aspect physique du commissaire et son patronyme. C'est, à ma connaissance, la seule fois, dans toute son œuvre, que le romancier attire ainsi l'attention sur cette opposition :

«Il avait une cinquantaine d'années, peut-être un peu moins. Il était large d'épaules, épais de torse et de visage.

«Il respirait à la fois une certaine bonhomie ironique et une assurance anormale.

— Commissaire Maigret! laissa-t-il tomber gaiement, comme il eût dit quelque chose de très drôle.

«Et M. Debonnier se tassa sur lui-même. Il se sentait dominé par la carrure écrasante de son compagnon en même temps que par son air de confiance en soi. Il n'était pas question de lui échapper.»⁶⁸

Pourtant, le commissaire montre parfois un «visage dur»⁶⁹ qui lui enlève «toute bonhomie»⁶⁹. Il peut aussi être «hargneux, après avoir grogné sur tout le monde»⁷⁰. Sa silhouette donne «une impression saisissante de calme»⁷¹; c'est un «homme énorme, puissant, sûr de lui comme un marteau-pilon qu'entraîne une puissance de quelques milliers de chevaux-vapeur...»⁷². Comme dans *La Figurante*, sa main est grosse⁷³ et large⁷⁴, de sorte que sa poigne serre «les phalanges [...] à les briser»⁷⁴. Cette main triture «le

⁶⁶ *Id.*, p. 172.

⁶⁷ On se souvient des pages savoureuses de *Mon Ami Maigret* où le commissaire est chargé d'une mission semblable et fait découvrir l'île de Porquerolles à l'inspecteur Pyke, de Scotland Yard.

⁶⁸ Georges SIM, *La Femme rousse*, *op. cit.*, p. 65. Une autre allusion à cette antithèse peut cependant être perçue, à un moindre degré, dans ce fragment de dialogue extrait de *Maigret au Picratt's* :

«Comment vous appelle-t-on?

— Maigret. [...]

— Un nom facile à retenir. Surtout que vous êtes plutôt gros.»

(G. SIMENON, *Maigret au Picratt's*, in *Œuvres complètes*, Lausanne, Rencontre, t. XV, 1968, p. 494.)

⁶⁹ *Id.*, p. 78.

⁷⁰ *Id.*, p. 184.

⁷¹ *Id.*, p. 66.

⁷² *Id.*, p. 147.

⁷³ *Id.*, p. 66.

⁷⁴ *Id.*, p. 68.

fourneau d'une pipe, toute noire à force d'être calcinée»⁷⁵, pipe plusieurs fois évoquée et accompagnant Maigret tout au long de son enquête.

Comme dans *Train de Nuit*, Maigret est assisté par Torrence, brigadier comme dans *L'Inconnue*. Il est dit ici « bras droit »⁷⁶ du commissaire.

*

* *

On retrouve le brigadier Torrence dans *Matricule 12*, roman de Georges Sim probablement rédigé aussi en 1929. Il travaille sous les ordres du commissaire Lucas, comme dans *L'Inconnue*, tandis que Maigret est absent de l'œuvre à laquelle je ne m'attarderai donc pas, sinon pour dire que le héros du roman est le jeune inspecteur Sancette, déjà rencontré auparavant dans *Captain S.O.S.* On peut signaler aussi que Lucas est « vieux dans le métier »⁷⁷ et a une « mine peu engageante de bouledogue »⁷⁸. Il rêve d'une retraite qui fait penser à celle de Maigret, si l'on prend soin de substituer la Loire à la Marne :

« La maison des bords de la Marne et le canot vert, avec un petit moteur, à bord duquel le commissaire s'en irait pêcher, à l'ombre des grands arbres, dans l'eau bruisante... »⁷⁹.

Quant au jeune Sancette, il annonce peut-être le « jeune Lapointe », qui apparaîtra dans les romans de Maigret datant de l'après-guerre : tous deux possèdent la même fougue et le même zèle⁸⁰.

⁷⁵ *Id.*, p. 66.

⁷⁶ *Id.*, p. 98

⁷⁷ Georges SIM, *Matricule 12*, Paris, Tallandier (« Criminels et policiers », 1ère série, 64), 1932, p. 54.

⁷⁸ *Id.*, p. 55.

⁷⁹ *Id.*, p. 100.

⁸⁰ *Id.*, pp. 19-20 :

« Jean-Joseph Sancette était le benjamin de la police judiciaire où, quand il était entré, voilà trois ans, on l'avait regardé avec un manque de sympathie absolu.

« En effet, il avait alors un peu plus de dix-huit ans. »

Rappelons que, lors de sa première apparition dans *L'Amie de Madame Maigret*, Lapointe est âgé de 24 ans. Dans *Matricule 12*, Sancette est l'inspecteur L. 53, nom de code que Simenon a déjà attribué à d'autres policiers de ses romans populaires : Joseph Boulines dans *L. 53*, Justin Pierremolle dans *La Femme qui tue* et un enquêteur non autrement désigné dans *Le Document violet*, ces trois récits étant signés Georges Sim. Pourquoi, se demandera-t-on, cette lettre et ce chiffre ? Sans vouloir jouer aux chiffres et aux lettres et sans vouloir faire intervenir à tout prix une symbolique des nombres chez Simenon, qui n'est ni Ricardou ni Queneau, je rappellerai que le romancier a été domicilié, dans sa jeunesse liégeoise, rue de la Loi, n° 53, et que l'action du *Locataire*, roman écrit en 1933, a pour cadre spatial principal, à Charleroi, une maison située au n° 53 d'une rue du Laveu, d'inspiration manifestement liégeoise.

*

* *

Composé vraisemblablement à la fin de 1929 ou au début de 1930, *L'Homme qui tremble*, de Georges Sim, qui a fait l'objet d'un contrat daté du 26 mai 1930, est un roman au rythme rapide et à l'intrigue compliquée basée sur une double substitution. Le héros en est à nouveau l'inspecteur Sancette, qui a 30 ans, fume la pipe⁸¹ et a « coutume de déjeûner (*sic*), place Dauphine »⁸¹, dans un petit restaurant. L'inspecteur Torrence intervient aussi dans le roman, mais son rôle est très effacé. Le juge chargé de l'affaire n'est autre que Comélieu, dit « froid et poli »⁸². Quant à Maigret, il n'est qu'un nom dans cette œuvre où un garçon de bureau de la police judiciaire déclare qu'il a « été appelé dans le bureau du commissaire Maigret »⁸³.

*

* *

Parmi les romans populaires où apparaît Maigret, le plus élaboré est sans nul doute *La Maison de l'Inquiétude*, probablement rédigé aussi à la fin de 1929 ou au début de 1930 et publié en feuilleton dans *L'Œuvre* du 1^{er} mars au 4 avril 1930. C'est en effet la première fois que nous suivons Maigret dans son enquête du début à la fin du roman. Le commissaire, qui appartient à la Brigade Mobile, n'est cependant pas plus caractérisé physiquement que dans les romans précédents : nous apprenons qu'il est gros⁸⁴, « énorme, pesant »⁸⁵, qu'il a « de grosses mains »⁸⁶, de « gros doigts »⁸⁷ et que ses poings, dont il ne dédaigne pas de se servir, sont « des massues »⁸⁸; comme nous sommes en

⁸¹ Georges SIM, *L'Homme qui tremble*, Paris, Fayard (« L'Aventure », 19), 1930, p. 9.

⁸² *Id.*, p. 3. Ce n'est pas la première apparition de Comélieu que l'on trouve aussi dans les romans populaires suivants : *Mademoiselle X...* de Christian BRULLS, *En Robe de Mariée*, de Georges SIM, *La Femme qui tue* de Georges SIM, *La Maison de l'Inquiétude* de Georges SIM, *Les Chercheurs de Bonheur* de Jean DORSAGE et *L'Epave* de Georges SIM.

⁸³ Georges SIM, *L'Homme qui tremble*, *op. cit.*, p. 10.

⁸⁴ Georges SIM, *La Maison de l'Inquiétude*, Paris, Tallandier (« Criminels et policiers », 1ère série, 46), 1932, p. 6.

⁸⁵ *Id.*, p. 22.

⁸⁶ *Id.*, p. 4. Voir aussi p. 22.

⁸⁷ *Id.*, pp. 4 et 45.

⁸⁸ *Id.*, p. 65.

novembre, il porte un « gros pardessus sombre »⁸⁹ « à col de velours »⁹⁰ et un chapeau melon⁹¹ que nous retrouverons dans *Pietr-le-Letton*⁹².

Sa pipe serait présente d'un bout à l'autre de l'œuvre si elle ne se cassait au cours d'une bagarre, ce qui a pour effet de rendre Maigret de méchante humeur et de nous valoir cette précision : « Il y avait douze ans que cette pipe là (*sic*) ne le quittait pour ainsi dire pas. Elle avait participé à une centaine d'arrestations »⁹³. Il retrouve bien « une vieille pipe au fourneau calciné »⁹⁴, mais ce fourneau trop petit lui fait penser avec nostalgie à sa « vieille pipe perdue »⁹⁵. Pourtant, lorsqu'il l'oublie, il n'en faut pas davantage « pour le mettre d'humeur exécrationnelle »⁹⁶. Il est en revanche sensible au fait qu'on lui offre « une prestigieuse pipe anglaise »⁹⁷. Bref, la pipe s'intègre au personnage, que Maigret la bourre « avec des gestes lents »⁹⁸, « avec une lenteur voluptueuse »⁹⁹, qu'il serre son tuyau entre les dents¹⁰⁰ ou qu'il l'enfouisse « dans la poche de son pardessus »¹⁰¹ d'un geste qui sera bientôt familier aux lecteurs de Simenon.

La perte ou l'oubli de sa pipe ne sont pas les seuls « accidents » susceptibles de modifier l'humeur du commissaire ; à cet égard, le déroulement de l'enquête entre aussi en ligne de compte. S'il lui arrive d'être à deux doigts de « se mettre à fredonner »¹⁰², Maigret se montre généralement plutôt bougon, cheminant « les épaules basses »¹⁰³, tout en grommelant des paroles indistinctes ou émettant « un grognement plutôt qu'un remerciement »¹⁰³. C'est un être volontiers bourru¹⁰⁴ et même impoli : « Il y avait chez Maigret un parti pris d'impolitesse, voire de grossièreté qui, pour une part, n'était affectée que

⁸⁹ *Id.*, p. 38.

⁹⁰ *Id.*, p. 20.

⁹¹ *Id.*, pp. 25 et 28.

⁹² G. SIMENON, *Pietr-le-Letton*, in *Œuvres complètes*, Lausanne, Rencontre, t. I, 1967, pp. 22 et 27 notamment.

⁹³ Georges SIM, *La Maison de l'Inquiétude*, *op. cit.*, p. 66.

⁹⁴ *Id.*, p. 69.

⁹⁵ *Id.*, p. 79.

⁹⁶ *Id.*, p. 107.

⁹⁷ *Id.*, p. 86.

⁹⁸ *Id.*, p. 4.

⁹⁹ *Id.*, p. 74.

¹⁰⁰ *Id.*, p. 25.

¹⁰¹ *Id.*, p. 26.

¹⁰² *Id.*, p. 16.

¹⁰³ *Id.*, p. 25.

¹⁰⁴ *Id.*, pp. 55 et 121.

dans le but d'impressionner»¹⁰⁵. L'auteur lui attribue même «l'aménité d'un porc-épic»¹⁰⁶, bien qu'il mette surtout en valeur «sa dure franchise, son esprit sans détour, qui fonçait droit, avec obstination, sur le but»¹⁰⁷.

Pourtant, nulle velléité de rapidité dans son enquête : ce Maigret «préhistorique» laisse faire le temps, observe son monde, fouine dans cette «maison de l'inquiétude» comme il fouinera dans tant d'autres, passant le temps qu'il faut auprès de la concierge pour s'informer des habitants de l'immeuble. Nul désir non plus d'arrêter au plus vite un coupable : «Maigret avait l'habitude de pousser une enquête aussi loin que possible avant de faire intervenir la prison»¹⁰⁸. D'ailleurs, comme le Maigret que nous connaissons bien, il déclare à qui l'interroge sur son avis qu'il n'a pas d'opinion, qu'il ne sait rien¹⁰⁹. Son souci de s'identifier à la victime est bien présent : le voici au début du roman assis «à la place du capitaine»¹⁰⁹ — le capitaine est la victime — et à la fin de l'ouvrage, le coupable s'étant suicidé, on peut voir Maigret «à califourchon sur une chaise, la pipe aux dents, en train de contempler le mort. Et on eût juré qu'il avait avec lui quelque mystérieux entretien»¹¹⁰.

Un autre Maigret qui nous sera familier est celui qui se tient dans son bureau envahi de fumée¹¹¹, où il prend connaissance des rapports de l'Institut médico-légal¹¹² et des services de l'Identité judiciaire¹¹³. Durant les interrogatoires, il n'hésite pas à faire amener dans ce bureau des verres de bière qu'apporte le garçon de la brasserie des Orfèvres¹¹⁴, ancêtre de la brasserie Dauphine.

Quelques détails concernant sa vie privée figurent dans le roman : Maigret est déjà domicilié boulevard Richard-Lenoir¹¹⁵ où il rentre déjeuner¹¹⁶ auprès de son épouse âgée de 45 ans¹¹⁷, laquelle se montre parfois jalouse¹¹⁷...

¹⁰⁵ *Id.*, p. 28.

¹⁰⁶ *Id.*, p. 18.

¹⁰⁷ *Id.*, p. 56.

¹⁰⁸ *Id.*, p. 25.

¹⁰⁹ *Id.*, pp. 17 et 19.

¹¹⁰ *Id.*, p. 121.

¹¹¹ *Id.*, p. 38.

¹¹² *Id.*, p. 35.

¹¹³ *Id.*, p. 36.

¹¹⁴ *Id.*, p. 79.

¹¹⁵ *Id.*, p. 87.

¹¹⁶ *Id.*, pp. 35 et 61.

¹¹⁷ *Id.*, p. 124.

Interviennent aussi dans *La Maison de l'Inquiétude* l'inspecteur Torrence, dont le rôle est très mince, et le juge Comélieu, dont les rapports avec Maigret ne sont pas particulièrement tendus : au contraire, le juge laisse au commissaire, envers lequel il a la plus grande confiance, toute latitude pour mener son enquête à sa guise.

Pour jeune qu'il soit, littérairement parlant, dans cette œuvre, Maigret n'en a pas moins un passé, puisqu'il « avait été attaché à divers commissariats avant de faire partie du service des Recherches judiciaires »¹¹⁸. Nous apprenons aussi qu'il a passé « trois ans de sa vie aux *moeurs* et un temps presque aussi long aux *garnis* »¹¹⁹. Ce sont là des éléments que développeront, quelque vingt ans plus tard, *Les Mémoires de Maigret*.

Ainsi, au terme de *La Maison de l'Inquiétude*, Maigret est prêt pour la grande aventure qui sera la sienne : certains de ses traits constants y sont déjà bien présents, traits qui autorisent certains commentateurs, dont Robert Vellerut¹²⁰ et Claude Menguy¹²¹, à penser que Simenon a enfin trouvé le personnage de policier tant recherché. Il ne lui restait plus qu'à l'exploiter.

*

* *

Après cette période de gestation, Maigret voit enfin sa naissance reconnue officiellement avec *Pietr-le-Letton*, premier roman signé Simenon, sans doute écrit durant le printemps 1930 et ayant fait l'objet d'un contrat daté du 26 mai 1930. Il ne concerne pas mon propos et je m'y attacherai d'autant moins que d'autres romans populaires composés après *Pietr-le-Letton* retiennent encore l'attention, même s'ils ne se rapportent plus à la gestation proprement dite du commissaire.

Passant rapidement sur *Les Amants du Malheur* de Jean du Perry, achevé d'imprimer le 27 mai 1930, où apparaissent un policier nommé Torrence et, moins fugitivement, un autre nommé Sancette, singulièrement vieilli (il a près de 40 ans), je me pencherai davantage sur le roman de Christian Brulls intitulé *Fièvre*, qui a fait l'objet d'un contrat le 24 septembre 1930 et où Torrence, promu commissaire, mène l'enquête. Mais quel curieux Torrence qui semble avoir adopté la mentalité et certaines caractéristiques de Maigret!

¹¹⁸ *Id.*, p. 3.

¹¹⁹ *Id.*, p. 77.

¹²⁰ R. VELLERUT, *Supplément inédit aux «Mémoires de Maigret»*.

¹²¹ C. MENGUY, *Les Vrais Débuts du commissaire Maigret*.

En effet, dans ce roman qui mêle l'aspect sentimental à l'aspect policier, Torrence s'efforce d'aider un bagnard évadé condamné jadis pour une affaire de fausse monnaie. Il éprouve une vive sympathie pour cet homme, nommé Georges Maudru, car ils sont tous deux « de la race de ceux qui luttent »¹²² ; peut-on ne pas penser à Maigret qui, sans jamais atteindre une telle complicité, n'hésite pas à aider, lui aussi, les coupables qui lui paraissent méritants ?

Physiquement, la première apparition de Torrence montre « un petit homme assez corpulent »¹²³ ; cette silhouette se précise ensuite :

« Le commissaire Torrence avait le corps court, épais, et un visage rose, presque poupin, qui était loin de lui donner un air terrible.

« Mais son regard, par moment, se faisait si dur qu'on comprenait alors que cet homme d'aspect si inoffensif pût être un des principaux personnages de la police judiciaire. »¹²⁴

Physique hybride que celui-là : Torrence possède le visage de Sancette, la carrure de Maigret, la corpulence et la taille de Lucas. On est d'ailleurs frappé, à la lecture des romans populaires de Simenon à tendance policière, par les hésitations de l'auteur, manifestement à la recherche d'un type : tantôt il promène son lecteur du côté de chez Maigret, tantôt du côté de chez Lucas, tantôt du côté de chez Sancette, le Torrence de *Fièvre* ressortissant curieusement à ces trois tentations. Dans son commentaire de *La Maison de l'Inquiétude*, Robert Vellerut écrit de Maigret qu'il est « un "personnage en quête d'auteur" »¹²⁵. J'aurais plutôt tendance, quant à moi, à inverser cette formule pirandellienne et à dire que Simenon, durant cette période-charnière des années 1929-1930, est un auteur en quête de personnage.

Bien qu'il apprécie aussi le cigare¹²⁶, sera-t-on étonné de savoir que le Torrence de *Fièvre* fume la pipe ?

« Il fumait à petites bouffées une pipe en racine de bruyère qui était célèbre au quai des Orfèvres.

« On disait couramment :

— Torrence et sa pipe... »¹²⁷

¹²² Christian BRULLS, *Fièvre*, Paris, Fayard (« Les Romans d'amour de Georges Sim », 6), 1954, p. 62.

¹²³ *Id.*, p. 27.

¹²⁴ *Id.*, p. 31.

¹²⁵ R. VELLERUT, *op. cit.*

¹²⁶ Christian BRULLS, *Fièvre*, *op. cit.*, p. 71.

¹²⁷ *Id.*, p. 42.

Domicilié à Joinville-le-Pont, Torrence passe ses loisirs à pêcher dans la Marne, réalisant ainsi le rêve formulé par Lucas songeant à la retraite dans *Matricule 12* : souvenons-nous de « la maison des bords de la Marne »¹²⁸ et du « canot vert [...] à bord duquel le commissaire »¹²⁸ s'imagine pêchant « à l'ombre des grands arbres »¹²⁸. Même si le bachot de Torrence est « peint en bleu »¹²⁹, il se trouve non loin de la rive, « à un endroit où elle était couverte d'épais taillis »¹²⁹. Il est bien évident que Torrence matérialise aussi, durant ces loisirs, l'idée que se fera plus tard Maigret lui-même de sa retraite à Meung-sur-Loire.

Contrairement au collaborateur de Maigret, le commissaire Torrence de *Fièvre* est marié et ceci m'amène à dire un mot de Madame Torrence qui préfigure la future Madame Maigret à propos de laquelle, il est bon de le rappeler, *Pietr-le-Letton* n'insiste que sur les qualités culinaires. Madame Torrence est en effet une « accorte femme de quarante ans »¹²⁹ à la « silhouette gras-souillette »¹³⁰ qui vaque tranquillement et silencieusement à ses occupations ménagères :

« On apercevait Mme Torrence qui, de ses mains rouges et boudinées, pétrissait une farce odorante dont elle emplissait le ventre du brochet. »¹³¹

« Sa corpulence, son tablier à fleurs, son teint rose »¹³² semblable à celui de son mari respirent la quiétude. Tout comme Madame Maigret n'appelle jamais son époux par son prénom, « la brave Mme Torrence »¹³³ appelle le sien Torrence et non François¹³⁴.

On notera encore que sous les ordres du commissaire Torrence travaille un inspecteur Lucas qui n'apparaît que de manière sporadique et se plaît, en policier philosophe, à méditer sur « toutes les affaires qu'il avait vu étouffer pour des raisons quelconques »¹³⁵ :

« Que de drames, autrement ! Que de scandales inutiles si la haute police, contrairement à la légende, ne savait pas à l'occasion être humaine ! »¹³⁵

¹²⁸ Voir *supra*, p. 71

¹²⁹ Christian BRULLS, *Fièvre*, *op. cit.*, p. 27.

¹³⁰ *Id.*, p. 43.

¹³¹ *Id.*, p. 39.

¹³² *Id.*, p. 32.

¹³³ *Id.*, p. 42.

¹³⁴ *Id.*, p. 27.

¹³⁵ *Id.*, p. 64.

Voilà qui n'est pas sans rappeler la leçon donnée au jeune Maigret lors de sa première enquête racontée par Simenon en 1948 et se déroulant, dans la fiction, en 1913.

Même si *Fièvre* a été écrit après *Pietr-le-Letton*, comme semble le prouver la date du contrat dont le roman a fait l'objet, on voit que cet ouvrage est loin de constituer un hors-d'œuvre parmi les romans populaires ayant un rapport avec Maigret.

*

* *

A côté de *Fièvre*, *L'Epave*, de Georges Sim, dont le contrat a aussi été signé le 24 septembre 1930, paraît bien mince, concernant le point de vue traité ici. La présence, dans ce roman, du juge Comélieu — que *Pietr-le-Letton* mettait déjà en scène — ne me retiendra guère, malgré l'intérêt qu'il présente. C'est « un petit personnage sec qui était la terreur des malfaiteurs »¹³⁶. N'est-il pas « obligé de voir les choses, non en homme, mais en magistrat ? »¹³⁶. Au reste, le juge n'est pas aussi antipathique que dans les romans signés Simenon où il apparaît : « la dureté de ses paroles »¹³⁷ est en effet corrigée « par une chaude poignée de mains »¹³⁷.

Mon attention a plutôt été attirée, dans *L'Epave*, par un chauffeur de taxi parisien « qui loge chez la crémière de la rue Notre-Dame-des-Champs »¹³⁸, « a son auto à lui »¹³⁸ et « stationne presque toujours dans le quartier »¹³⁸ ; ce chauffeur de taxi au rôle insignifiant ne m'aurait pas autrement interpellé s'il ne s'était nommé... Maigret¹³⁹. Dont acte.

*

* *

Pendant l'été 1930, Simenon compose *Le Charretier de la « Providence »* et *M. Gallet, décédé*, deux romans de Maigret qu'il signe de son nom et dans lesquels le commissaire, après *Pietr-le-Letton*, reçoit les caractéristiques qui le poursuivront à travers toute sa carrière. Je ne reviendrai évidemment pas ici sur ces caractéristiques bien connues, mais je voudrais terminer cet exposé en mentionnant encore trois romans populaires rédigés au plus

¹³⁶ Georges SIM, *L'Epave*, Paris, Fayard (« Le Roman complet », 50), 1952, p. 99.

¹³⁷ *Id.*, p. 102.

¹³⁸ *Id.*, p. 43.

¹³⁹ Le fait n'a pas échappé à M. DUBOURG, « Georges Sim, romancier populaire », in *Le Chasseur d'illustrés*, 2^e trimestre 1970, p. 5.

tard en décembre 1930, puisque leur contrat date du 15 décembre. (Nous nous rappellerons que le fameux Bal Anthropométrique qui a lancé les deux premiers romans de Maigret sortis de presse — *M. Gallet, décédé* et *Le Pendu de Saint-Pholien* — a eu lieu le 20 février 1931). Ces trois romans s'intitulent *Les Forçats de Paris*, de Christian Brulls, *La Fiancée du Diable* de Georges Sim et *L'Évasion* de Christian Brulls.

Je ne m'arrêterai guère au premier d'entre eux et à son intrigue compliquée. L'enquête des *Forçats de Paris* est confiée au commissaire Lucas, qui intervient fort peu et qui est appelé Lucas, ce qui est bien normal. Ce qui l'est moins, c'est que soudain, p. 206, Lucas soit nommé... Maigret : « Au fond de la salle, M. Godard et le commissaire Maigret se regardèrent »¹⁴⁰. Simple lapsus d'un Simenon obsédé par le personnage de Maigret? Peut-être. Trace d'un remaniement où Simenon, pris de remords, aurait remplacé à la sauvette le commissaire Maigret par le commissaire Lucas? Aucun autre indice ne permet de l'affirmer avec certitude.

La Fiancée du Diable fait à nouveau intervenir le commissaire Lucas, « un brave homme, tout rond, dont les petits yeux brillants n'en trahissent pas moins une perspicacité exceptionnelle »¹⁴¹. Comme Maigret, il fait amener au suspect interrogé des sandwiches et des boissons qu'un garçon apporte « d'un restaurant voisin »¹⁴². On notera aussi la présence dans le roman d'un détective de Scotland Yard qui, après son repas, fume « une pipe en bruyère »¹⁴³, campé « le dos au poêle »¹⁴³. Là se borne pourtant la ressemblance avec Maigret de ce détective âgé « d'une trentaine d'années »¹⁴⁴ et qui fait « davantage penser à un champion de *basket-ball* (*sic*) qu'à un représentant de la haute police »¹⁴⁴.

L'Évasion, enfin, me retiendra moins encore puisque Lucas, dont la fonction n'est pas précisée, et le commissaire Maigret n'y sont que cités. On prie le premier de téléphoner au Parquet¹⁴⁵ et le second ne fait qu'une apparition fantomatique, lui aussi par téléphone interposé, puisqu'on l'entend prononcer au bout du fil cette phrase qui n'est certes pas impérissable : « — Allô! Allô!... Ici le commissaire Maigret... »¹⁴⁶.

¹⁴⁰ Christian BRULLS, *Les Forçats de Paris*, Paris, Fayard («Le Livre populaire», 276), 1932, p. 206.

¹⁴¹ Georges SIM, *La Fiancée du Diable*, Paris, Presses de la Cité («Les Introuvables de Georges Simenon», 1), 1980, p. 101.

¹⁴² *Id.*, p. 97.

¹⁴³ *Id.*, p. 122.

¹⁴⁴ *Id.*, p. 121.

¹⁴⁵ Christian BRULLS, *L'Évasion*, Paris, Fayard («Le Livre populaire», 304), 1934, p. 200.

¹⁴⁶ *Id.*, p. 215.

Jean FABRE

Nécessité de Maigret

NÉCESSITÉ de Maigret! Autant, sinon plus que tout autre, je suis conscient de la banalité d'un propos qui s'apparente à l'enfoncement des portes ouvertes, ce qui, devant un auditoire averti, apparaît forcément ou naïf ou provocateur, ou naïvement provocateur. Tout le monde en effet ici, ou même ailleurs (qui sait?) est profondément persuadé qu'entre les romans policiers, d'une part, et, d'autre part, les romans de la Destinée, il existe chez Simenon une relation extrêmement forte qu'on retrouve, à un autre niveau, entre cet ensemble fictionnel et ce que j'appellerai l'instance productrice, pour prendre mes distances avec la notion traditionnelle d'auteur. Et ces rapports sont dus beaucoup moins au hasard qu'à la nécessité.

I

TOUT cela va sans dire, mais peut-être bien, en le disant, pourra-t-on éclairer quelques points encore obscurs, apporter certaines précisions sur les liens entre les deux Simenon que nous connaissons. Orienté en ce sens, mon propos visera cependant à construire une démarche progressive, rencontrant et traversant les trois niveaux qui balisent les grandes options critiques contemporaines, c'est-à-dire d'abord l'analyse textuelle dont la vision immanente s'attache au problème de l'écriture, ensuite la psychocritique (qui n'est pas une analyse naïvement psychologisante), enfin la sociocritique, discipline englobante qui doit couronner les autres approches, du moins à mon humble avis.

Un premier examen de la chronologie met en lumière nombre d'éléments fort significatifs, tant sur le plan de l'écriture que sur celui de la situation de l'écrivain. Il est d'abord notable qu'en gros la série des *Maigret* et les romans-romans apparaissent et disparaissent au même moment ou à peu près. Cet « à peu près » n'est pas sans importance : les *Maigret* précèdent de deux ans les romans-romans et le dernier ouvrage de fiction est un *Maigret*. La série policière encadre donc la série noble.

Au départ les *Maigret* constituent la rampe de lancement des romans de la Destinée. Ou plutôt la fusée porteuse, laquelle ne se détache pas. Il est remarquable qu'abandonné dès 1933 le commissaire revienne en 1940 puis en 1942, pour inaugurer en 1945, comme retraité, vingt-sept années d'une existence pleine et entière qu'il mène sans discontinuer jusqu'à *Maigret et Monsieur Charles* en 1972 (*Les Innocents*, dernier roman-roman, datent d'octobre 1971). Cet acharnement à ne pas mourir, comme les chats que la croyance populaire dote de plusieurs vies (notons que cette métaphore animale est opportunément employée assez souvent pour désigner Maigret) est un signe de la nécessité structurelle de la série. Tout comme est significative la clôture, sur un *Maigret*, de la création fictionnelle. Né avec Maigret le roman simenonien se termine avec lui. Ainsi de ces vieux couples, chantés par Brel, pour lesquels la mort de l'un amène inévitablement la prompte disparition de l'autre.

Ce commencement, ces résurrections et cette clôture signalent l'inscription du personnage et du genre dans un système particulier, intégré dans l'institution littéraire, et que Jacques Dubois et son équipe ont ici même remarquablement analysé. Je n'y reviendrai pas, me contentant de rappeler d'autres marques, visibles, par réflexion, dans un jeu de miroirs scriptural. Le principal de ces phénomènes de duplication et d'homologie nous est désigné par Simenon lui-même lorsqu'il affirme : « Au fond il n'y a rien qui ressemble à un roman comme une enquête policière ». Suivons en effet phase par phase le déroulement d'un *Maigret*. Le début nous présente un héros vacant : le commissaire entre deux enquêtes figure clairement l'écrivain entre deux livres. Georges Simenon a maintes fois évoqué ce prurit de l'écriture qui se saisit de lui lorsqu'il est resté longtemps sans composer. Voici ce que dit Maigret : « Entre deux affaires il y avait presque toujours une pause et paradoxalement si cette pause se prolongeait, Maigret devenait maussade et mal dans sa peau ». L'engagement dans l'action se précise de façon concrète et symbolique dans le début, par exemple lorsque, assez souvent, Maigret est réveillé (par son réveil ou par quelqu'un, ou sort d'un rêve). Plus subtils, donc plus caractéristiques, sont ici également les jeux de blanc et de noir, ou parfois de rouge qui signifient le contraste entre la page blanche et l'encre de l'écriture. Ici une femme vêtue de blanc et de noir, là un paysage de neige, un clair de lune, ou même un brouillard sur lequel se détachent des ombres, etc.

Quant à l'enquête proprement dite, elle reproduit exactement le processus de création littéraire. La phase de maturation, dans laquelle le romancier enregistre les éléments du réel qu'il va recomposer, et se forme une mémoire confuse mais fidèle, correspond chez Maigret à cette période de flottement qui marque les débuts de l'enquête : « Ce n'était qu'une toile de fond qui

commençait à se dessiner. La plupart des personnages restaient flous, indécis avec, par ci par là, quelques traits plus nets ». Au bout de cette démarche dans laquelle Maigret fait l'éponge, absorbant le réel comme Simenon lui-même qui prétend ne rien inventer, il arrive par une perception mimétique à se mettre à la place de ceux qu'il appelle significativement « les personnages ». C'est exactement la méthode « sympathique » au sens fort du terme qui est celle de Simenon. Elle conduit Maigret à une sorte d'ivresse quasi-sacrilège de la connaissance de l'autre. « Il était quelque chose comme Dieu le père » nous est-il dit lorsque le commissaire, dans *l'Inspecteur Cadavre*, se prend à contempler le village où a lieu l'action, sondant par l'imagination les reins et les cœurs « comme s'il y avait toujours vécu ou mieux comme s'il en était le créateur ». Image et symbolique balzacienne qui renvoient à l'ivresse créatrice à laquelle aucun romancier ne saurait être indifférent. Mais bien évidemment ces moments privilégiés, d'ailleurs assez rares, ne suffisent pas à faire jaillir la lumière : l'enquête se bloque. « Il y a toujours, dit Maigret, un tournant où je perds confiance en moi ». Ce malaise souvent accompagné du sentiment intense de l'irréalité du monde (au crépuscule particulièrement), Simenon l'a évoqué comme une phase nécessaire de la création littéraire, une étape douloureuse de l'écriture.

Aussi bien, lorsque tout est terminé, lorsque l'enquête a abouti, que le mot « fin » est écrit à la dernière page du rapport de Maigret, à la dernière page du roman, le soulagement est intense : « Maigret était las comme s'il venait de porter un monde à bras tendus ». Cette immense lassitude, vécue à chaque roman, et de plus en plus douloureusement, c'est aussi celle qui conduira Simenon à cesser d'écrire ; comme Maigret s'évertuant à « vivre la vie des autres », Simenon s'arrêtera de vivre par procuration la vie de ses personnages lorsqu'il pourra mener paisiblement la sienne. Le commissaire refaisant surface à la fin de l'enquête, ayant besoin comme dit Mme Maigret « de se réhabituer à la vie de tous les jours », c'est très exactement Simenon sortant de loge. Il y reste, dit-il, huit jours. Ce laps de temps très court est homologue de celui que Maigret, contre tout réalisme, met à résoudre l'énigme (entre deux jours et une semaine). C'est ainsi que la profession d'écrivain trouve sa traduction exacte dans le développement de l'enquête.

D'autre part, ce métier d'écrivain, sans cesse revendiqué comme de nature artisanale, est directement réfléchi par les méthodes non moins artisanales de Maigret. De même la notoriété du commissaire lui pose les mêmes problèmes qu'à Simenon, par son développement continu, encore que, très significativement dans les trois textes du *Retour de Maigret* (39-40) cette notoriété subisse une éclipse, comme si le créateur craignait lui-même d'être oublié.

A tous ces parallèles concordants, si j'ose dire, il faudrait ajouter d'autres détails d'ordre textuel. Le temps me manque. J'espère pourtant avoir montré assez clairement comment la nécessité de la création policière s'inscrit dans l'écriture même et dans la profondeur du texte.

II

CEPENDANT tous les éléments ci-dessus analysés ne peuvent figurer dans l'économie de mon projet que comme marques et signes. Non comme explication. Pour franchir cette nouvelle étape, il faut maintenant mettre en parallèle les deux ensembles romanesques Roman policier et Roman de la Destinée.

Tous les critiques s'accordent à reconnaître dans ces derniers un pessimisme profond : malgré quelques éclaircies, la coloration en demeure sombre. Je ne reviendrai guère sur ces analyses désormais classiques, sinon pour apporter quelques précisions qui auront plus tard leur importance. Solitude, incommunicabilité, amour coupable, ou culpabilisé, ou impossible; terrible et tragique lucidité; évasions lamentables; suicides; meurtres; clochardisation : on connaît tout cela. C'est l'aspect psychologique, voire métaphysique du texte, traditionnelle « profondeur » que la première lecture fait apparaître. On va, me semble-t-il, plus loin lorsqu'on rapproche ces textes non seulement de ceux de Céline, autre petit bourgeois, mais encore des romans de l'existentialisme à venir. Dans l'écriture déjà blanche, dans l'importance de la notion d'étranger, Camus se trouve, annoncé, en filigrane. Et plus encore, au-delà même de ce pré-existentialisme, une notion s'inscrit dans les replis du texte, notion dominante et structurante, structurelle : la notion de *place*. Aussi proliférante que la notion d'étranger avec ses trois avatars : extranéité, étrangéité, étrangeté, elle est au centre du comportement du héros simenonien : case, coin, trou, alvéole, territoire, niche, rond de lumière, refuge, etc. ; obsessionnellement les mots répètent la situation bloquée (donc tragique, selon Goldmann) du personnage. Emportés par un mouvement brownien, tournant en rond sans trouver ni la trajectoire ni leur place, les héros simenoniens sont à la recherche d'un lieu où se stabiliser.

Ce lieu existe déjà, c'est le roman policier. C'est le lieu de la sécurité quoi qu'il paraisse : l'issue en est toujours positive. Rien donc de plus rassurant que le roman policier et rien dans ce roman policier de plus rassurant que Maigret en apparence. Sa vocation justement est née, dans son adolescence, de la pensée que personne n'est à sa place. Qu'on y regarde bien : le personnel non policier de Maigret, tous ces hommes et ces femmes qui sont témoins, suspects, coupables, ne sont rien d'autre que les héros pitoyables et démunis qui, dans les romans durs, tournaient en rond et cherchaient leur place. A

ceux-là Simenon donne un sauveur : Maigret armé de son fameux projet : redresser les destinées.

Mais encore faut-il être soi-même redressé. Le Maigret qui joue ce rôle tutélaire, Simenon le construit avec toutes les apparences de la stabilité : dans sa vie privée, Mme Maigret le leste amoureux de tendresse et de pot-au-feu. Sa situation de fonctionnaire lui donne la sécurité de l'emploi et son emploi (au sens théâtral du terme) sécurise. Son poids, sa masse physique sont même ici symboliques. Il jette dans la balance sociale de la Justice en déséquilibre ses 100 kilos d'intuition, de compréhension, de bon sens paysan, de muscles et d'humanité. Et l'équilibre apparaît rétabli. Miraculeux commissaire. O Julius sôter!

Ici, Freud ou non, on est bien obligé de rencontrer les figures parentales. Il est reconnu que le détective représente neuf fois sur dix le père (le « bon papa Poirot » d'Agatha Christie). Il est notable que Maigret « le patron » au sens le plus strict du terme, le père de son équipe, et « confesseur » du coupable, tient clairement ce rôle. Se référer à la biographie de Simenon n'est pas ici sans intérêt. Il se joue, dans le carré Jules-Evariste-Désiré-Georges, un jeu de quatre coins très complexe dans lequel on ne peut entrer ici mais qui montre l'importance des relations entre père et fils dans la série policière. Maigret fils de Simenon est également son père. Il incarne les vertus que possédait Désiré, le vrai père idéalisé par le travail freudien du deuil. Et, dans le système romanesque, Maigret apporte l'élément paternel dont l'ensemble dit « dur » est dépourvu.

Ce dernier en effet est placé sous le signe de la mère. Signe négatif. A l'origine sans doute se trouve la mère de Simenon, dont le caractère inquiet, instable, apparaît nettement dans les écrits autobiographiques. Henriette, mal dans sa peau, n'est jamais à sa place. A l'inverse de Désiré son mari, à son aise partout, bien intégré dans la société, satisfait de son sort, humanisant chaque matin l'air liégeois avec délice, elle développe une véritable angoisse, une mentalité de marginale ou du moins de marginalisée. L'ensemble des personnages romanesques du roman dur et tout le personnel non policier de Maigret sont constitués de ses fils et filles. D'où la misogynie profonde du texte. La mère angoissée est en effet également angoissante parce que possessive. De la maman et de la putain, c'est cette dernière qui seule peut jouer le rôle qu'on peut attendre d'une mère. Mais elle est très épisodique.

Quant à la figure paternelle, qu'en est-il?

On a voulu voir dans les romans de la Destinée une montée en puissance de la figure du père. Un examen précis du texte montre qu'il faut considérablement nuancer ce jugement. Sans doute après *Pedigree*, les pères et les fils, jusqu'alors séparés par la loi d'airain de l'incommunicabilité, se lient plus facilement; mais c'est dans le constat désolé de leur commune impuissance :

la figure paternelle n'est pas devenue plus forte, elle s'est tout simplement rapprochée de celle du fils voire du petit-fils. La tentative de sécurisation tourne court. Il n'y a pas de Maigret dans le roman-roman sauf peut-être le Docteur Donadieu ou la grosse Jaja, la prostituée. Dans cet univers maternel, Maigret manque. Maigret ou le mâle nécessaire.

C'est qu'il représente, ou du moins il vise à représenter, le père selon Gérard Mendel « juste, fort, libre et bienveillant », en un mot capable de lutter contre la mère mauvaise, la mère archaïque au pouvoir à la fois arbitraire et illimité. Il trouve une alliée dans la mère bonne dont les hypostases sont Mme Maigret d'une part, la Nature d'autre part, avec laquelle il est, dans sa vie privée et professionnelle, en contact permanent et salutaire. L'examen de ces relations, appuyé sur les travaux de G. Mendel, fondateur de la socio-psychanalyse, permettrait de compléter l'étude des liens qui unissent les deux massifs romanesques simenoniens. Comme je le réserve pour le colloque de Genève le mois prochain, je me contenterai d'en marquer l'incidence principale : Maigret, figure voulue idéale du père bon (juste, fort, libre et bienveillant rappelons-le) jouerait toujours, dans cette perspective, le rôle de stabilisateur que l'étude précédente lui avait assigné.

Mais l'explication resterait tout de même simpliste. Quelque chose en effet résiste : on a peut-être remarqué au passage que j'ai fait quelques réserves sur l'efficacité de Maigret comme sécurisateur. « Juste, fort, libre et bienveillant », il n'est pas sûr qu'il le soit toujours. Si l'on examine objectivement les *Maigret* dans leur clôture, on y trouvera parfois (souvent) une fâcheuse propension du héros, au nom de la doctrine de l'Homme Nu, à montrer davantage d'indulgence pour les puissants, plus à plaindre d'être tombés si bas, que pour les humbles ; par ailleurs la fameuse « confession » n'est le plus souvent qu'un aveu déguisé. Et puis, il est rarissime que Maigret arrive à redresser une quelconque destinée. La pitié généralisée occulte et la notion de péché et le problème social de l'origine de l'injustice. Dans nombre de romans et notamment dans *Maigret aux Assises* au titre très significatif, Maigret, loin d'être fidèle à sa devise « j'essaie de comprendre et non de juger », usurpe la position de Dieu le père, dans sa fonction justicière. Sans doute, dans l'ensemble, et plus par son dire et son poids « littéraire » que par son action réelle dans l'intrigue, Maigret tient-il le rôle fixé plus ou moins consciemment, de père tutélaire. Mais, comme le montre si bien Macherey à propos de Jules Verne, les projets, même conscients, sont facilement déviés par la mise en œuvre. A plus forte raison les projets semi-conscients comme celui-ci. Maigret, porteur des valeurs de la justice paternelle, est aussi infiltré par l'imgo maternelle et présente donc des faiblesses dont les raisons profondes sont à chercher aussi et surtout du côté de la relation de l'œuvre à la société qui la produit. C'est

pourquoi il nous faut convoquer, pour une troisième étape, les ressources de la sociocritique.

Ici au risque de paraître ennuyeux, voire de jargonner un peu, il me faut rappeler brièvement les principes sur lesquels repose cette discipline que nous appelons sociocritique. Ils sont cinq et unis comme les doigts de la main.

- 1) Le sujet producteur est *collectif*. L'auteur ne peut tout au plus qu'être regardé comme un porte-plume d'un ensemble transindividuel; il est un carrefour idéologique, un médiateur.
- 2) Deuxième principe le plus complexe, celui de *médiation*. Nous avons quatre niveaux à considérer : les formations sociales d'abord (le réel concret). Puis les formations idéologiques. Puis les formations discursives (l'idéologie se parle et s'écrit). Enfin, au bout de la chaîne, les formations esthétiques. Entre la première et la quatrième, les deux autres servent de médiation; ce qui exclut les relations directes de reflet.
- 3) Troisième principe, corollaire : la littérature, formation esthétique, est par rapport au système de production dans une relation de *semi-autonomie*.
- 4) Les structures esthétiques sont *conflictuelles*. Elles ne sont pas comme le croyait Goldman, l'image homogène d'une vision du monde, mais le lieu où se répercutent les conflits qui traversent le social donc l'idéologie. La notion fondatrice de la littérature, celle de polysémie, est liée à ce principe.
- 5) Cinquième principe : l'*intégration*. La sociocritique reconnaît le bien fondé de toutes les analyses du texte que proposent les Sciences humaines. Elle les intègre à sa démarche lorsqu'elles sont indubitables. Elles seront dès lors toujours compatibles, et prendront sens.

A la lumière de ces différents principes, la question qui nous occupe reçoit un nouvel éclairage et l'explication va progressant.

Il est d'abord évident que l'œuvre romanesque simenonienne est le produit, par la médiation d'un écrivain particulier, d'un groupe particulier que nous appellerons la petite bourgeoisie avec ses deux fractions de classe : Nouvelle Petite Bourgeoisie (« cols blancs ») et Petite Bourgeoisie traditionnelle (artisans et ou commerçants, professions libérales). Il est remarquable que l'analyse psychologique que nous venons de faire rejoigne celle-ci. Le temps me manque ici pour faire la démonstration : l'univers de la mère, figure dominant le Roman-Roman, est précisément celui de la PBT, la fraction la plus menacée par la montée de l'industrialisation, de la société moderne de consommation et la grande concentration capitaliste. Pour la PBN à laquelle appartient le Père, le drame est moins aigu, l'assise économique étant plus sûre et le confort moral et psychologique plus affirmé. Mais cette bipolarité du statut social éclaire d'un jour nouveau le personnage même de Maigret.

Celui-ci en effet appartient à la fois à la NPB en tant que fonctionnaire d'Etat, et à la PBT. En effet, si l'on examine sa carrière, on s'aperçoit qu'il passe d'une situation que l'on pourrait appeler de simple ouvrier irresponsable et sans pouvoir à celui de patron (c'est ainsi qu'on le nomme à la PJ) d'une PME à l'intérieur du système officiel. Aussi bien, en tant que tel, va-t-il sur la fin, après les années 50, se trouver menacé par la montée de ce qu'on a appelé les technostructures, meurtrières pour les petits entrepreneurs. Déjà dans la place, avec les juges trop intellectuels ou trop loin de ce terrain que Maigret n'abandonnera jamais, l'idéologie technocratique pénètre la police : les nouveaux inspecteurs sortent des écoles, et pensent à passer des concours pour assurer leur carrière ; les malfrats eux-mêmes s'américanisent, les truands deviennent gangsters. D'où les troubles, les doutes, les faiblesses des Maigret de la dernière période, tout cela visible dans les titres mêmes. Sans doute sa méthode, traditionnelle, intuitive, naturelle, artisanale et aussi peu scientifique que possible, montre-t-elle encore son efficacité, ce qui est rassurant. Mais les problèmes sont posés. Le héros positif (épique) tend à devenir selon la conception de Lukacs un héros problématique c'est-à-dire vraiment romanesque. C'est ce qui fait ce qu'on appelle la « dimension humaine » de Maigret. Pénétré lui aussi par l'imgo maternelle, liée nous l'avons vu, à la position économique et idéologique de la PBT, il laisse apparaître des failles qui répercutent au niveau esthétique un discours idéologique simenonien lisible aussi dans l'autobiographie. Il y aurait beaucoup à dire sur la façon dont Simenon vit sa relation à sa famille, à l'argent, sur la prise de conscience tardive de son aliénation ; à la façon aussi dont cette idéologie petite-bourgeoise apparaît, avec une netteté aveuglante dans ses écrits journalistiques des années Trente. Dès lors le problème de savoir si G. Simenon est belge ou français, liégeois ou parisien, ou citoyen du monde, s'avère secondaire, sauf en ce sens que sa situation de provincial, voire de métèque (au sens athénien du terme) explique l'obsession de la place et le désir de stabilité. Ce qui reste fondamental en effet, c'est la situation d'un homme perpétuellement déchiré, divisé, tantôt ici et tantôt là, en porte-à-faux dans tous les domaines de son existence et cependant (ou pour cela) avide et nostalgique de l'unité perdue. A partir de là, on comprend mieux l'idéologie fixiste qui domine l'ensemble de l'œuvre : elle est à la fois la rançon et le contrepoids de ce sentiment d'instabilité qui domine un groupe social menacé, désorienté par le cours accéléré et irrésistible des temps nouveaux. Aussi bien ne faut-il pas s'étonner que l'idéologie médiatisée par l'écriture des Maigret soit fondée sur la Nature, qui par essence ne bouge pas, sur le refus de l'Histoire, lequel met entre parenthèses les sources mêmes de l'angoisse, sur la doctrine de l'Homme Nu qui ramène l'être humain à son essentielle et orginelle pureté et élimine toute différence génératrice de conflits, enfin sur une crypto-catholicité qui

porte de façon dégradée la nostalgie d'une transcendance et le remords d'une innocence perdue, celle de l'enfant de chœur.

Ainsi Maigret se fait-il porteur de valeurs de sécurisation, voire sécuritaires. Mais dans la mesure où ces valeurs se trouvent menacées, il est lui aussi pénétré par les ambiguïtés et les inconstances induites par la situation du groupe. Ainsi par exemple, le trouvons-nous partagé entre une vision legaliste de son métier — puisque, en bon fonctionnaire de police, il doit à la fin de l'enquête se contenter de livrer le coupable à la justice (c'est ce qu'on peut appeler une clôture « judiciaire » de l'action) — et une vision « justicière » : se substituant au juge, il prend sur lui d'absoudre ou de condamner. C'est là une position éminemment sécuritaire prônée actuellement par une certaine idéologie « populiste » ou plutôt PB et particulièrement PBT. Signe d'un porte-à-faux qui, en humanisant Maigret, en fait, en tant que personnage porteur d'un discours et d'actes idéologiques, un médium privilégié de la mentalité du groupe. De la formation sociale à la formation esthétique, le discours romanesque traduit, idéologiquement, et à travers un écrivain privilégié, les conflits qui affectent ce groupe.

Est-ce à dire que tous ces troubles, cette indécision, ces angoisses mêmes soient directement lisibles dans le texte? Nous avons bien vu que non. Il faut lire sinon entre les lignes, du moins entre les sens communément reçus, pour distinguer ces ambiguïtés et ces conflits. A première lecture Maigret fonctionnaire textuel, fonctionne bien en gros selon le projet plus ou moins conscient de l'écriture sécuritaire. Mais le personnage médiateur se trouve médiatisé par les classes dominantes, bourgeoisie et même (encore à cette époque) aristocratie; le héros positif devient problématique en face de la menace technocratique ou de l'éternel problème de la justice; ces tremblements et ces faiblesses sont celles de son créateur, lui-même médiateur, à un autre niveau, de son groupe.

Maigret, porteur de mille histoires policières, a pour destin de mettre entre parenthèses l'Histoire qui est fatalité, trouble et angoisse. Mais l'Homme, quoi qu'il fasse, est toujours pétri de temps. 80 % d'eau pour son être physique. 100 % de temps pour son être métaphysique. On n'échappe pas à l'Histoire. Cette loi incontournable constitue, en dernière analyse, la Nécessité profonde de Maigret.

Jean-Baptiste BARONIAN

Simenon, conteur et nouvelliste

PERSONNE ne le nie : dans la galerie des limiers prestigieux, le commissaire Maigret occupe une des toutes premières places. Au fil des années, il est devenu ce qu'on appelle communément un personnage mythique, au même titre que Sherlock Holmes, Hercule Poirot, Ellery Queen, voire San Antonio. Ce ne sont pas les études et les articles qui manquent à son sujet et je n'envisage pas d'en parler directement. Je dis bien « directement » car, si Maigret est le héros-clef d'une grande partie de l'œuvre de Georges Simenon, il n'en est pas pour autant le seul détective. En effet, l'auteur en a imaginé plusieurs autres qu'on n'évoque guère, alors même que leurs exploits et leurs aventures sont loin d'être négligeables. Il est vrai qu'il ne s'y est pas beaucoup attardé et qu'au surplus il ne les a mis en scène que dans des textes courts, c'est-à-dire des contes et des nouvelles.

En réalité, il n'est pas exagéré de prétendre que Simenon est entré en littérature par le biais de ces deux formes narratives. Son premier livre, *Au pont des Arches*, paru à Liège en 1921, n'est au fond qu'une nouvelle. Il l'est en tout cas au sens où l'entendent d'ordinaire les Anglo-Saxons qui distinguent non seulement la « *short story* » de la « *novel* » mais encore la « *novel* » de la « *novella* » et de la « *novelette* », laquelle constitue une fiction tournant autour des cent pages. Il y en a moins dans *Au pont des Arches* où l'intrigue est bien tenue. Dans la conception classique, la nouvelle (qui vient du latin « *novella* ») est d'ailleurs une œuvre tenant le milieu entre le roman et le conte et ayant de préférence un caractère anecdotique. Très vite, dès ses débuts littéraires, Simenon va multiplier ce genre de texte : des bluettes, des dialogues brefs, des contes et surtout des fantaisies, un terme qu'on n'utilise plus beaucoup de nos jours mais qui, au début du siècle et dans les années 20, désignait des histoires plaisantes, folâtres, primesautières ou sarcastiques. Certains auteurs s'en étaient même fait, à l'époque, une spécialité, par exemple Tristan Bernard ou Franc-Nohain.

Dans les magazines populaires et les revues dites légères ou grivoises, parus entre 1922 et 1931, on dénombre plus ou moins un millier de textes de ce type dus à Simenon et signés de divers pseudonymes. Je dirai qu'ils valent

le simple coup d'œil. Sans plus. Quand bien même quelques-uns d'entre eux suggèrent un érotisme discret, teinté d'ironie ou d'humour. Je pense ainsi *Au grand 13*, un recueil datant de 1925 et dont la couverture en couleurs est illustrée par Luc Lafnet.

Mais il y a plus intéressant — et il s'agit ici de nouvelles que Simenon a rédigées pour des publications telles que *Marianne*, *Détective*, *Gringoire* ou *L'Intransigeant*, ainsi que des fascicules de littérature policière comme *Police-Roman*. D'une manière générale, ce sont là des publications « sérieuses ». C'est particulièrement le cas de *Marianne*, fondé en 1933 par Emmanuel Berl et auquel ont collaboré une foule d'écrivains de renom. Je citerai, pêle-mêle, Marcel Aymé, Francis Carco, Paul Morand, Pierre Drieu la Rochelle, Jacques de Lacretelle, Sacha Guitry ou encore Philippe Hériat et André Beucler. Qu'en proposant des textes à *Marianne* Simenon ait eu un souci de littérature n'a donc rien d'étonnant. Dans le lot, on relève ainsi *La Nuit des sept minutes*, *Le Grand-Langoustier* ou *La Croisière invraisemblable*, des nouvelles qui formeront, en 1938 chez Gallimard, le recueil *Les Sept Minutes*.

Le magazine *Détective* a eu pareillement des ambitions littéraires. Son créateur était un détective privé du nom de Louis Labarthe (le future scénariste de *Pépé le Moko* et de *Dédée d'Anvers* sous le pseudonyme d'Ashelbé), lequel, au départ, y racontait essentiellement ses propres enquêtes. En 1928, le titre sera racheté par Gaston Gallimard en personne qui en confiera la direction à Joseph Kessel. En quelques mois, celui-ci allait transformer *Détective* et en faire un hebdomadaire à grand tirage, en offrant à ses lecteurs des signatures connues du monde des lettres : Pierre Mac Orlan, Albert Londres, Maurice Garçon, Francis Carco, Jean Cocteau... Mais Joseph Kessel aura aussi le flair de confier des colonnes à des auteurs inconnus du public et à des débutants. Et c'est ainsi qu'en 1929 et en 1930 parurent, sous la signature de Georges Sim, trois séries de nouvelles policières, respectivement intitulées *Les Treize Coupables*, *Les Treize Enigmes* et *Les Treize Mystères*. Chacune de ces séries met en scène un limier : le juge Froget, l'inspecteur G. 7 et Joseph Leborgne.

Si on examine la chronologie des œuvres de Simenon, on s'aperçoit que le commissaire Maigret n'est pas loin. Mais, par rapport à lui, les trois limiers ont assurément moins d'épaisseur et moins de signes distinctifs. En fait, ils sont assez conformes à la typologie du détective omniscient chez qui tout est dans la tête et qui résout des affaires criminelles selon la méthode déductive traditionnelle inaugurée par Arthur Conan Doyle avec Sherlock Holmes. Pourtant, d'un autre côté, ces trente-neuf nouvelles sont aussi de jolis problèmes policiers, dignes de ceux imaginés par Austin Freeman, Ellery Queen ou S.S. Van Dine, le champion du récit d'énigme conçu comme une obsédante partie de logique. Pour être complet, il me faut encore préciser que

cet ensemble eut un gros succès et que ce succès n'est pas sans avoir influencé Simenon dans sa décision d'écrire, non plus des nouvelles policières, mais bien des romans policiers axés sur les aventures d'un seul et même personnage, celles justement du commissaire Maigret.

Reste que Simenon va revenir plus tard à la forme narrative courte et, de nouveau, avec des enquêteurs singuliers comme le petit Docteur et les membres de la curieuse Agence O. En l'espèce, on a affaire à deux séries de treize et de quatorze nouvelles, publiées dans des fascicules de seize pages de la collection *Police-Roman*, à l'initiative de la Société Parisienne d'Édition. A quoi s'ajoute une troisième série de cinq nouvelles « exotiques » où interviennent des limiers tels que le commissaire Bédevent ou Nordley. Ces trente-deux nouvelles, écrites entre 1938 et 1941, ont été réunies en trois volumes : *Le Petit Docteur* et *Les Dossiers de l'Agence O* en 1943, et *Signé Picpus* en 1944, ce titre étant celui d'un court roman avec le commissaire Maigret.

Jusqu'à ce jour, on s'est fort peu intéressé à ces trente-deux nouvelles et je vous avoue que je le comprends mais qu'en même temps cela m'étonne. Je le comprends parce que, sur le vaste territoire simenonien, elles ne forment à l'évidence qu'un petit enclos. Mais cela m'étonne également parce que, précisément, elles y apparaissent comme une manière d'anomalie. A les lire, on a effectivement le sentiment que Simenon s'est « relâché » et qu'il a surtout libéré son imagination, lui qui, dans ses romans durs et ses Maigret, est si réaliste, si soucieux de cerner au plus près les individus et les choses et, oserais-je dire, si terre à terre. Et ce sont, je pense, les quatorze nouvelles composant *Les Dossiers de l'Agence O* qui en apportent la meilleure preuve.

Il n'y a pas, en l'occurrence, un héros mais plusieurs : Joseph Torrence, Emile et Barbet. Pour les clients, Torrence est le directeur de l'Agence, située cité Bergère à Paris. Il est du reste un ex-inspecteur de la Police judiciaire où, apprend-on, dans l'histoire baptisée *La Cabane en bois*, « il a été longtemps le collaborateur préféré de Maigret ». Ce trait est un premier clin d'œil ludique. Mais d'autres existent. Il ressort ainsi que Torrence n'est qu'un patron de façade, le véritable animateur de l'Agence, sa conscience et son âme, étant Emile, décrit, lui, comme un jeune homme roux. Pour ce qui le concerne, Barbet joue le rôle de commis : il est l'homme des courses, des besognes de routine, des vérifications et, parfois, des filatures. A ce trio mâle s'ajoute Mlle Berthe qui est la secrétaire de l'Agence mais qui a aussi cette particularité de donner son avis, dès qu'elle en a l'occasion.

Cet effectif a, à la vérité, quelque chose d'insouciant et même de cocasse. J'irai plus loin : il est presque rocambolesque. De surcroît, les affaires dont il s'occupe frisent souvent l'invraisemblance et la façon dont il réussit à les résoudre est, bien des fois, fort illogique. Ou plutôt tout se passe ici comme

si les diverses enquêtes de l'Agence O étaient des *récréations* et qu'elles n'arrivaient à leur terme que grâce à un extraordinaire concours d'aléas, de hasards, de rencontres fortuites et de *deus ex machina* — toutes choses que proscrit la fiction policière traditionnelle¹.

Ainsi, avec *Les Dossiers de l'Agence O*, on découvre un tout autre Simenon : un écrivain qui s'amuse, qui fait joyeusement la nique à la règle d'or du roman d'analyse ancré, rivé à la véracité des situations. Au demeurant, Simenon ne refuse pas l'image d'Epinal, comme on peut le constater par exemple à la lecture d'*Emile à Bruxelles*. Le Bruxelles où se déroule la majeure partie de l'enquête menée par Torrence et Emile, c'est celui des stéréotypes et des clichés : lorsque débute l'histoire, les deux héros sont, purement et simplement, place de Brouckère, attablés à la terrasse du *Métropole*. Quelques paragraphes plus loin, on les retrouve dans une « friterie » (*sic*) de la rue des Bouchers où, il va sans dire, ils mangent des moules, des rollmops et des frites ! On en conviendra, il serait difficile d'être davantage au cœur des lieux communs.

J'ai avancé le mot « ludique ». Je pense qu'il qualifie parfaitement les nouvelles des *Dossiers de l'Agence O* que j'appellerai volontiers fantaisies policières, pour reprendre le terme que je mentionnais tout à l'heure. En somme, ces histoires sont fantaisistes à la fois par leur articulation narrative et par leur texture formelle — et, à certains moments, les épisodes qui les émaillent versent dans le mode burlesque, à l'instar de ce qu'on voit dans les films américains de l'entre-deux-guerres où évoluent les Marx Brothers, Laurel et Hardy, Buster Keaton, Mack Sennett ou W.C. Fields. C'est dire que *Les Dossiers de l'Agence O* contiennent des gags — des incidentes brutales, inattendues qui provoquent une sorte de relâchement de l'action et qui, dans la plupart des cas, déclenchent le sourire et le rire. Je ne prendrai qu'un exemple, extrait de nouveau d'*Emile à Bruxelles*. Au deuxième chapitre, Torrence et Emile ont bu une « certaine bière forte » et sont un tantinet éméchés. Pour les besoins de l'enquête, ils doivent téléphoner à Barbet qui est resté à Paris et qui leur communique un renseignement important. Et Barbet est surpris de n'avoir presque aucune réaction, à l'autre bout du fil. « La vérité, écrit Simenon, c'est que Torrence et Emile, dans l'étroite cabine téléphonique, ressemblaient davantage à Laurel et Hardy après quelques cocktails qu'aux grands patrons de l'Agence O. » La référence au burlesque est donc patente et sa charge visuelle tout à fait nette. Je signalerai encore que tous les chapitres des nouvelles réunies dans *Les Dossiers de l'Agence O*

¹ Mais toutes choses également qui semblent ne pas échapper aux protagonistes de ces enquêtes. (Voir *Le Prisonnier de Lagny*, p. 470.)

commencent invariablement par des sous-titres plaisants comme ceux-ci : « Où il est évident qu'un hall de palace est favorable aux rencontres et où Emile se félicite de s'être transformé en gentleman » (*Le Vieillard au porte-mine*). « Où Torrence s'essaie à jouer les mécènes, mais où la présence d'une petite Japonaise entièrement dévêtue n'est pas sans le gêner » (*Le Prisonnier de Lagny*). « Où Emile apprend qu'il existe des douzaines de sortes de colle forte et où la tête d'un homme et celle d'une femme dépendent de la qualité de ces colles » (*Le Docteur Tant-Pis*). « Emile découvre à la fois le nègre qui n'a rien à dire, l'horloge qui s'est arrêtée depuis longtemps et un triporteur dans une cour » (*Le Ticket de métro*). Ce genre de procédés est une des caractéristiques du roman d'humour et Simenon, en l'utilisant, se plie aux usages en vigueur, tout comme, à l'époque où il écrivait des bluettes et ses romans populaires, il en respectait déjà les règles et les motifs, ne serait-ce que pour des raisons commerciales.

Un tout autre Simenon, oui. Simenon léger, presque goguenard, le Simenon de la vie mondaine qu'on oublie un peu trop aujourd'hui et que les nombreuses photographies prises à la fin des années 30 montrent presque toujours souriant et joyeux. Vous comprenez pourquoi à présent je vous faisais part de mon étonnement : ce Simenon-là a aussi donné des œuvres à l'image de ce qu'il vivait — et j'espère avoir contribué ici à les faire sortir de l'ombre. D'où, sans doute, ce paradoxe : en écrivant *Le Petit Docteur* et *Les Dossiers de l'Agence O*, l'auteur a, à sa manière, joué la carte des stéréotypes mais, dans le même temps, à travers ces mêmes stéréotypes, il a dévoilé un pan de sa personnalité qui ne s'impose pas d'emblée, du moins par rapport à ses œuvres majeures, qu'elles soient romanesques ou autobiographiques. Et ce paradoxe est d'autant plus remarquable que toutes ces fantaisies policières datent de la même époque que des livres tels que *La Marie du port*, *Le Bourgmestre de Furnes*, *Les Inconnus dans la maison* ou *Le Voyageur de la Toussaint*.

Un écrivain se dissimule plus qu'il ne se révèle, disait Oscar Wilde. Je ne vais pas rouvrir ce débat. Je crois seulement qu'avec ses fantaisies policières Simenon a voulu montrer qu'à la périphérie de son œuvre ses lecteurs, s'ils étaient suffoqués, pouvaient trouver très opportunément quelques ballons d'oxygène.

Pol P. GOSSIAUX

L'Afrique nue de Simenon

LORSQUE Simenon, qui a déjà choisi l'Afrique comme théâtre de plusieurs de ses romans de jeunesse¹, se décide, au début de l'été 1932, à visiter

¹ Ces romans, signés J. Du Perry ou Sim, sont au nombre d'une dizaine, mais certains d'entre eux ont pour théâtre l'Afrique du Nord [par exemple *Amour d'Afrique* (1926)]. Les principaux sont : *Le Cercle de la soif* (P. Ferenczi & fils, 1927); *Le Sous-marin dans la forêt* (P.J. Tallandier, 1925); *Les Nains des cataractes* (P.J. Tallandier, 1928); *Le Gorille-roi* (P.J. Tallandier, 1929); *Le Pêcheur de bouées* (P.J. Tallandier, 1930). Nous ignorions l'existence de ces romans lorsque nous avons préparé cette communication. Elle nous a, depuis, été révélée par Mme C. Swings que nous remercions une nouvelle fois. Ayant à traiter du voyage de Simenon en 1932, et de ses répercussions sur l'œuvre ultérieure, nous n'avons pas cru devoir modifier le contenu de notre texte. Si nous l'avions fait, nous aurions insisté sur la nature des préjugés, fort négatifs, qui inspirent ces œuvres. Ils reflètent, assez curieusement, les idées de certains ethnologues de la fin du XVIII^e et du XIX^e siècles [singulièrement *L'Histoire naturelle du genre humain* (1^e éd. : 1801, nouvelle éd. : 1824) de J.-J. Virey] qui avaient fini, il est vrai, par gagner un large public que ni la propagande coloniale ni le discours négrophile n'avaient su convaincre. Simenon établit tout d'abord une nette distinction entre l'homme blanc, civilisé, et le Nègre — sauvage — dont la culture est comparable à celle « de l'âge de la pierre taillée » (*Sous-marin*, p. 197). Il croit à une hiérarchie des races noires, qu'il fonde sur des traits anatomiques (taille, degré de « laideur » relative, etc.) ou certaines institutions culturelles [« cannibalisme », plus largement répandu encore « qu'on le croit généralement en Europe » (*Gorille-roi*, p. 105)], connaissance — ou non — du feu [prétendument ignorée des Pygmées (*Pêcheur de bouées*, p. 188)]. A l'extrémité de la chaîne, se trouvent les Boshimans et les Pygmées, dont on se demande s'ils appartiennent réellement à l'espèce humaine, mais qu'on ne peut « s'empêcher de regarder avec une certaine pitié » (*Cercle de la soif*, p. 30). Sim se fonde même sur une vieille légende, celle des hommes-à-queue Yem-Yem, [confirmée, par exemple, par le voyageur Bowdich en 1816 mais dont Ratzel avait réfuté définitivement l'existence en 1885 dans sa célèbre *Völkerkunde*] pour établir avec *Le Gorille-roi*, un chaînon intermédiaire entre le Nègre et le gorille. Un certain évolutionnisme affleure donc ici. Les causes de la barbarie des Nègres résident notamment dans la terreur de la nature, que leur inculquent leurs sorciers : « toutes les forces de la nature sont transformées par eux en autant de divinités, bonnes ou mauvaises, mais plus souvent mauvaises que bonnes » (*Gorille-roi*, p. 51). C'est en gros la théorie du « fétichisme », telle que De Brosses l'avait développée en 1760 et que reprendra plus tard A. Comte. En réalité, cette terreur est, plus lointainement, mais plus sûrement, dictée par « l'hostilité de la nature » (*ibid.*) elle-même : on retrouvera ce thème dans le reportage de 1932. Sim insiste beaucoup sur le caractère abrutissant du soleil, « le plus implacable de tous les ennemis des hommes » (*Nains des cataractes*, p. 29). Phrase que l'on retrouvera dans le futur reportage, tout comme celle-ci : « n'est-ce pas un pays [l'Afrique] pour géants, pour être à l'échelle des mammoths de la préhistoire » (*Id.*, p. 73).

le Congo belge pour découvrir par lui-même ce qu'il appelle le « continent monstrueux », la littérature sur ces régions est déjà fort abondante et compte plusieurs milliers de titres. Pourtant, cette vaste littérature émane, le plus souvent, de voyageurs chargés de missions officielles, de fonctionnaires, d'agents de l'état, de missionnaires qui, pour la plupart, étaient acquis à la cause coloniale et qui avaient intérêt à cacher certaines réalités, ou que leur fonction privait de toute lucidité. Gide, auteur d'un périple au Congo français et au Tchad, dont le récit publié en 1927 et 1928 avait provoqué un réel scandale écrit en ce sens :

« On ne voyage pas au Congo pour son plaisir. Ceux qui s'y risquent partent avec un but précis. Il n'y a là-bas que des commerçants qui ne racontent que ce qu'ils veulent, des administrateurs qui disent ce qu'ils peuvent et n'ont droit de parler qu'à leur chef; des chefs tenus par des considérations multiples; des missionnaires dont le maintien dans le pays dépend souvent de leur silence. Parfois enfin quelques personnages de marque, en un glorieux raid, traversent la contrée entre deux haies de « Vive la France » et n'ont le temps de rien voir que ce que l'on veut bien leur montrer »².

Mais, ajoute Gide, lorsque exceptionnellement, ce qu'il appelle « un voyageur libre » « se hasarde là-bas », tout change. Le mythe pesant dont l'idéologie coloniale englobe l'Afrique, se déchire et laisse apparaître des vérités inattendues, le plus souvent gênantes. Et Gide en dévoile plusieurs : meurtres gratuits, travaux forcés, déplacements de population, bref tout un système

Le tableau serait fort défavorable pour les Noirs si, par ailleurs, Sim ne mettait en scène des Blancs que l'Afrique transforme en truands, en assassins ou en fous (autre thème fondamental du reportage et des romans futurs). Par contre, sauf erreur de notre part, la protestation contre le colonialisme n'affleure nulle part. Au contraire. La distance entre Nègres barbares et Blancs civilisés, donc maîtres légitimes des premiers, ne semble pas mise en cause. Il est vrai que Sim livre une image assez sommaire de la « civilisation ». Dans *Le Gorille-roi*, par exemple, lorsqu'un certain Bob, « boy » des héros blancs, est menacé d'être mangé par les Yem-Yem : « il lui paraissait monstrueux, consigne Sim, de finir dans l'estomac d'un sauvage, lui qui avait été en Europe, qui parlait le français, qui savait lire dans les livres, qui n'était en somme, presque plus un nègre » (p. 55) : ce passage résume non sans un certain humour ce que Sim nomme « civilisation ». Le voyage de 1932, et peut-être la lecture, qu'il faut supposer dès lors tardive, de Gide, ont donc seuls ouvert les yeux de Simenon, sur la nature réelle du colonialisme. Mais, globalement, ses préjugés contre l'Afrique ne seront que renforcés. [Pour une approche théorique des fondements lointains de l'idéologie qui inspire Sim, nous nous permettons de renvoyer à nos articles : « De Brosse : le Fétichisme, de la démonologie à la linguistique », in *Charles de Brosse*, Genève, Slatkine, 1977, pp. 167-185; « Séquences de l'Histoire dans l'anthropologie des Lumières. Problèmes et Mythes » in *Histoires de l'Anthropologie*, éd. par B. Rupp-Eisenreich, Paris, Klincksieck, 1984, pp. 67-85; « Anthropologie des Lumières : culture « naturelle » et racisme rituel » in *L'Homme des Lumières et la découverte de l'Autre*, éd. par D. Droixhe et P.P. Gossiaux, Bruxelles, U.L.B., 1985, pp. 49-69]

² *Voyage au Congo suivi de Le retour du Tchad* (1927-1928), nvlle éd., Paris, Gallimard, coll. « Idées », n° 443, 1981, 475-476.

de coercition qu'inspirent des motivations mercantiles qui entendent fonder leur légitimité sur un discours grossièrement raciste, doublé de considérations béates sur la supériorité de la civilisation occidentale.

Simenon est certainement l'un de ces « voyageurs libres » dont parle Gide, puisqu'il ne part en Afrique que de son propre chef, dans le seul souci de découvrir l'homme — « *l'homme nu* » dira-t-il lui-même. Dicté par les préoccupations d'un simple reporter, qui se veut anthropologue, dégagé de tout préjugé, (sauf les préjugés littéraires), son témoignage tranche sur les innombrables récits « officiels » de l'époque. Car en 1932, la campagne anti-annexionniste qui avait fait rage en 1908, semblait bien oubliée.

Le choix seul de l'itinéraire qu'emprunte Simenon contribuera à préserver sa lucidité. Il décide en effet de gagner l'Afrique centrale par une voie peu usitée, celle de l'Est, soit l'Égypte et le Soudan (à l'époque anglo-égyptien). De Marseille au Caire, puis Assouan, Karthoum et Juba, en bateau, en train, puis en avion et en automobile, il va ainsi pénétrer au Congo belge par sa frontière nord-est, au poste d'Aba, dans la province du Haut-Uele, pour se trouver plongé directement dans l'univers nègre, un peu en « occidental nu »³. En effet, l'autre accès à l'Afrique centrale, celui de l'Ouest, beaucoup plus fréquenté, menait par voie maritime d'Anvers (ou Bordeaux) à Boma et Matadi. La traversée durait alors de trois semaines à un mois. L'on avait donc l'occasion — le fait était en somme imposé — de s'initier longuement à l'Afrique et à toute la mythologie du système colonial. Ainsi Chalux, un journaliste qui parcourt le Congo, en 1925, pour le compte de *La Nation belge*, écrit :

« Si tu veux connaître les Congolais ... blancs, voyage sur un paquebot de la Compagnie Belge Maritime du Congo. J'entends que chacun des paquebots qui vont d'Anvers à Matadi est un Congo en miniature. Les passagers constituent une sorte de microcosme de la grande et fabuleuse colonie. Tout ce que je trouverai là-bas, — en fait d'élément « blanc », bien entendu — se trouve ici : fonctionnaires, officiers de la Force Publique, commerçants, industriels, techniciens, personnel des chemins de fer et des transports fluviaux, petits trafiquants exotiques, etc. J'ai tenu — poursuit Chalux — à interroger nos co-passagers les uns après les autres, précisément parce qu'ils représentent fort bien les quelque 10 000 blancs — dont 5 000 Belges — qui vivent au Congo et mettent en valeur cet

³ En réalité, Simenon avait rencontré le monde noir quelque 200 km avant Aba. Il y avait découvert les célèbres Shilluk qu'il photographie. Notons ici l'erreur de D. Tillinac, *Le mystère Simenon*, Calmann-Lévy, 1980, p. 152, qui fait partir Simenon de Bordeaux à Matadi, soit l'inverse du voyage.

Empire formidable, dont la superficie est près de 85 fois celle de la Belgique »⁴.

Une fois arrivé à Boma, si l'on était de quelque distinction (et les journalistes l'étaient), l'on était reçu par le Gouverneur Général, qui tout en vous faisant visiter les « fabuleuses » réalisations coloniales (routes, chemins de fer, écoles, port, etc.) se livrait devant vous à un véritable cours sur la politique coloniale et indigène avant de vous guider vers tel ou tel officiel qui, à son tour, vous renvoyait, de ville en ville, vers d'autres agents acquis à la doctrine. Le « voyage au Congo » n'était plus ainsi que la redécouverte et la confirmation de l'idéologie et des mythes auxquels la traversée maritime vous avait initiés.

Simenon ne subira pas cette initiation. Et si l'on ne peut douter qu'il ait beaucoup lu, avant son départ, il semble avoir mis un soin particulier à se méfier de toute la *doxa* coloniale. De surcroît, il va découvrir le Congo à travers l'une de ses provinces qui offrait à l'époque quelques-uns des aspects de ce qu'avait parfois d'absurde l'entreprise coloniale. Comme il semble que la « découverte » de cette province et l'étonnement qu'elle ne put pas ne pas susciter chez Simenon, marquent de leur tonalité l'ensemble des reportages qu'il va donner de son périple, je n'hésiterai pas à m'étendre un peu sur la situation de cette région, quitte à me condamner à survoler, sans plus, le reste du voyage.

La Province Orientale du Haut-Uele qui se trouve, en somme, en plein cœur de l'Afrique, devait alors présenter tous les aspects du « bout du monde ». Couverte de savanes de type guinéen, puis de forêts équatoriales, elle était très peu peuplée. (Les principales populations que Simenon y observera sont les Logo et les Mangbetu, toutes deux du cercle dit « soudanais »). Les rares villages, parfois désertés par crainte des travaux forcés, sont distants de plusieurs dizaines de kilomètres. Les blancs sont peu nombreux. En réalité, il y a déjà plusieurs dizaines de colons qui s'efforcent de développer des plantations — notamment de coton et de riz. Mais le gros de la population blanche se trouve regroupé dans l'agglomération de Watsa (que Simenon visite) : ils y sont quelque 250. L'essentiel de leurs activités réside dans l'exploitation et la gestion des mines d'or de Kilo et de Moto.

Le paradoxe (et Simenon relève le fait) veut que cette province quasi-déserte possède alors le réseau routier le plus développé, le plus moderne et le mieux entretenu de tout le Congo belge. Ce paradoxe s'explique, partiellement, par les faits suivants. Longtemps, Léopold II avait rêvé d'étendre la frontière nord-est de l'Etat indépendant du Congo jusqu'à Redjab, sur le Nil, en vue de désenclaver l'est de la future colonie belge en lui ouvrant la voie de

⁴ *Un an au Congo belge*, Bruxelles, A. Dewit, 1925, p. 1.

la Méditerranée par le Nil. En attendant, il détenait l'enclave du Lado sur le Nil blanc, qui lui avait été concédée par les Anglais, et qui n'était séparée de l'Etat indépendant que par quelques dizaines de kilomètres. La construction de routes qui devaient relier la Province à l'enclave avait été entreprise dès 1892 (rappelons que l'Etat n'avait alors que sept ans d'existence). La politique d'expansion vers le Nil a été stoppée sans appel, en 1903, par un traité imposé par l'Angleterre. Mais les routes subsistaient.

Peu après la guerre de 1914–1918, afin de mettre en valeur cette Province qui, plus que jamais, était celle du « bout du monde », les autorités coloniales décident d'y développer une vaste politique agricole, en y exploitant systématiquement le coton. Au début, pour transporter les ballots de coton (de 30 à 40 kg), on réquisitionnait les Nègres. L'on estimait que cette corvée n'était en somme, que la contre-partie due par ceux-ci en échange des « bienfaits » que leur valait chez eux la seule présence de Blancs « civilisés ». Mais le portage était tellement harassant, il interrompait de surcroît les travaux des champs, indispensables à la survie des indigènes, que ceux-ci désertaient leurs villages pour se réfugier dans les forêts. Le portage avait donc fini par être décrié, même dans les sphères coloniales. L'on décida donc d'étendre dans la Province le réseau des routes (notamment vers Stanleyville et le Lac Albert) ou de rendre celles qui existaient déjà accessibles aux camions. [En 1929, l'on fit le projet d'une ligne de chemin de fer reliant Bumba à Mungbere (au cœur de la Province) : la ligne n'atteignit Mungbere qu'en 1937]. Là encore, l'on avait eu recours à la main-d'œuvre indigène — plus ou moins forcée.

L'exploitation de l'or de Kilo-Moto, entreprise dès 1906, connut une nouvelle impulsion en 1926, à la suite d'un décret (8 février) créant la Société des Mines de Kilo-Moto. Celle-ci exigeait un réseau de routes, nouvelles et mieux entretenues. Mais le paradoxe veut que la Province ne disposait que de rares camions, et de très peu de voitures. L'Etat décida alors de créer un service de transport public en mettant des camions à la disposition des planteurs. Mais la location de ceux-ci était jugée trop chère. En attendant les fameux « éléphants domestiques » de Gangala na Bodio (que visite Simenon⁵) dont on murmure déjà, en 1930, que l'élevage revient plus cher que le prix d'un camion, tant il est lent et aléatoire⁶, les planteurs ont recours au... portage.

⁵ Il prendra 23 photos de cette fameuse ferme, dont il se souviendra dans *Le Blanc à lunettes*.

⁶ L'idée d'utiliser l'éléphant domestique au Congo remonte à 1879. Léopold II fit venir en Afrique, de Bombay, quatre éléphants indiens. Trois crevèrent en chemin et le quatrième mourut en arrivant. En 1900, l'on songea à la domestication de l'éléphant africain — réputé indomptable. De 1901 à 1925, les Belges réussirent à domestiquer... 25 éléphants. Ceux-ci crevaient de vieillesse ou de faim. Il était évident, dès 1930, que l'animal avait perdu la partie contre le

Ainsi les splendides routes, dues au travail forcé des Nègres, ne servent qu'à « faciliter » l'odieuse corvée qu'elles étaient censées abolir. Faut-il s'étonner si l'« aniotisme » (crimes des hommes-léopards) se développa d'une manière particulièrement aiguë, précisément dans ces régions, à partir de 1920? Les meurtres des hommes-léopards durent souvent viser les « collaborateurs » des Blancs — même si les rapports officiels cachent cet aspect de la réalité⁷.

Simenon dut être frappé, dès son arrivée, par l'absurdité que nous venons de décrire : il photographie, narquoisement, une fort belle route — parfaitement déserte⁸.

Le hasard voulut qu'à peine arrivé dans la Province, il ait pu assister à une scène qu'il n'aurait pas hésité à qualifier de « kafkaïenne » — si le terme avait existé. C'est une séance de tribunal, organisée à Faradje (à quelques kilomètres au nord de Watsa) par l'administration belge, pour y juger les « palabres » des Nègres. Simenon la décrit longuement, il y consacra une trentaine de photographies⁹ et s'en inspirera encore dans l'un de ses romans. Deux fois par an donc, les chefs médaillés (ceux que la Belgique avait reconnus) se réunissent pour régler les différends qui opposent leurs sujets. Mais le juge réel est l'administrateur belge qui est chargé de rendre le verdict. La plupart des conflits regardent des cas de divorce, d'adultère, de répudiation. Les « victimes » réclament la dot qu'ils ont versée pour leur épouse : des hoes, des chèvres, etc. Palabres minutieuses, complexes, fastidieuses, que le juge blanc — songe Simenon — ne comprend qu'à demi mais auxquelles il entend appliquer, avec toute la rigueur de l'esprit administratif, les règles du Code napoléonien, lequel ne prévoit, pour cause, aucun des cas en litige. Simenon a de surcroît l'impression que certaines des palabres soumises au tribunal sont inventées de toutes pièces par les « plaignants », à la fois pour bernier et flatter le Blanc.

L'absurdité du système colonial, qui le frappe dès son arrivée, l'entraîne aussitôt à s'interroger sur la raison même de la présence des Blancs en Afrique. Que font ceux-ci? Ils recréent les infrastructures, les institutions de

camion. L'administration coloniale s'obstina cependant, bien après la seconde guerre mondiale, à domestiquer le rebelle loxodonte. Précisons qu'à l'époque où Simenon la visite, la ferme était dirigée par le Lt Pierre Offermann.

⁷ Cf., p. ex. P.-E. JOSET, *Les sociétés secrètes des hommes-léopards en Afrique noire*, Paris, Payot, 1955. Nous tenons notre interprétation de ces meurtres, de témoignages directs d'hommes-léopards, recueillis sur place. Notons qu'une étrange photo, non prise par Simenon mais qu'il joint à ses propres albums (la 704 du *Corpus* décrit *sub* n. 10) révèle une scène d'aniotisme.

⁸ Photo prise à Gombari (photo 359 du *Corpus* photographique décrit *sub* n. 10.)

⁹ Photos 250 et *sqq.* Gide avait également assisté à une séance de tribunal qui lui avait semblé un peu absurde (*Voyage au Congo*, éd. cit., pp. 26-27.)

l'Europe. Mais, en Afrique, celles-ci perdent tout sens, se voient privées de toute fonction. Il y a des routes, des chemins de fer. Des milliers de personnes sont mortes pour les construire. Mais ils ne servent à rien. Il n'y a rien à transporter ou alors, ils sont hors de prix. Pour Simenon, ils ne sont que symboles et instruments d'une certaine forme de torture. Les Blancs rendent la justice; ils administrent les Noirs, mais pourquoi? Pour le bien-être de ces derniers? Non, pour le plaisir, ou le besoin d'administrer comme s'ils obéissaient à une pulsion maniaque.

De Faradje, puis de Watsa, Simenon se dirigea vers Stanleyville (aujourd'hui Kisangani), la troisième ville de la Colonie. Il y photographie le fleuve et le port, le marché indigène, etc. Au passage il avait rencontré un groupe de pygmées qui semble l'avoir intrigué. D'autres curiosités le guident, par exemple, le cannibalisme sur lequel il s'informe longuement, car le fait passionne l'opinion belge de l'époque. Les anecdotes qu'il rapporte sur cette coutume tendent toutes à la rendre banale: elle n'est ni plus ni moins porteuse de sens que toute autre institution, ni plus ni moins barbare.

Au passage, soulignons que cette volonté de trouver «banals» la plupart des faits qu'il rapporte (qu'ils émanent du monde blanc ou noir) nous contraint de nuancer ce que nous avons dit de la volonté de Simenon d'être un «simple» anthropologue. L'anthropophagie, notamment, n'est jamais «normale», même si elle est, en effet, assez répandue en Afrique. Elle est commandée par des règles très complexes, qui requièrent, naturellement, une explication en profondeur et non son rejet dans la sphère de la «banalité».

La suite du voyage de Simenon au Congo se fit par les voies habituelles, soit la descente du fleuve (près de 1 700 km) jusqu'à Kinshasa. L'on n'avait guère d'autre choix à l'époque.

A Matadi, il retrouvera son frère Christian qui travaillait pour une compagnie de planteurs. Il n'en dit rien: l'on sait que l'estime n'était pas des plus vives entre les deux frères. En fait, à Matadi, le romancier va surtout pénétrer plus intimement le monde quotidien des colons: il le décrit comme un univers mesquin, étouffant, parfois nauséeux — celui d'individus médiocres dont la seule particularité réside, pour la plupart, dans la vanité d'être blancs.

Puis ce fut le retour à Bordeaux, avec les escales habituelles au Gabon (Port-Gentil, Libreville) et en Guinée (Conakry).

Simenon semble n'avoir conservé de l'Afrique — celle des Blancs, en particulier — que des souvenirs dictés par l'ennui ou le dégoût. Il cherchera pourtant à y retourner en 1938. Mais le gouvernement français — et/ou belge? — lui refusera son visa, tant le reportage qu'il donna de son voyage était opposé à la cause coloniale. Il est certain, par ailleurs, que Simenon fut profondément marqué par son voyage — pourtant bref.

Cet impact se traduit sous forme de trois discours ou de traces significatives :

- 1) Le discours immédiat : celui que Simenon capte de son voyage par la photographie. 750 clichés ponctuent les moments essentiels de son périple¹⁰.
- 2) Le reportage. Celui-ci parut en six articles sous le titre « *L'Heure du Nègre* », du 8 octobre au 15 novembre 1932, dans l'hebdomadaire *Voilà* (n° 81-86), patronné par la maison Gallimard. Simenon songea à les rééditer en 1960, lors de l'accès à l'indépendance du futur Zaïre. Il estimait en effet que son analyse avait la valeur d'une authentique prophétie. Il y renonça : le fait de rééditer ces articles aurait pu passer pour une caution, même lointaine, des atrocités qui ensanglantèrent les lendemains de l'indépendance du Congo. Ils figurent cependant en bonne place dans *A la recherche de l'homme nu*, un recueil d'articles publié en 1975, récemment intégré dans la collection « 10/18 ». Le même recueil reproduit, sous le titre de « Au chevet du monde malade », d'autres articles inspirés par le voyage en Afrique.
- 3) Le troisième discours est celui du roman. A notre connaissance trois romans ont été directement inspirés par le périple africain : *Le Coup de Lune* (1933), dicté par l'escale gabonaise de Libreville, *45° degrés à l'ombre*, dont l'action se passe sur le navire que Simenon avait pris pour regagner l'Europe, enfin *Le Blanc à lunettes* (1938), dont l'action se situe dans le Haut-Uele et qui contient de nombreuses réminiscences du passage du romancier dans cette Province. D'autres romans, tel le célèbre *Ainé des Ferchaux*, contiennent de multiples renvois à l'Afrique, dont certains sont dictés par des lectures plutôt que par le séjour au Congo. Quelques nouvelles, dont par exemple *Le Nègre s'est endormi* complètent cette nomenclature, brève mais significative. Enfin, Simenon évoque l'Afrique dans plusieurs de ses « interviews ». Il consignera également, dans *Quand j'étais vieux* ses réactions lors de l'accès du Congo à l'indépendance (1960). Réflexions amplifiées dans les entretiens qu'il eut avec Fr. Lacassin et G. Sigaux, lorsque ceux-ci préparèrent leur réédition de *A la recherche de l'homme nu*, où sont intégrés, on le sait déjà, les six articles réunis sous le titre *L'Heure du Nègre*.

Nous ne saurions, dans ce bref article, nous attarder longuement à chacun de ces discours.

¹⁰ Ces photos sont conservées en 2 albums, grd in-4°, au Centre d'études Georges Simenon de l'Université de Liège. Elles couvrent tout le voyage, depuis le Caire, jusqu'à la rentrée par bateau en Europe. Nous espérons pouvoir en extraire — pour le publier — un ensemble significatif. [Toutes les photos qui illustrent l'article présent proviennent de ce Fonds.]

La série photographique.

LA suite de photographies que réalise Simenon durant sa traversée du Congo est assez déconcertante et, par certains aspects, énigmatique.

En schématisant très fort, l'on peut dire que l'on possède, de la période coloniale, trois types de photographies :

- 1) la photo due à des colons. En général, ceux-ci se photographient eux-mêmes, seuls ou avec leur famille, en prenant soin d'inscrire dans le champ de l'objectif une référence incontestable à l'Afrique : boy, palmiers, animaux abattus à la chasse, etc.
- 2) la photo du journaliste ou du reporter. Celui-ci s'intéresse surtout aux réalisations coloniales (routes, ports, bateaux, missions, plantations, etc.), aux colons de marque (gouverneurs, administrateurs). Puis viennent quelques « indigènes typiques » (surtout les chefs) ou « civilisés ». Enfin le pittoresque : paysages, animaux. Sur les 170 photographies, par exemple, qui illustrent *Un an au Congo* (725 pp.) de Chalux, 99 (soit 58,2 %) regardent de près ou de loin la présence des Blancs en Afrique. 44 (25,8 %) sont consacrées au monde de l'Afrique traditionnelle, mais 23 (44,8 %) le sont à des chefs coutumiers. Le reste est voué aux paysages et aux animaux.
- 3) la photo *ethnologique*, vouée par essence aux « types » traditionnels, aux grands rites (circoncision, divination, danses, etc.), aux objets, à l'art, etc. [Voir, par exemple les 64 gravures et photos qui illustrent le classique *Mœurs et Coutumes des Bantous* (2 vol., 1936) de H.A. Junod].

Un grand nombre de photos que prend Simenon relève de ces trois « genres ». Mais l'on devine que le motif qui en a inspiré la prise fut rarement celui du « reporter » ou de l'ethnologue.

Lorsqu'il photographie une route désespérément vide, un Nègre affublé de haillons européens, ou encore la fameuse séance du tribunal de Faradje, l'on devine l'ironie, la critique qui inspirent son regard. Mais les photos les plus énigmatiques sont celles — très nombreuses — qu'il consacre au Noirs, ou — pour mieux dire — aux Nègresses — le plus souvent dénudées. Il tire régulièrement plusieurs clichés d'un même « modèle ». Il le photographie de loin, puis s'en approche progressivement pour ne capturer qu'une partie du corps — souvent le ventre. Il le capte de face, de profil, de derrière. Ces clichés inspirés par la recherche de *l'homme (et la femme) nus* semblent vouloir transgresser les règles du regard. Ils révèlent un souci de voir au-delà, de s'emparer de l'aspect *invisible* de ces corps énigmatiques, et d'en saisir le profond mystère.

N'en doutons pas, ces photos qui s'apparentent parfois à celles de l'entomologiste, révèlent une certaine tendresse. Notons encore, car le fait est

remarquable, que Simenon ne choisit pas, pour les photographier, comme le faisaient la plupart des voyageurs du temps des « modèles » particulièrement remarquables par leur beauté ou leur aspect pittoresque. Visiblement, c'est l'homme — et la femme — de tous les jours qui l'intéressent.

L'Heure du Nègre.

NOUS l'avons vu, ce « reportage » qui parut dans la revue *Voilà*, se compose de six articles, qui portent chacun, un titre différent. Simenon ne choisit pas la forme la plus courante du reportage : celle du journal de voyage quotidien (comme le font, par exemple, Chalux et Gide). Il ne prétend pas non plus donner une vue systématique du Congo, comme l'avait fait par exemple, un Torday, dans ses *Causeries congolaises*, où il traite des rites funéraires, de la religion, de la politique, etc. Simenon en eut été incapable, tant son séjour dans la colonie belge fut bref. Il choisit donc d'évoquer les anecdotes qui lui permettraient d'illustrer ses réflexions, le plus souvent désabusées, sur l'Afrique et la réalité coloniale.

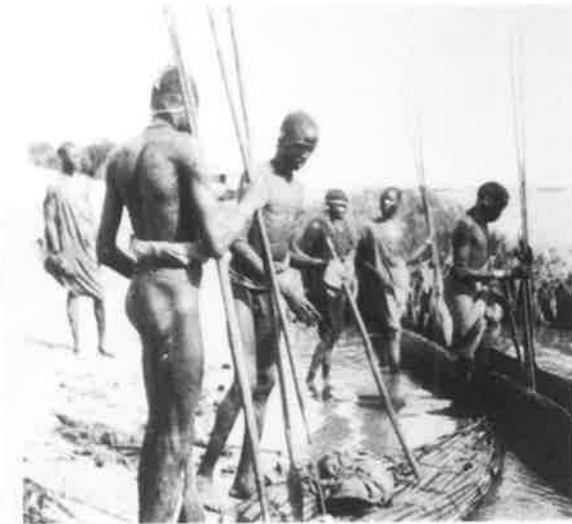
Le premier article évoque la vie des colons de *Port-Gentil*. Il traite de leur vie médiocre, veule, engluée de soleil et d'ivrognerie. Il dénonce la propagande coloniale, qui exalte dans ses affiches, la Négresse nue. Il prend enfin comme exemple de la vanité des colons, le cas d'un petit fonctionnaire d'une factorerie qui, rentré en Europe, décrit sa vie en Afrique comme un véritable rêve, alors qu'elle n'est qu'un morne cauchemar. « Il retournera [en Afrique], note Simenon, parce que là-bas, il a un boy qui lui cire ses chaussures et qu'il a le droit d'engueuler. Il repartira surtout parce qu'il n'a pas d'autre avenir... [parce que] ... là-bas, le fait d'être un Blanc, le dernier des Blancs, est déjà une supériorité »¹¹.

Le deuxième article décrit la fameuse séance du tribunal de Faradje, ce qui permet à l'auteur, on l'a vu, de dénoncer l'absurdité de l'administration coloniale. Dans le troisième article, Simenon évoque les réalisations coloniales, notamment de Watsa : la mise au travail forcé des Noirs pour les mines d'or. Noirs arrachés à leurs villages, entassés dans de misérables bidonvilles. Noirs, du reste insouciant et nonchalants : « ils sont, affirme Simenon, des millions comme ça dans l'Afrique sans bornes qui vivent parce qu'ils sont nés et qu'ils ne sont pas encore morts, sans jamais avoir eu l'idée de se demander s'ils sont

¹¹ «L'Heure du Nègre. 1, Un dimanche à Port-Gentil», in *A la recherche de l'homme nu*, textes recueillis par Fr. Lacassin et G. Sigaux [nouvelle éd.], Paris, coll. «10/18», n° 1053, 1987, pp. 53-54.



Routes de Haut-Uele
(Photos de Simenon)



Shilluk
(Photos de Simenon)



Pygmées – Mangbetu
(Photos de Simenon)



Scènes du Tribunal de Faradje
(Photos de Simenon)



Scènes du Tribunal de Faradje
(Photos de Simenon)



Femme Logo
(Photos de Simenon)



Femme Logo
(Photos de Simenon)

heureux. Savent-ils seulement ce que cela veut dire?»¹². Et puis voici les routes et les chemins de fer... qui ont coûté « en moyenne un nègre par traverse et un Blanc par kilomètre » et qui ne servent à rien. On connaît le thème : il n'y a rien à transporter, et puis l'Afrique, implacable, « monstrueuse » ravage tout : « une trombe d'eau détruit cent kilomètres de routes ». Mais les ingénieurs blancs, soumis d'ailleurs à des contraintes administratives absurdes, s'obstinent à reconstruire et à construire encore.

Le quatrième article nous plonge dans les moiteurs de Libreville et évoque la folie, le « coup de lune », qui guettent tous ceux qui s'y risquent. La sexualité sadique des Blancs, le cannibalisme, la sorcellerie innocente des Noirs : tout cela s'explique, ou ne s'explique pas, par l'Afrique, inhumaine, trop vaste en somme pour connaître la Norme. Mieux : où la Norme est la folie. Il ne faut surtout pas chercher à comprendre. Une anecdote frappe Simenon, et il la rappellera encore dans *Le Coup de Lune* : un colon, convaincu que son boy a cherché à l'empoisonner, suspend celui-ci par les pieds au-dessus de sa baignoire, pour le faire avouer. Il donne du mou à la corde : la tête du boy plonge dans l'eau. Puis le Blanc tire la corde et recommence, jusqu'au moment où il oublie tout et laisse son boy se noyer.

Le cinquième article esquisse une comparaison entre les trois systèmes coloniaux que Simenon a pu observer : les Anglais tiennent les Noirs à distance et établissent entre eux une frontière absolument inviolable. Les Français en ont fait leurs égaux : tout Noir, en Afrique française, jouit du même statut que le Blanc. Les Belges tiennent « bourgeoisement », une position mitoyenne. Simenon loue la politique de la France, mais il se demande « avec inquiétude » si les Nègres français ne seront pas les premiers à se rendre compte que la présence des Européens leur est absolument inutile. Par ailleurs, Simenon avoue que s'il se trouve profondément choqué par les manières souvent outrageantes des colons à l'égard des Noirs, il s'est senti gêné de se trouver l'égal de ceux-ci en Afrique française.

Le reportage s'interroge enfin sur la nostalgie qu'éprouvent les Blancs pour une Afrique que tout, pourtant, laisse haïr. Lui-même, avoue-t-il, a quitté l'Afrique en la détestant, et le voilà qui se prend à rêver d'elle. Les « vrais » colons, relève-t-il, ceux qui ne songent même plus à rentrer en Europe « ... aiment la véritable Afrique, l'Afrique implacable, méchante, pour qui la vie de quelques milliers d'hommes ne compte pas. Ils s'y sont enfoncés en dépit de tous les obstacles et ils ont maté les nègres nus cachés dans la forêt... [...] Ce sont des brutes. Ils ont tué quand il le fallait. Ce qui ne les empêche pas... d'aimer leurs Noirs¹³. »

¹² « L'Heure du Nègre, III, Au bout de la voie », *loc. cit.*, p. 67.

¹³ « L'Heure du Nègre, VI », *loc. cit.*, p. 99.

Une certitude clôture *L'Heure du Nègre*. Les Noirs qui, ici, ne sont encore que des enfants nus, sauvages, là, déjà des clercs, égaux aux Blancs, finiront tous un jour par comprendre que ceux-ci ne leur ont rien apporté et les chasseront de l'Afrique. La seule question est de savoir quand.

« L'Afrique vous parle » disait un film de propagande coloniale. Certes, conclut Simenon : « L'Afrique nous dit m... et c'est bien fait »¹⁴.

Plus tard, on le sait déjà, lors de l'accès à l'indépendance du Congo belge et des événements tragiques qui marquèrent les premiers mois du nouvel Etat, Simenon décela dans ce reportage les accents d'une réelle prophétie. Ainsi écrit-il dans *Quand j'étais vieux*, en date du 22 juillet 1960 :

« Lorsque la semaine dernière, le Congo a été à l'ordre du jour de l'actualité, j'ai eu la curiosité que je n'avais jamais eue de relire les articles écrits en 33 ou 34 non, 32, je viens de vérifier... Ce qui m'a frappé le plus c'est que ces articles écrits hâtivement, sans intention philosophique ou politique présageaient tout ce qui est arrivé depuis en Afrique. Le titre même pourrait servir aujourd'hui : *L'Heure du Nègre*. Et la conclusion : un film à cette époque s'intitulait « L'Afrique vous parle », je reprenais ce titre en ajoutant « et elle vous dit merde ». Nous avons hésité, dimanche, mon éditeur Nielsen et moi à publier ces articles qui aideraient sans doute bien des gens à comprendre la situation africaine d'aujourd'hui : celle qui était annoncée. En fin de compte j'y ai renoncé... Je suis romancier et je veux n'être que romancier »¹⁵.

En réalité, les choses ne sont pas aussi évidentes. Lorsqu'en 1932, Simenon écrit « L'Afrique nous dit m... », il n'utilise pas le terme « Afrique » au sens figuré, comme une sorte d'antonomase pour « les Africains ». Non c'est bien l'Afrique, en tant que continent qui rejette l'homme. Blanc *et* Noir.

L'Afrique, pour Simenon est, on le sait déjà, « le continent monstrueux ». Par son immensité, tout d'abord. Ses distances infinies qui rendent l'homme vain, où tout effort s'enlise inmanquablement. Il aurait fallu des mammoths — déclare Simenon — pour le dominer. L'homme n'y a pas la taille de la fourmi. Monstrueux par son climat. Son soleil qui rend tout laid et *sale* : son ciel, sa végétation. Chaleur incessante qui abrutit, rend fou, tue. Monstrueux par ses maladies : l'hématurie, la lèpre, la syphilis, etc.¹⁶.

De cette Afrique atroce, deux catégories d'hommes sont victimes : les Noirs et les Blancs.

¹⁴ « L'Heure du Nègre, VI », *loc. cit.*, p. 106.

¹⁵ *Quand j'étais vieux*, p. 53.

¹⁶ Simenon s'était muni d'un arsenal très complet de médicaments contre ces maladies — surtout la syphilis (cf. S.G. Eskin *Simenon, a critical biography*, Mc Farland and Co., Jefferson-London, 1987, pp. 106-107.)

Les Noirs le savent depuis longtemps : il est inutile de lutter avec le monstre. Ils n'attendent rien de la vie ni de la mort. Ces enfants, résignés depuis des millénaires, ne sont même pas tristes. Ils ignorent jusqu'au concept du bonheur. Leurs coutumes, leur apparente sauvagerie, leur sont dictées par la logique du Continent : il n'y a donc pas lieu de chercher à les comprendre. Eux-mêmes ne cherchent d'ailleurs pas à comprendre. Nos valeurs — celles qui inspirent l'idéologie coloniale — leur sont évidemment inintelligibles.

Les autres victimes sont les Blancs. Mornes fonctionnaires munis de diplômes qui ne leur ouvrent, en Europe qu'un avenir mesquin, petits agriculteurs ou commerçants sans éclat, tous bernés par la propagande coloniale, se rendent en Afrique, propulsés dans des postes où ils se révèlent particulièrement incompétents, ou se retrouvent derrière le comptoir d'une minable factorerie, ou à la tête de plantations sans avenir. Ils se heurtent à un Continent dont ils ne savent rien, qui rend leurs efforts dérisoires, absurdes, avant de leur révéler leur propre médiocrité, qu'ils cherchent à oublier en se vengeant sur leurs boys, en violant les Nègresses ou encore en se noyant d'alcool. Certains s'engluent dans un ennui sans borne. Pour d'autres, c'est le brutal « décalage », le coup « de Lune ». Sans parler de l'hématurie ou la syphilis...

« Le maître — écrit Simenon —, le vrai maître, celui qui conduit le troupeau à peau noire et à peau blanche, les bêtes et les plantes, c'est l'Afrique. L'Afrique qui, brutalement, à six heures du matin allume un soleil implacable. L'Afrique qui, de telle à telle heure, interdit sous peine de mort de s'agiter. L'Afrique qui, à six heures du soir, vous plonge sans transition dans la nuit fiévreuse. L'Afrique et ses saisons rigoureuses qui assèchent les fleuves ou en fait des torrents, tue tant pour cent d'êtres vivants à l'équinoxe, écrase tout de son poids, de sa masse, de sa régularité mathématique, sans jamais permettre une détente, ni un semblant de libre arbitre »¹⁷.

L'on doit donc conclure, de cette analyse, que la critique de Simenon vise moins l'idéologie coloniale que l'Afrique tout entière. Il est vrai qu'en corollaire à cette critique, affleure un autre discours qui atteint, cette fois, l'appareil colonial. Celui-ci constitue, pour les Nègres, un système qui écrase, torture, et tue aussi sûrement que le Continent lui-même. Certes, les Blancs n'en peuvent trop rien : c'est la fatalité de l'Afrique qui rend absurdes leurs entreprises et leur présence elle-même. Et puisque cette présence est inutile, qu'elle est vouée à un inévitable échec, pourquoi la maintenir? Ne vaudrait-il pas mieux laisser les Noirs seuls, tranquilles, aux prises avec leur indomptable Continent?

¹⁷ « L'Heure du Nègre », III, *loc. cit.*, p. 69.

«J'ai toujours été anticolonialiste — déclarait Simenon à Fr. Lacassin. Tout simplement parce que le colonialisme porte atteinte à la dignité de l'homme»¹⁸.

En réalité, le reportage de 1932 ne semble nullement dicté par le souci de la «dignité de l'homme». Il ne préfigure, en rien, le discours futur de la Négritude. Il émane plutôt d'un profond pessimisme sur les forces de l'homme, face à une nature qui semble indomptable. Et lorsque Simenon annonce le départ des Blancs comme un fait inéluctable, c'est autant parce qu'il est épris de justice, que parce qu'il est convaincu que la Nature, mauvaise et malade, finira par reprendre tous ses droits en Afrique.

Il semble utile de s'interroger sur l'originalité des positions de Simenon. On a déjà insisté sur le fait : face au discours global de l'époque, largement dominé par l'esprit de propagande, le témoignage de 1932 tranche nettement. Il va beaucoup plus loin que Gide, qui avait pourtant provoqué beaucoup d'émotion. Mais Gide dénonçait non le système colonial mais ses abus.

Les thèmes dominants du discours colonial, en 1932, étaient les suivants :

- les colonies sont indispensables au développement économique des métropoles ;
- la présence des Blancs en Afrique est définitive (ce sentiment est également partagé par les «négrophiles» dont nous dirons un mot) ;
- la tâche à accomplir est immense : l'Afrique oppose, en effet, aux efforts de l'homme, des obstacles énormes. Mais ils ne sont pas insurmontables. La preuve : ce qui est déjà accompli, dans tous les domaines (gestion, administration, justice, économie, santé publique, scolarisation, évangélisation, etc.) est proprement «fabuleux» (*dixit* Chalux) ;
- les Noirs sont des hommes (rappelons que les polygénistes du XIX^e siècle les classaient dans une *espèce* différente de celle des Blancs). Sauvages certes, barbares, ou mieux, toujours en enfance. Ils possèdent cependant des rudiments de culture, voire un art, qui permettent d'affirmer qu'ils sont perfectibles. D'ailleurs, certains Nègres savent déjà écrire et compter. Bientôt des «Commissions indigènes» vont mettre au point le statut de l'«évolué». Vêtu à l'occidentale, baptisé, monogame, lettré, il aura même le droit d'implanter son logement dans le quartier réservé aux Blancs. (En 1960, le Congo belge comptait environ 750 «évolués») ;
- la nécessité de faire «évoluer» le Noir relève des devoirs moraux qui incombent aux occidentaux, seuls détenteurs de l'essence de la civilisation ;
- etc. [Hommages à Léopold II, à Albert I^{er}, à Stanley.]

¹⁸ Fr. Lacassin, «Préface» de *A la recherche de l'homme nu*, éd. cit., p. 14.

Simenon dit, on le voit, tout le contraire sauf, bien entendu, qu'il ne nie pas que les Nègres fussent des hommes. Les «Nègres» du discours officiel seraient plutôt, à ses yeux, les Blancs d'Afrique. Cependant son reportage renoue avec une ancienne tradition de méfiance vis-à-vis de l'idéologie coloniale, voire de l'Afrique. Tradition que la littérature coloniale était parvenue à étouffer presque totalement.

Celle-ci remonte aux Grecs, dont un proverbe célèbre, consigné par Pline, voulait «que chaque jour, quelque chose de monstrueux provienne de l'Afrique». Si les Blancs se bornèrent à visiter uniquement les côtes de l'Afrique, du xv^e au xix^e siècles, alors qu'ils s'implantaient partout ailleurs dans le monde, c'est qu'ils étaient convaincus que le climat du Continent noir — et ses maladies — ne pouvaient que leur être mortels. Fait significatif : vers 1740, la Commission de la Propagande de Rome décide d'abandonner l'évangélisation du Royaume du Congo, tant elle juge funeste le climat de la région pour ses missionnaires. Vers 1775, un groupe d'armateurs soutenu par certains philosophes (Suard, notamment¹⁹), met au point un programme de re-colonisation du monde entier y compris de l'Afrique. Anglais et Français devaient collaborer à cette œuvre qualifiée, déjà, de «civilisatrice». Les gouvernements français et anglais approuvèrent ce plan. (La conquête de l'Égypte par Bonaparte s'inscrit directement dans ce programme). En 1788, à Londres, se constitue l'*Association africaine*. Elle patronne diverses expéditions en Afrique qui, pour la plupart, se soldent par de cuisants échecs ce qui renforce l'impression générale que le continent est décidément impénétrable et donc «monstrueux». La campagne colonialiste reprend cependant vers 1840. Léopold Ier, par exemple, songe à des établissements en Guinée, au Mexique, etc. Les voyages de Livingstone marquent une date : ce philanthrope amène (après d'autres — oubliés —) l'opinion mondiale sur la situation tragique d'une Afrique où sévit toujours l'esclavage (celui de l'Islam). L'«indifférence» générale de l'Europe pour l'Afrique — comme l'écrit Banning en 1878 — se transforme en passion : les grandes expéditions de Baker, Schweinfurth, Cameron, Stanley et de tant d'autres, sont en effet reproduites dans le célèbre *Tour du Monde* que publie la maison Hachette depuis 1860. Ces voyageurs se veulent objectifs. Acquis par avance à la cause coloniale, ils sont assez favorables aux Noirs, qu'ils décrivent le plus souvent comme les victimes de l'Islam.

Toutefois, lorsqu'à la suite de la Conférence de Berlin (1885) fut créé l'État indépendant du Congo, placé sous la souveraineté de Léopold II,

¹⁹ Cf. Gossiaux P.P., «Du pouvoir et du gouvernement selon J.B.A. Suard», in *L.L.A.S. Sources and documents relating to the early modern history for ideas*, vol. VI/2, (1979), pp. 199–236.

l'opinion belge se montra généralement réticente, en dépit d'une intense propagande émanant des sphères proches de la Cour. Le discours sur la « monstruosité » de l'Afrique renouvelait, du reste, ses thèmes : Joseph Conrad, de retour du Congo, publiait en 1902, *Heart of Darkness*, l'une de ses plus fascinantes nouvelles. Il y décrivait la folie sanguinaire d'un homme qui, mû par un idéal purement philanthropique, s'était établi dans les profondeurs du Congo pour y constituer une sorte de petit royaume qu'il entendait faire bénéficier des « bienfaits » de la « civilisation ». Rendu fou par l'Afrique, il avait fini par massacrer ceux de « ses » sujets qui se montraient rebelles à ceux-ci. L'on notera au passage que Gide avait dédié son *Voyage au Congo* à Conrad dont le « livre admirable — dit-il — reste encore aujourd'hui profondément vrai ... et que j'aurai souvent à citer²⁰ ». Il n'est pas douteux que *Heart of Darkness* (qui, rappelons-le, a inspiré le célèbre *Apocalypse now* de Fr.F. Coppola), ait également marqué Simenon.

Lorsque, en 1903-1904, furent révélées les atrocités (mutilations, pendaisons) auxquelles s'étaient livrés certains fonctionnaires (pas toujours Belges) de l'Etat indépendant et que la presse anglaise (Conan Doyle) et allemande se déchaînèrent contre Léopold II, une grande partie de l'opinion publique belge devint franchement hostile à l'idée de l'annexion par la Belgique de l'Etat africain (cette annexion était prévue par les dispositions testamentaires de Léopold II, en date du 2 août 1889). Cependant, comme l'écrivait le P. Vermeersch, en 1906, le Congo était belge « de fait ». Toutefois, de 1904 à 1908 (vote de l'annexion, le 20 août), des centaines de livres, articles, pamphlets, etc. émanèrent des deux camps : les partisans de la reprise et les anti-annexionnistes. L'on trouve dans la littérature émanant de ces derniers, la plupart des arguments qui réapparaîtront dans le reportage de Simenon. Notons toutefois que les principaux arguments des anti-annexionnistes étaient davantage de nature économique (le Congo ne serait pas « rentable ») que philosophique. Même après 1908, la querelle se poursuivit, notamment entre missionnaires et francs-maçons dont on ne sait trop à vrai dire, s'ils étaient anti-colonialistes ou simplement anti-cléricaux. Après la guerre de 1914-1918, il devint évident que les richesses du Congo ne pouvaient que contribuer au redressement économique de la Belgique. Dès lors, l'opposition cessa.

²⁰ *Voyage au Congo*, éd. cit., p. 22 en note. Le reste de la citation mérite d'être rapporté : il concerne ce fameux chemin de fer (celui des cataractes, de Matadi à Kinshasa) dont Conrad avait dénoncé — bien avant Simenon — l'inutilité : « Aucune outrance dans ses peintures : elles sont cruellement exactes ; mais ce qui les désassombrit c'est la réussite de ce projet [celui du chemin de fer] qui, dans son livre, paraît si vain. Si coûteux — poursuit Gide — qu'ait pu être, en argent et en vies humaines, l'établissement de cette voie ferrée, à présent elle existe pour l'immense profit de la colonie belge et de la nôtre ». Rappelons ici qu'une traduction française de *Heart of Darkness* [Cœur de Ténèbres] avait été publiée en 1925, par Gallimard.

Il fallait donc une certaine audace, — celle du « voyageur libre » dont parle Gide —, pour oser dénoncer l'entreprise coloniale en 1932.

Parallèlement à la propagande officielle, se développait un discours « négrophile » qui annonce le mouvement de la Négritude : l'on commence à louer l'art (G.-D. Perier), la littérature (L. Guébels, qui signe Olivier de Bouveignes), voire la culture et la philosophie (Salkin et bientôt Possoz) des Nègres. Il y a lieu de constater que face à ce mouvement « négrophile », les positions de Simenon sont très en retrait.

Il semble, en réalité, que la vision de l'Afrique de Simenon soit davantage marquée par une tradition romanesque²¹ qui, en dépit du progrès du savoir géographique et ethnographique, persistait à décrire l'Afrique, entre l'image d'Epinal et la vision de cauchemar, comme le continent du mystère, peuplé de monstres, de cannibales et d'aventuriers sanglants : vision que Conrad avait élevée au rang d'un véritable mythe. Dès lors, s'interroger sur la relation voyage/romans semble un peu vain. En toute rigueur, l'on pourrait affirmer que même sans le voyage, les romans futurs auraient pu être écrits sans que leurs thèmes en aient été profondément modifiés.

Les romans.

SANS doute, ces romans — désignés plus haut — s'inspirent-ils d'une multitude d'anecdotes vécues en Afrique, ou d'événements déjà consignés par le reportage (et la photo) : les chefs médaillés du tribunal de Faradje, le cannibalisme, la ferme d'éléphants, le blanc qui noie son boy. Bref, le voyage fournit au romancier tout un arrière-fond de ce vécu si cher à Simenon, qui va lui permettre de donner beaucoup plus de poids aux conclusions amères qu'il développait en 1932. Mais le thème dominant « l'Afrique monstrueuse qui rend fou », celle du *Coup de Lune* et du *Blanc à lunettes*, appartient aux mythes littéraires de l'époque. L'on pourrait avancer que les romans ne font qu'illustrer les phantasmes qui ont probablement inspiré le voyage et il serait aussi pertinent de s'interroger sur l'influence qu'ont eue les romans sur la vie que le contraire.

²¹ Un survol bibliographique [fort incomplet. Quelque 125 titres y sont recensés (sur, au moins, 400)] in Chr. Monheim, *Congo-Bibliographie*, Anvers, Veritas, 1942, pp. 180-183. (Simenon n'y est pas mentionné).

Attachons-nous cependant au *Coup de Lune* (1933), qui est incontestablement le plus réussi de tous²².

Grâce à l'appui de son oncle, une personnalité politique en vue, J. Timar, individu médiocre, sans avenir, a obtenu un poste dans une compagnie forestière du Gabon. Arrivé à Libreville, il apprend qu'il ne pourra faute de bateau, rejoindre son poste qui se trouve sur le fleuve, à dix jours de là. En attendant, il loge au Central, le seul hôtel de Libreville, sur lequel trône Adèle, une patronne très entourée. Timar la possède sans difficulté et d'étranges rapports, faits d'amour et de mépris vont lier les deux êtres. Timar découvre le petit monde des colons : les planteurs et coupeurs de bois, le juge, le commissaire. Un monde fermé, mesquin et veule, imbibé de whisky et de pernod. Un jour, Timar participe à une orgie : l'on va chercher des Nègresses en brousse, que l'on abandonne en pleine nuit à des kilomètres de toute habitation. Une double événement se produit : l'un des boys d'Adèle est tué. Son mari meurt d'hématurie.

Nul (sauf le naïf Timar) n'ignore que le meurtrier du boy n'est autre qu'Adèle : le boy avait surpris ses ébats avec le jeune Français. Tout le monde est bien embêté : il faudrait faire justice. Pensez : les droits de l'homme... l'Unesco qui se mêle d'assurer la protection des Nègres, etc. D'autant qu'un autre Blanc, voici trois mois, a noyé son cuisinier dans sa baignoire.

Adèle, pour échapper à l'enquête, convainc Timar d'obtenir de son oncle, une concession à l'intérieur des terres. Elle apportera l'argent nécessaire, en vendant l'hôtel. Voici donc les deux amants remontant le fleuve vers leur concession. Au cours d'une escale, Adèle a de mystérieux conciliabules avec un chef nègre. Timar entre alors dans une sorte de long coma fébrile. Lors de brefs sursauts de lucidité, il a l'impression qu'Adèle reçoit d'énigmatiques visites — qu'Adèle nie. Un beau jour, Adèle repart pour Libreville. Une série d'indiscrétions livrent à Timar la clef du comportement bizarre de sa compagne. Durant l'escale, elle a soudoyé un chef nègre pour qu'il trouve un responsable du meurtre. Des amis d'Adèle étaient venus la prévenir que le procès de ce faux coupable allait avoir lieu, à Libreville. Timar, en folie, redescend à son tour le fleuve. Il assiste au procès : véritable parodie, cauchemar burlesque, qui rappelle le procès Faradje, où tout le monde : juge, procureur, commissaire, etc. en pleine complicité, et sachant parfaitement la vérité, se dispose à condamner le faux coupable. Timar n'en peut plus : il

²² Signalons que H. Mathelin de Papigny avait donné, en 1929, un roman intitulé *Le coup de Bambou* (Bruxelles, Renaissance du Livre). Quant au *Blanc à lunettes*, il narre la folle [au sens littéral] passion qu'éprouve un jeune colon du Haut-Uele, pour une lady dont l'avion s'est écrasé dans ses plantations.

hurle la vérité. Tous les colons s'abattent sur lui et l'assomment. Il se retrouve face au commissaire et au médecin, sans comprendre qu'on est en train de le décréter fou. Il se voit donc renvoyé en Europe et sur le bateau qui l'y ramène, il murmure, abruti, «*L'Afrique... ça n'existe pas*»²³.

La précision de certains détails de ce roman était telle que la patronne d'un hôtel de Libreville, Mme Mercier, crut se reconnaître dans le personnage d'Adèle et intenta — vainement — un procès à Simenon²⁴.

Le message du roman était clair : l'Afrique révèle l'homme à lui-même : tantôt sa veulerie, tantôt sa folie. Ici, la folie de Timar lui inspire un désir quasi héroïque de vérité, de pureté. Mais l'Afrique ne peut tolérer la vérité. Elle n'est que le monde du mensonge, de la mesquinerie, absurde et quotidienne.

L'Afrique et ses occupants, Noirs ou Blancs, n'est que l'image transposée du soleil insupportable de l'évidence, du Monde entier et de la condition humaine. Le monde obéit à des lois incompréhensibles qui broient la volonté, la liberté de l'homme, dans d'implacables engrenages. Offensés ou offenseurs, accusés ou bourreaux, êtres veules ou héros, tous subissent ces lois irresponsables. Tous sont victimes. La lâcheté, la médiocrité, le mensonge permettent de composer avec le monde. Une fois que l'on a compris cela, il n'y a plus rien à comprendre.

L'Afrique nous dit «*M...*»? Le monde entier aussi.

²³ *Le Coup de Lune* [nouvelle éd.], Paris, Presses Pocket, n° 1334, 1976, p. 183.

²⁴ Cf. S.-G. Eskin, *op. cit.*, pp. 109-110.

Jean BESSIÈRE

Le Fictif simenonien

Le roman policier de Simenon est un roman achevé. Maigret dit tout le savoir de la police, du crime, c'est-à-dire de cela qui est donné pour réel. Il constate qu'il peut rester du caché; mais il enseigne qu'il n'est de caché que par la volonté de quelqu'un. Le récit est donc pleinement lui-même, fût-ce dans l'éloignement final de Maigret comme ultimement étranger à la scène de savoir qu'il a désignée, dite — *Maigret à New York, La Première enquête de Maigret*.

IL convient de dire que le récit policier est possible parce qu'il *est*. Son système narratif n'appelle pas inévitablement les constats d'une autarcie et d'une vacuité première, alors qu'est donnée la refiguration achevée et explicite du passé. Il y a délit, crime et mort, bien que le cadavre ne soit pas une condition indispensable des enquêtes de Maigret. Mais ils ne se lisent pas comme le dessin de cette discontinuité qui, sous l'aspect de la transgression criminelle, dessine le passé comme radicalement passé et le présent comme le temps d'un décalage constant entre le récit qui est à raconter et le récit qui raconte. De cette plénitude certaine du roman policier simenonien, il ne faut pas conclure qu'il est de la réalité. L'équivoque des marques du fictif de Simenon — enquêteur constant, indices constants de reconnaissance de l'univers que cet enquêteur définit et des univers qu'il parcourt — est précisément que leur codage et l'impression de familiarité qu'ils induisent chez le lecteur, fonctionnent doublement. Ils définissent l'écart que porte toute fiction — disposer de Maigret revient à disposer de la fiction « Maigret » même, en un mouvement hyperbolique puisque l'écart du fictif se trouve souligné par la disponibilité de la fiction du monde du crime. Ils font de cet écart un lieu de reconnaissance. La série ne s'explique pas ici par l'inévitable d'un report et d'une reprise continués du récit impossible, mais par la fiction d'un *biographique* double : celui du policier, moyen de l'indexation et de la reconnaissance de l'écart de la fiction, et indispensable pour marquer la ligne et la couture du temps, que l'enquête atteste ultimement et que la fiction ne cesse de supposer; celui des criminels, qui, précisément donné d'abord pour parcellaire, apparaît toujours, à quelque degré mais de façon essentielle, mémoriel. Par ce biographique double, toute recomposition du temps du

délict est celui d'une vie, celle du criminel, et celui de toute vie, telle qu'elle est médiée dans le biographique de l'enquêteur et dans celui de la série des criminels, vaste mémoire biographique, dont Simenon ne cesse de livrer la figure emblématique en citant les *sommiers* de la police judiciaire.

Maigret est une manière de mémoire. Il sait les fils rompus et la certitude de leurs raccords puisque rien dans le temps n'est étranger au temps. Tout concorde dans le présent, précisément parce qu'il y a l'évidence du meurtre, la crainte initiale d'une rupture de l'ordre des choses, qui n'est jamais que l'approche de la rupture antécédente, de toute rupture antécédente qu'il faut savoir pour être pleinement du présent — *Maigret à New York, Maigret se fâche.*

L'ENQUÊTE est souvent moins rétrospective que généalogique : raconter ce qui doit être raconté équivaut plus à marquer le présent de tout passé qu'à actualiser déductivement le caduc. L'écart de la fiction, donné à lire dans l'écart de la transgression, introduit au dessin d'une manière de totalité : celle que livre ultimement la fiction — la conclusion de l'enquête —, celle-là qui est du temps même parce que, dans la caducité, tout persévère. La dualité de la fiction — un écart accepté — n'appelle pas tant l'indication du jeu de la notation de la transgression et de celle de la convention — qui ferait du récit policier un récit *marqué* alors qu'il expose le hors norme et qu'il se donne éventuellement pour hors norme — que celle de la distance temporelle, démontrable et recomposable parce que le temps dispose ses propres témoins — les indices. Il y a écart par cet achèvement des sommes des temps ; il y a acceptation parce que le fictif accomplit ce qui ne peut s'accomplir que symboliquement : donner le passé entièrement dans le présent et le présent entièrement dans le passé ; d'hier à aujourd'hui, il y a lien de cause à effet ; d'aujourd'hui à hier, il y a moins le résultat du passé que la reconstitution du passé par le présent. Le récit qui reconstitue le récit — notation du lien causal — n'est pas une manière de récit asymptotique à une véritable reconstitution, mais cela qui, en donnant le biographique, dispose également et indissolublement la dyschronie de tout présent et l'ordre du temps. Fixer le crime n'est rien qu'entrer dans la transgression que porte toute fiction achevée du temps : rompre à la fois le passé et le présent. Cette rupture offre l'hypothèse d'un passé radical et celle d'une remontée assurée au passé — qui ferait de tout présent l'origine possible d'une récession. En jouant du meurtre et de la généalogie, Simenon établit admirablement que le passé, bien qu'il se donne, par la coupure temporelle du meurtre, pour radicalement passé, est la trace même du présent et que tout retour en arrière n'est que par la possibilité et la certitude du futur, que porte le révolu. Le récit policier donne les symptômes de ce temps qu'il dessine comme une somme et auquel il

prête toujours un avenir : parfois les coupables ne sont pas arrêtés — ce qui peut se lire suivant un certain jugement moral implicite du policier même, ou suivant le constat d'une extériorité du policier à l'univers du monde social, tout à la fois criminel et légal, mais, plus essentiellement, selon les indications d'un inévitable de l'avenir et de la liberté du temps. La fiction redouble ici son écart : elle est de ce moment paradoxal où passé et présent s'impliquent mutuellement; elle est de ce hors-temps où le temps fait somme et qu'elle marque par la disponibilité du temps. Toute somme du temps est ponctuelle, du présent même de ses indices. La série de la fiction policière est la série de ces sommes provisoires toujours à recomposer nouvellement, ainsi que, par tout meurtre, une généalogie s'achève et recommence un temps libre d'antécédents et cependant entièrement définissable par les conditions et circonstances de l'achèvement qu'il suppose. Le fictif trouve ici sa signification ultime. S'il est une *forgerie*, recevable parce qu'il exclut la connaissance des causes relatives à son objet — c'est pourquoi, il est, par définition, possible et référentiel à la volonté du *forger* de disposer une existence prétendue —, le fictif policier clôt tout possible puisqu'il dit tout ce qui a été possible sous le signe de la preuve et de l'attestation; il ouvre cependant tout possible, non par l'effacement ou l'amoindrissement de la connaissance des causes relatives à l'objet de la fiction — il se conclut sur la connaissance de toutes les causes —, mais par son paradoxe temporel. Il donne un passé radical. Il donne un présent qui est moins soumis à la détermination du passé que défini comme une prise du passé sur le présent. Le développement des causes défait le pouvoir de la chronologie, déconstruit la consécution — ce par quoi le biographique s'offre comme une manière d'allégorie — et organise une vaste dyschronie — cela qui dans la séquence des temps donne à lire les causes selon le temps et selon le report mutuel des pôles temporels.

Maigret recueille la parole du mort ainsi qu'il dit les archives de la police — *La Guinguette à deux sous*. Ce qu'il entend, ce qu'il lit, sont encore mots actuels, inscriptions d'une action qui est précession de l'action présente, celle dont le commissaire est à la fois le témoin et l'agent — *Maigret à New York*, *Maigret se fâche*. Rien ne va sans ce double foyer du récit qui place Maigret — symboliquement — dans le récit qui se fait et dans le récit disponible.

RÉCIT à raconter, récit racontant : la concordance de l'un et de l'autre est assurée, sans laquelle il n'y aurait pas cette réversion du caduc dans une transtemporalité. Il faut aller plus loin. Délit et meurtre sont les points ultimes de l'action à reconstituer. Derniers, ils font du récit policier la fiction de l'action et de l'au-delà de l'action, la fiction d'un au-delà attestable. C'est la situation de tout récit, et, cependant, paroxystique dans les récits de Simenon,

en ce sens qu'elle donne l'hypothèse de l'inaltérable — la rupture du délit et de la mort — et qu'elle exclut, en conséquence, que le récit, en racontant une histoire, soit, parce qu'il est construction, une échappatoire à l'inaltérable. L'originalité du récit policier de Simenon est d'élaborer structurellement sa fiction de telle manière que le récit racontant apparaisse sans *pouvoir* sur le récit à raconter. La transtemporalité de la fiction policière — cette alliance paradoxale du révolu, identifié par le délit et par le meurtre, et du présent, tout à la fois celui des conséquences du passé et celui de la narration, rend vaines toute inadéquation et toute distorsion entre le temps des choses — celui du supposé univers référentiel, celui du récit à raconter — et le temps discursif, puisque, de fait, le récit policier ne dispose pas d'une temporalisation libre, ou s'il y a temporalisation libre, celle-ci est irrelative au temps du récit à raconter, et seulement relative au temps du récit en train de se faire, très exactement temps mort puisqu'il est impertinent face au temps de la mort. L'écriture peut disperser la mise en scène chronologique — et de l'enquête et du récit à raconter —, elle ne dispose pas pour autant une manière de non-lieu, pas plus qu'elle ne renvoie à un postulat du récit qui serait étranger au récit à raconter. Le délit, le meurtre sont certains. Il est possible de jouer symboliquement sur la figure de la mort — et de dire que le récit se développe à partir de ce mutisme qui qualifie le cadavre. Il reste cependant patent que le délit et la mort sont, par leur certitude, l'*origine certaine* du récit et que la dispersion chronologique est la figuration même du paradoxe temporel et de la possibilité de tout nommer dans le temps, puisque le temps est à la fois l'inaltérable et le présent. La subtilité de Simenon est, sur ces points, extrême : par le personnage de Maigret, Simenon établit que le policier se raconte dans son propre langage et dans le langage de son autre. Enquêter et interpréter, c'est reproduire à l'intérieur d'un discours dédoublé un rapport entre un lieu de savoir et son extériorité. Mais la contrainte spécifique de la fiction, hors du jeu déductif, est de rompre à la fois le déport de la successivité vers la causalité et d'identifier la causalité à la successivité. Hormis le récit de l'enquête, le récit ne dispose aucune successivité. Ce qui veut dire : il n'y a pas de lieu spécifique du passé ; il n'y a pas de lieu spécifique du présent. Symboliquement, pour Maigret, un mort n'est jamais enterré puisqu'il est de l'actualité même. Il faut encore comprendre : restituer un récit à raconter, ce n'est pas tant restaurer un passé du point de vue du présent que dire le passé dans le présent. Le passé n'est pas l'autre du présent. Il y a extériorité de Maigret par rapport au monde criminel, et aussi exacte proximité : le savoir de la police est savoir de tous les temps, où s'établit toute distance au révolu et à l'autre. La fiction est écart reconnu. Elle l'est ici encore paradoxalement : elle donne le récit de la transgression et celui de la rupture de la généalogie pour disposer les signes, les symboles et la pratique discursive

de ce qui n'est jamais tu et qui fait de la fiction celle du temps connu et celle de l'effacement de toute appropriation de l'autre. La fiction présente ce qu'il y a d'inassimilable dans le passé — le délit, le meurtre et leurs circonstances, comme revenant à sa place et comme donnant droit de cité à l'ayant droit. Les conclusions, qui préservent le meurtrier ou qui font de sa découverte une manière de libération, marquent que le criminel même ne peut être traité en extériorité — la fiction le *nomme*, et par là, lui accorde aussi sa place hors de toute altérité. Dans la fiction policière, il n'y a pas de rebut : elle est parfaite conjonction, toujours reprise. L'écart accepté, dessiné au moyen de situations explicitement normatives — l'innocent, le coupable, la victime, le meurtrier —, construit le lieu commun des signes et des temps : l'échange des coupables possibles marque sans doute le jeu habituel sur les indices de l'enquête, mais, plus essentiellement, que le récit ne s'élabore sur aucune exclusion et que la fiction, parce qu'elle procède de la certitude de l'origine et de la nomination, est fiction de chacun. Que l'univers privé du commissaire soit ici disponible traduit la visée réaliste du roman de Simenon et, plus encore, l'égalité et la coprésence des mondes dont se saisit la fiction.

Le monde de Maigret est explicitement un monde de frontières — celles du bien et du mal, de la police et des criminels, de la police et du monde commun, celles de la France et de l'étranger, celles de la famille même. Exercice de partage et de couture que l'enquête. Exercice de synthèse qui va contre tout partage et donne le fond commun des criminels et des victimes — *Maigret à New York, Maigret se fâche*. Il n'est de fiction que partagée. Action et enquête distinguent cette communauté même.

MONTRER, représenter, moins que démontrer. Désigner moins que déduire. Raconter suivant les évidences, moins que reconstruire le caduc. Identifier l'action à la rencontre explicite des agents du crime, à leur agir, à celui du commissaire, sans que soit négligée la certitude de la mort. L'écriture du roman policier va ici *apparemment* suivant celle de tout récit : fabriquer son objet, organiser une durée, mettre en scène un récit. Il faut le rappeler : la fiction, disponible selon le récit, ne se confond pas avec celle d'un dédoublement et d'une déconstruction du récit, mais avec celle des effets du pouvoir du récit. Celui-ci est partage et exclusion, ainsi par le dénarré qu'il implique. Il construit sa fiction comme l'autre de toute fiction. Tel est l'écart constitutif de la fiction même, — par rapport au réel en ce qu'elle ne peut le totaliser, par rapport à sa fiction implicite qu'elle ne peut avérer sauf à définir son propre écart. Le jeu de la consécution et de la cause dispose sélection et exclusion suivant une chronologie et selon le constat des incompatibilités temporelles. Si tout récit actuel est, par définition, récupération d'un récit

passé, il ne l'est que suivant la chronologie qu'il donne, et donc selon une pratique d'exclusion, d'oubli. Raconter le récit revient, *de facto*, dans le roman policier de Simenon, à jouer de deux récits : l'un qui procède de l'oubli, l'autre qui procède de l'articulation de l'oubli et de la mémoire choisie. Tout va par une manière de contextualisation narrative. L'oubli n'est pas tant une absence qu'une exclusion; la mémoire volontaire se confond avec ce qui résulte du seul choix. L'hypothèse constante reste que tout peut être découvert parce que tout est, quelque part, su. Raconter, c'est disposer les récits de chacun *sans exclusion* et dans la seule perspective de leur somme, hors de tout partage et de tout dessin d'un domaine qui leur soit extérieur. Bien que le récit procède suivant l'exposé d'une action — l'enquête — et d'une norme — définition de leur culpabilité —, il est recueil de tous les récits, même de ceux qui ne peuvent participer directement du jeu de l'action et de la norme, à partir de la rupture que constituent l'oubli et la mémoire volontaire, et moyen de report mutuel des récits disponibles, ainsi que passé et présent sont dans un report mutuel dans l'actualité.. La transgression que retient la fiction policière, devient l'occasion de la corrélation. Accepter l'écart de la fiction équivaut non pas à reconnaître la loi du récit constitutif de la fiction, mais à lire ce récit comme ce qui déploie un horizon de fictions — tout cela qui ne relève plus de l'oubli et que le récit ne peut exclure. Si le délit et le meurtre sont d'un présent séparé du passé, le roman policier commence au plus proche de la coupure radicale, organise son récit suivant tout à la fois la raison de l'action et celle de la norme. Mais il porte, à ce point, un paradoxe : le passé ne peut être traité comme un fait hétérogène, précisément parce que ce qui fait coupure — le délit, le meurtre — est de la gestion du seul présent. Narrer c'est donc aller contre l'exigence même de la narration : disperser le récit comme le passé se disperse dans le présent; lire tout signe non comme ce qui relève de l'action, mais comme ce qui est empreinte du partage; montrer la dette fondamentale du récit à l'égard de ce qui est tu, par la reprise de celui-ci dans le récit. Le roman policier de Simenon se lit comme une correction et comme une hyperbole de la fiction. L'écart même de la fiction policière suppose qu'elle choisisse son objet; l'effacement de la connaissance des causes relatives à cet objet la dispose, contre le choix qui est sa condition, comme libre de partages fixés. Le récit policier est récit de tous les récits de son objet; il fait de la narration des causes le moyen de fixer les fictions de la fiction : cela qui ne procède plus d'aucun partage.

Le récit se conclut sur deux assertions : il n'y a que le coupable; il n'y a que le mobile. Il barre toute interprétation qui aille au-delà. L'écart de la fiction, la composition des temps, l'effacement de toute exclusion que porterait le récit, ne dispensent pas de l'assertion de la *vérité*. Celle-ci, inscrite dans la fiction, n'en est pas la déconstruction, mais le terme obligé. La fiction

policière vient ici à une herméneutique de l'action. L'enquête suppose un code heuristique. Elle reste cependant entièrement relative à l'objectivation d'actes qui font sens par eux-mêmes puisqu'ils sont la partie manifeste d'une action. L'interprétation n'est que la répétition de l'action. L'implicite ne voile pas tant l'explicite qu'il en est une caractéristique. Une action ne peut se saisir complètement ni par ses causes ni par ses conséquences. Dire le seul meurtre, le seul mobile équivaut à achever la description de l'évidence : à restituer à l'évidence l'ensemble de ses représentations, même celles-là qui ont des représentations substitués. La fiction policière suppose ici une conscience continue de l'action — de cela à quoi tend l'action et qui efface tout implicite des antécédents de l'action. Par là, l'enquête est sans doute causaliste et éventuellement déductive suivant l'obligation d'accorder ordre du temps et ordre des choses, mais elle est encore contextuelle, relative à toutes les strates de l'action et à ce qui peut paraître irrelatif à cette action considérée sous le signe de l'action volontaire. Tels sont bien le délit et le crime : tous les moments et tous les corrélats de l'action portent en eux-mêmes une présentation de l'autre part de l'action. Il peut y avoir dessin achevé de la causalité parce qu'il y a action intentionnelle et, par là, représentations d'intentions. La fiction policière de Simenon n'est pas essentiellement déductive : elle dispose ultimement une pratique définie qui n'a pu être saisie consciemment par tous les acteurs, soit parce qu'ils ignoraient une partie de cette action, soit parce qu'ils ne pouvaient percevoir l'ensemble des rapports de ce qu'ils accomplissaient consciemment. Il n'y a que le meurtre, il n'y a que le mobile. La fiction définit ici son objet et sa limite. Elle appelle l'herméneutique ; elle établit inévitablement qu'il n'y a rien de contingent et que tout, même l'implicite, relève de la supposition de l'explicite et de la conscience. C'est passer les limites du seul code heuristique dans la mesure où la fiction policière se donne pour objet l'examen d'une *action intentionnelle*. Elle ne va pas jusqu'à l'interprétation de ce qui serait l'inconscient de l'action — cela qui, d'abord lié à la conscience, est devenu inconscient et est entré dans l'ordre du contingent. Raconter le récit à raconter n'est donc pas redresser ce récit second suivant son implicite et sa contingence, c'est-à-dire suivant des points d'exclusion et de partage, mais selon une herméneutique de l'action, où il faut encore reconnaître, pour la fiction policière, le moyen de défaire les exclusions du récit à raconter. La causalité, alors mise en œuvre, est plus large que cela qui relève de la seule déduction : parce qu'il s'agit de noter l'action intentionnelle la découverte va par la reconnaissance de tout ce qu'implique et de tout ce qui conditionne l'intention. L'herméneutique de l'action est herméneutique d'une action qui n'exclut rien de son contexte, ainsi que le temps et la fiction du roman policier font somme. L'écart fictionnel a ici pour figure l'écart transgressif — délit, meurtre. L'écart transgressif dispose l'action,

son objet, ses agents. L'herméneutique de l'action nomme l'écart transgressif — nom du coupable, mobile — en même temps qu'elle construit, par la lecture de l'implicite dans l'explicite, une manière de lieu commun — celui de l'action, de ses implications, de ses constats qui ne peuvent avoir de lien propre puisqu'ils sont continûment contextuels. L'herméneutique de l'action est, de fait, interprétation par le lieu commun. De la même manière que le récit racontant fait du récit à raconter un récit des temps mêlés, l'acte qui fait cas — le délit, le meurtre — ne relève d'aucune casuistique, mais de ce lieu commun que constituent toutes les intentions humaines. Par l'herméneutique de l'action, la fiction de l'enquête fait encore somme.

Il est une fable exemplaire : l'enquête de Maigret lui permet de retrouver sa pipe — *La Pipe de Maigret*. L'exemplarité tient moins à constater que le commissaire peut être volé qu'à cette évidence que rien n'est que par la fiction qui capte même celui qui l'indexe et la démontre. Le récit n'est possible que par le pouvoir de la fiction.

S'IL est un *principe policier* de la fiction, il n'est pas identifiable à la découverte de la vérité — souvent initiale, disponible (*Chez les Flamands*) — ni à un jeu sur l'obscurité narrative et la lumière référentielle : dans l'univers de Maigret, il se trouve toujours quelqu'un qui sait et le policier sait que celui-ci sait; l'obscurité narrative, si elle est, n'est obscurité que par le point de vue. Le principe policier de la fiction doit être reconnu dans le déboîtement que le récit met en œuvre. La transgression n'est pas relative à un autre monde, mais médiation et lecture de tout le monde actuel et de son passé dans son actualité; action, elle est une manière de totalité. Le principe policier de la fiction est principe de totalisation à partir du singulier et du hors norme et contre toute reconstitution narrative qui soit constructrice de son objet et de son temps, de manière exclusive et de manière partagée. L'herméneutique mineure procède par déploiement, déplie sans que le récit ne dessine aucune autorité, ni celle qui reviendrait à celle du récit à raconter, ni celle du narrateur / enquêteur. L'herméneutique de l'action dessine une fiction *mineure* — au sens où l'on parle de littérature mineure. L'action même — le délit, le meurtre — est donnée pour résiduelle, cela qui est maintenant disponible à travers ses indices; elle est en quelque manière autarcique — le crime est un isolat. Elle appelle le regard et la lettre par ce résidu et par cette autarcie. Elle reste, grâce à la transparence qui caractérise le résiduel, apte à tout montrer sans rompre son autarcie. C'est la fable du *Voleur paresseux*. Entreprendre de raconter le récit à raconter revient, par cette dualité même, à se tenir à l'autarcie de l'objet de la fiction, et à lui donner contexte dans la fiction, sans que celle-ci outre passe l'autarcie puisqu'il n'y a que le meurtre et le mobile relatif au

meurtre. La dualité narrative du roman policier de Simenon ne renvoie pas pour l'essentiel à une problématique narrative — susciter la concordance de deux récits, celui qui se fait, celui qui est donné *in absentia*. Elle désigne, de fait, ce dans quoi est pris le récit qui se fait : la fiction du défaut de partage et qui a pour symptômes la transgression. Il peut être donné un récit implicite antécédent; il est certainement acquis la transparence d'une fiction, transparente parce qu'elle s'offre dans les symptômes du résiduel et parce qu'elle n'est exclusive d'aucun temps et d'aucun monde — la transgression a pour caractéristique d'être constamment relative à au moins deux mondes —, ceux du coupable et de la victime —, et à au moins deux temps — ceux de l'avant et de l'après du crime. L'écart de la fiction est écart dans la proximité des fictions. La fiction est mineure par la contrainte même de son objet — le meurtre et le mobile — : elle ne peut en passer la limite. Par sa minorité, elle est la communauté des fictions, ainsi que le récit racontant dispose le récit à raconter, mais aussi tous ces récits corrélatifs, à la fois transcriptions des moyens de la découverte et preuves de cet emboîtement des fictions, qui fait du récit racontant une dépendance non d'un récit implicite, mais de cela même qu'il se donne pour univers.

La fiction policière devient ainsi fiction de son propre pouvoir : distribuer le récit hors de la maîtrise du récit sur la fiction. Le réalisme du roman policier de Simenon peut s'entendre suivant les termes usuels du réalisme : dire le mot ultime et juste du réel, avec lequel se confond la désignation du coupable et du mobile. Il se donne alors pour le savoir inévitable du réel et pour le constat de cet inévitable. Il y a cependant plus. La désignation des choses et du criminel porte une manière d'évidence. La fiction policière vient à la singularité de ses choses et de son criminel, dont on sait, puisqu'il y a transgression et enquête, qu'ils font cas : sans doute reportables sur le constat de la faute et alors inscrits dans le code de la norme, ils se donnent cependant comme une manière d'inaltérable. Le meurtre reste le meurtre. L'univers du meurtre celui de ce meurtre. La fiction entend moins être explicative que, par toute explication, s'offrir comme évidente et, en conséquence, capable de livrer ses propres signes dans l'incontestable de la singularité. Le récit policier de Simenon le dit à sa façon : aussi semblables que soient les enquêtes, elles relèvent toutes du particulier. Cette rencontre du particulier répète la singularité de tout réel et fait de la fiction policière celle de la réalité, identifiée au singulier. Raconter le récit à raconter équivaut à reconnaître cet inaltérable de la fiction et à la disposer suivant le défaut de toute exclusion et de tout partage. On le sait déjà par la caducité qu'elle porte en elle-même : la fiction policière recueille l'immobilité. L'action qu'elle peut exposer — ainsi du meurtre qui est de l'actualité même du récit racontant — ne vaut tant par elle-même que comme un moyen de l'herméneutique

de l'action. L'immobilité est celle de l'inaltérable et de la jonction du temps dans l'évidence de la transgression. Il y a fiction parce qu'il y a immobilité. Le paradoxe de la transtemporalité du roman policier s'interprète doublement : il marque le déploiement arbitraire des temps qu'impose l'enquête ; il indique l'ineffaçable du temps dans le présent — le présent ne s'identifie que par ce caduc. L'actualité est écart en elle-même, donc fiction ; elle réclame sa lecture, c'est-à-dire le jeu du récit qui raconte le récit à raconter, parce qu'elle est précisément cette discordance et cette concordance. L'herméneutique de l'action est celle de l'action consommée : elle n'est pas herméneutique qui construit et engage le rapport du présent au passé puisque le passé est dans le présent. En ce sens, elle ne réforme aucune histoire donnée ni n'en invente une qui serait la récupération du passé. Elle expose l'action constitutive de l'immobilité. Puisqu'il y a immobilité, le récit va de lui-même : selon l'évidence du *voir*, selon l'évidence de la *parole*. Tout indice se voit et se trouve — ou devient — composable aux autres indices. Chacun parle, en un geste qui n'est pas nécessairement d'aveu. La parole est toujours manifeste et complémentaire d'une autre parole. Aucune parole ne fait défaut. Tout se sait, tout est su quelque part — particulièrement dans les archives de la police ; et tout savoir s'actualise parce qu'il est du présent ainsi que tout caduc en est. L'écart de la fiction est un écart entièrement habité, qui a ses spectacles, son intersubjectivité, sa pragmatique. Le récit policier de Simenon ne se décompose en aucune chronologie arbitraire : la fiction est ce lieu commun où l'autre est toujours manifeste. Sortir de l'immobilité reviendrait à perdre doublement la spécificité de la fiction policière : le récit est identifié à une herméneutique qui passe la seule herméneutique de l'action ; il construit l'action suivant l'avenir même de l'action qui, explicite, n'appelle plus aucune herméneutique. La fiction policière est donc totale, sans qu'elle porte les signes ou les symboles de la totalisation. L'extériorité prêtée à Maigret est sans doute utile en termes de technique narrative : établir le personnage focalisateur. Elle traduit également que le constat du savoir est figuré hors de tout geste d'appropriation : ce savoir est celui-même de l'actualité de la fiction. La fiction se trouve médiée par un agent qui ne l'altère pas et qui, cependant, la développe dans l'enquête.

Maigret n'hésite pas. Il sait la certitude des indices et peut expliquer et même prévoir le meurtre. Il ne cesse cependant de délibérer. Car les indices ne valent que par leur système, qui est celui-même de la fiction, et par l'ensemble stratifié qu'ils dessinent. Enquêter et découvrir le coupable, c'est d'abord relocaliser. Relocaliser les points constituants de la fiction dans la fiction, au prix de tous les détours — *Maigret se fâche, Maigret à New York* — et de la participation active de l'enquêteur à cet exercice de relocalisation — *La Guinguette à deux sous*.

L'ÉCART fictionnel n'est rien que celui de la fiction constituée, auto-suffisante et manifeste. Qu'il prenne la forme d'un texte ne lui donne ni signification ni qualification particulières. Qu'il dispose la causalité hors du continu jeu de la déduction, confirme la pertinence du visuel et de l'oral, celle de l'observation. Qu'il donne droit de cité au témoignage et qu'il ait directement partie liée au mort et au blanc du meurtre, désigne son origine lisible. La fiction — narrée — dispose en elle-même la médiation et le moyen de l'herméneutique de l'action : vision, parole, indices, communauté des temps, des signes, des agents. Que l'exclusion soit un événement défini ou un événement qui reste, de fait, assignable, indique que la fiction n'est pas mystérieuse en elle-même, mais qu'elle porte toujours ultimement l'indication de l'action apte à fixer le lieu commun de la fiction. Que le récit finisse par dire le récit à raconter marque que la fiction est, *per se*, entièrement pénétrable dès lors qu'elle se caractérise par l'égalité de ses propres composantes. Il faut encore préciser l'écart fictionnel. Le paradoxe de tout romanesque est de faire de la relation herméneutique qui le constitue — raconter, c'est inévitablement raconter le passé — une relation de futur. La fiction est alors exacte fiction dans la mesure où, par cette équivoque temporelle qui appartient au geste de narrer, elle rompt toute connaissance précise et relative aux causes de son objet. Par l'équivoque temporelle, elle se donne à la fois pour le recueil et pour l'invention des causes — et elle dessine le possible grâce à la même équivoque. Ramener la fiction à la seule dualité narrative équivaut à noter que l'indication même du meurtre défait le jeu du futur et identifie le romanesque à la seule connaissance des causes. En ce sens, le roman policier serait l'anti-romanesque, moins par les moyens et les organisations narratifs qui exposent cet effacement du futur et la série précise des causes, que par cet effacement même. Mais il ne faut pas confondre paradoxe narratif et constitutif du fictif : littéralement, la dualité narrative devient la fiction même du roman policier, et les constituants de l'univers de référence les moyens et l'orthopédie de cette dualité. La leçon de Simenon est explicite : le roman policier recueille ici la dualité narrative parce qu'il fait de l'écart du fictif un écart par rapport au fictif romanesque usuel, identifié à la fois au dessin discontinu des causes et à celui du futur que porte ce dessin. Hors de ces deux dessins, le fictif simenonien porte sa propre clôture dont il fait sa condition de possibilité. La dualité narrative n'est rien que la mise en scène de cette clôture, puisqu'elle fixe la concordance des temps dans l'évidence de la coupure de la généalogie — le meurtre. Chez Simenon, l'écart ultime de la fiction policière dispose cette fiction comme un modèle de monde achevé — monde des substitutions et totalité qui comprend en elle toutes ces relations. Par le dessin du possible, le romanesque n'achève pas usuellement cette totalité ; il ne suppose pas la

complétude présente du temps. La fiction policière en fait l'hypothèse et en désigne l'indice premier : le meurtre, articulation paradoxale des temps.

Cette spécificité de la fiction de Simenon fait interpréter la dualité narrative comme une mise en intrigue *contextualiste* et celle du romanesque usuel comme une intrigue à caractère *causaliste*. L'une dessine le rapport au passé — ce que fait tout récit — en même temps qu'elle dit l'implication d'un futur. L'autre donne tous les éléments de la fiction par des contextes réciproques : cela veut dire très clairement que la reconstitution de la chaîne causale n'est possible que par la contemporanéité de tous les éléments de la fiction. Le récit racontant réussit à dire le récit raconté non pas grâce à une manière de course à rebours — les enquêtes de Maigret sont rarement limitées à une démarche récessive, et toujours liées à une exigence de présent qui passe le simple exercice de la nomination du coupable —, mais grâce à la contemporanéité, dans la fiction, des deux récits. L'opposition d'un récit policier déductif à un récit policier qui ne le serait pas fait bon marché de ce que partagent les romans policiers : le signe caduc, qui appelle le double récit parce qu'il est aussi du présent même. Ou encore : la fiction peut ici se donner pour totale et pour la détermination de la narration, parce qu'elle inscrit en elle-même toute figure de l'autre — transgression et mort. Le signe de l'autre coagule toutes choses de la fiction et les échange. S'il y a déduction continue et discordance dernière entre *récit racontant* et *récit à raconter*, elle ne peut être dite que par l'assimilation du récit racontant à une manière de métalangage qui entreprend de saturer le récit disponible et qu'il ne peut percevoir comme un récit historique, puisque l'interprétation n'est plus qu'une systématique de la causalité, étrangère à une herméneutique de l'action. Le double écart du fictif de Simenon, écart parce qu'il y a fictif et parce que ce fictif est la loi-même de la narration, fait du narrateur et de l'enquêteur les exacts médiateurs de la fiction qui n'est pas donnée selon un jeu de construction actantielle : tout ce qui se dit, tout ce qui se fait, est relatif à la clôture du présent, et au savoir que celui-ci porte. Le pouvoir de l'enquêteur apparaît comme le double de celui de la fiction. Le récit simenonien est comme tout récit, issu d'une voix, celle qui précisément entreprend de narrer. Faire de l'enquêteur le personnage focalisateur ne le désigne pas comme l'analogue de cette voix, mais comme celui qui entend la voix même de la fiction — de cette immobilité disponible qui se manifeste et qui parle. L'actualité de la fiction — elle est du présent même des indices — entraîne que le récit dispose son pouvoir médiateur de façon originale : narrer, c'est orienter le lecteur vers un certain monde ; ce monde, par la dualité du narratif et par la disponibilité de la fiction, commande toute narration qui n'est telle que parce qu'elle reconnaît son antécédent, la fiction. L'enquêteur devient une figure biface : celui qui oriente vers le monde

que construit le récit; celui qui montre ce monde dans lequel le récit est pris, et qui ne cesse de faire l'expérience de la fiction disponible.

Faire l'expérience de la fiction disponible, inscrire dans le récit la butée du réel par l'inaltérable de l'indice et de l'objet : le roman policier de Simenon dispose explicitement que la fiction est ce par quoi l'événement ne se rattache qu'à son propre reflet. Il peut être supposé une qualité *réelle* des événements, des actions, mais elle ne peut être appréciée hors du récit qui ne peut être lui-même apprécié hors de la fiction qui le constitue. Boucler l'enquête revient à marquer que toute contingence dessine un tissu serré, nécessaire — la fiction même. Maigret dit les causes du délit, du crime, nomme le coupable : la fiction n'est possible que par soi et n'a de possibilité qu'elle-même. Elle est irréductible. Elle appelle l'histoire de quelque chose qui s'est passé et qui consiste uniquement en ce qu'elle se passe et qu'elle est passée. L'enquête et la situation de Maigret ne sont que les figures de cette extériorité de la fiction : apparaître et faire apparaître son événement hors de toute condition objective. Le meurtre appelle sans doute la restitution des causes; il est l'indice même de la possibilité absolue de la fiction : l'intrigue commence là où les interdits signifiés par et sur le corps sont ébranlés, c'est-à-dire là où il n'y a plus de possibilité que par la fiction même, par cela qui échappe à toute condition. La fiction est une altérité pure; elle fait de tout ce qu'elle donne pour réel une telle altérité. L'enquête en constate l'antécédence par rapport à tout récit. Donner le nom du coupable revient à nommer la fiction.

La fiction ne peut être que fiction; elle se sait telle. Elle n'entend pas faire illusion dans la mesure où elle dispose explicitement son propre statut. La dualité narrative — récit racontant, récit à raconter — ne correspond pas à la désignation d'un illusoire récit dans un éventuel défaut de complète concordance des deux récits, mais à la notation de cette prise de la fiction par elle-même et de l'hypothèse de sa propre extériorisation. Situer Maigret, considérer la manière dont il se situe, équivalent à marquer ce rapport de la fiction avec elle-même et à définir l'enquête comme cela qui déploie la fiction et qui dit que celle-ci est seulement relative à elle-même, ainsi que tout est relatif au meurtre et le meurtre relatif à tout ce qui se cite dans la fiction. Par le commissaire Maigret, elle livre doublement sa propre garantie : dans ce personnage focalisateur, elle trouve le moyen de son extériorisation; dans le jeu de l'enquête, elle apparaît comme complète et entièrement saisissable. L'enquête est l'indice de la continue pertinence de la fiction en elle-même. Réalisation de la dualité narrative, elle dit la solution de l'énigme — et marque ainsi formellement l'inscription du caduc dans le présent; elle nomme la profondeur sémantique de la fiction parce que son jeu de questions et de réponses est plus que la dénonciation de la fausseté et que la reconnaissance de la vérité : une pratique d'auto-contextualisation de la fiction, suivant la

ligne même de l'enquête, suivant un parcours transversal, commandé par l'explication du passé et du présent, et par les strates que constituent les indices, les témoignages et les micro-récits. Nommer le coupable, démontrer la culpabilité, ce n'est pas tant raisonner explicitement sur les causes que mettre en œuvre une compétence de réceptivité. Il faut savoir regarder et écouter pour questionner, et regarder et écouter selon le questionnement, parce qu'il est une hypothèse constante : la fiction forme système et chacun de ses points est pertinent dans ce système et relativement aux autres points de la fiction. La dualité narrative s'interprète nouvellement : le récit à raconter définit l'horizon et le cercle dernier de la fiction; le récit racontant thématise, de manière ponctuelle et circonstancielle, la fiction dont il dessine des sous-systèmes, et note la variation de la pertinence selon les rapports qu'entretiennent les lectures locales et globales des indices et les contextualisations qu'appellent lecture linéaire et lecture stratifiée des composantes de la fiction. La complétude de la fiction — inscription commune du passé et du présent — est la condition de ce jeu sur le local et le global : la variable est dans la fiction elle-même.

Il faudrait dire un mutisme de Maigret ou une aptitude du commissaire à en rester aux évidences et à ne point les commenter — *La Guinguette à deux sous, Chez les Flamands, La Première enquête de Maigret*. Maigret se tient à la pertinence de ce qui parle, de ce qui démontre. Il désigne la continue pertinence de la fiction en elle-même, l'ordre même de cette fiction.

DÈS lors la fiction ne peut se confondre avec les seules série et somme des indices. Même lorsque le roman s'ouvre sur la découverte du cadavre — ainsi de *Maigret et le voleur paresseux* —, importent moins les signes manifestes que les possibilités — quasi immédiates — de les situer, de les rapporter, non à ce qui va directement les interpréter, mais à ce qui les passe et donne leur contexte. Dans son début, la fiction est toujours riche d'une organisation conceptuelle et d'un savoir qui la légitime et entraînent que toute singularité, qu'elle puisse exposer, appartient à l'ordre qui organise l'ensemble du monde de la fiction. La transgression n'est pas tant celle de cet ordre que *relative* à cet ordre. Le récit prescrit *ab initio* la relation du thème et de l'horizon fictionnel. L'herméneutique de l'action remplace toute causalité dans l'ordre de la fiction, qui n'est ni immédiatement ni explicitement celui du crime : la transgression est rupture d'une généalogie, de la loi sociale, mais toujours cela qui fait lire le monde qui la conditionne. Il faut ainsi dire, chez Simenon, un usage exemplaire du familialisme doublement compris : la loi de la généalogie et des alliances familiales; la clôture familiale. La généalogie et les alliances sont explicatives — elles permettent de rendre compte. Leur

composition, suivant la nécessité de déduire la raison du crime, n'exclut pas qu'elles dessinent une totalité dont le délit est à la fois une partie et une singularité. Enquêter, c'est tout à la fois fixer les causes et revenir à ce qui est la détermination quasi conceptuelle de la fiction. Par ce retour, l'herméneutique de l'action livre la logique de l'action et le répertoire des données constitutives de la fiction, référables à cet ordre quasi conceptuel qui les légitime. Le jeu de questions et de réponses, dont procède l'enquête et qui s'interprète d'abord en termes d'auto-contextualisation, dessine ultimement ce rapport du fictif à son principe. Il fait apparaître que la fiction se prend en charge elle-même. Très exactement, la fiction n'est qu'elle-même — cette détermination qui la définit. L'inscrire dans un argument policier équivaut à l'actualiser suivant cette détermination, et à maintenir l'actualisation dans les limites de cette détermination puisqu'elle est donnée à lire suivant le seul jeu indiciel. Telle est la *sécheresse* de la fiction de Simenon : celle-ci n'est finalement que sa propre idée. Aussi Maigret peut-il dire l'adéquation du regard et de l'ethos du policier et de la réalité même : le policier est ici le médiateur strict de la fiction constituée.

La moindre importance du jeu déductif dans les romans de Maigret est la conséquence de cette égalité de la fiction : être pleinement elle-même en chacun de ses points et donc lisible complètement. Relativement au statut de la fiction, l'enquête devient donnée emblématique. Elle montre qu'il peut être fait le tour de cela qui est manifeste, que l'horizon peut être cerné et appréhendé, se placer dans le cercle plus restreint du discours policier. La fiction est entièrement dicible et, en conséquence, référable à l'actualité de ce dicible ; elle est captée dans ce moment, celui de la lecture, celui de la réalité, ainsi que Maigret capte les signes du monde criminel. Il est une seule leçon du roman policier de Simenon : le cas ne fait pas cas. Le roman est ici hors de la casuistique romanesque : singulariser par l'organisation narratologique et par la visée réaliste qui suppose le jeu de la systématique du savoir et de la disposition individuelle de ce savoir. Le récit échappe à ce qu'il se donne pour objet : la casuistique juridique ; cela qui fait lire la norme suivant son application au particulier. L'heuristique, qui suppose la fiction de l'enquête, ne se distingue pas d'une herméneutique mineure. Puisque le crime ne fait pas cas, il ne peut rien se dire que l'indice, cela qui se voit, cela qui se sait — le cas est le détour du familier et une fiction, par ce détour même, privée de tout au-delà, libre de tout sens qui ne revienne pas à l'évidence. L'hypothèse du réel - doublement comprise : dans l'enquête tout fait réel ; le roman s'inscrit dans le cercle du réel — est celle de cette clôture herméneutique qui a son correspondant dans tous les systèmes fermés que relève le roman — du monde policier au monde familial et au monde criminel. La solution dit seulement un savoir et le fait, toujours disponible. La fiction fait de toute chose

du familier et, par là, une fiction parce qu'elle dit que le singulier n'est jamais aléatoire et que le réel n'est que l'achèvement de sa propre histoire. L'écart qui construit la fiction est dans l'inversion même de l'approche de la situation : le crime est le tout du réel, non parce qu'il faudrait le voir comme ce qui fait lire toute réalité, mais parce qu'il se lit suivant toute réalité, toute singularité. La fiction se confond avec un dicible complet, et cependant exposable dans le seul paradoxe d'un présent qui est à la fois rupture de l'ordre du temps et son propre passé.

L'écart de la fiction se définit ici par une manière d'ironie. La fiction dessine en elle à la fois la possibilité d'un rapport à son objet — le crime et ses antécédents — et l'inévitable de la distance de cet objet, ou encore : il y a extériorité de cet objet parce qu'il y a possibilité de rapport, et communauté de cet objet et de tout monde parce qu'il y a rapport. En inscrivant en elle-même l'ambivalence de son propre écart, la fiction de Simenon qualifie exactement la dualité narrative — récit racontant, récit à raconter. Le récit racontant ne rassemble pas tant le récit à raconter qu'il ne marque que toute *direction* narrative — une direction est ici obligée puisqu'il s'agit de donner la chaîne des causes est aussi le moyen de la combinaison désorientée, celle-là qu'atteste le paradoxe temporel — le passé est dans le présent —, celle-là que porte le jeu de la stratification, celle-là que suppose l'achèvement de toute histoire dès lors que cet achèvement concerne les singularités qui font l'histoire. La dualité et la clôture narratives disent à la fois le vecteur qui dirige la fiction et la disparate qu'elle ne cesse de donner à entendre. La fiction de Simenon : cela qui se démontre ; cela qui fait toujours percevoir ses échos, en elle-même. La conclusion de l'enquête traduit à la fois la concordance du récit racontant et du récit à raconter, et ce jeu de résonance qui ne sépare pas l'évidence de la chaîne causale de toutes les singularités que porte la fiction.

Claudine GOTHOT-MERSCH

Genèse des romans de Simenon : le problème des titres

C'EST en tant que généticienne que je m'intéresse à l'œuvre de Simenon. Habitée à me pencher sur les manuscrits de Flaubert — qui mettait cinq ou six ans pour écrire un de ses chefs-d'œuvre —, j'étudie avec infiniment de curiosité la méthode d'un écrivain-artisan qui gère son écriture à l'économie, avec une efficacité d'homme d'affaires.

Quand Maurice Piron m'a généreusement ouvert, dès leur arrivée à l'Université de Liège, les dossiers des romans de Simenon, j'ai cru pouvoir dégager de leur examen une méthode de travail qui, disais-je dans l'article que j'y ai consacré, correspond, «avec une fidélité un peu décourageante pour qui doit en rendre compte», à la description que l'auteur en a donné. J'ai depuis lors pris quelque recul par rapport à la masse d'informations qui m'avait assailli d'un coup, et je voudrais revenir ici sur une des étapes de ce travail; j'en retracerai d'abord brièvement les grandes lignes, d'après les déclarations de Simenon lui-même, en m'excusant d'évoquer une nouvelle fois des faits bien connus.

Lorsqu'il se sent prêt à écrire, le romancier fait en lui le vide, et part se promener. Au cours de sa promenade, quelque chose fait jaillir un souvenir :

«Aujourd'hui il y a un peu de soleil ici. Cela pourrait me rappeler tel ou tel printemps, dans quelque petite ville italienne peut-être, ou certain coin de la province française ou de l'Arizona, je ne sais pas, et puis, peu à peu, un petit univers, avec quelques personnages, me viendra à l'esprit.»

Ces réminiscences vont donc lui permettre d'inventer un groupe de protagonistes; lorsqu'il les «sent», dit-il, lorsqu'il leur a donné «un état-civil, une famille, une maison, etc.», il rentre chez lui, et s'occupe de leur trouver des noms à partir d'interminables listes recopiées d'annuaires. Puis c'est l'étape de l'«enveloppe jaune», support fétiche sur lequel Simenon inscrit d'abord le titre du futur roman, ensuite les noms des personnages et les détails qui les concernent : ascendants, descendants, métiers, âges, adresses et configuration des lieux (plans de quartiers ou de maisons) ... L'étape suivante

est celle où il se pose la question décisive, qui va lui fournir le sujet du premier chapitre :

« Etant donné cet homme, l'endroit où il se trouve, où il habite, le climat dans lequel il vit, étant donné sa profession, sa famille, etc., que peut-il lui arriver qui l'oblige à aller au bout de lui-même? »

Et l'auteur invente alors l'événement qui met en branle le récit parce qu'il « modifie tout à coup la vie du personnage ».

C'est sur ces bases qu'il passe à la phase de rédaction : il écrira un chapitre par jour, inventant l'intrigue au fur et à mesure. Il a beaucoup insisté sur ce dernier point :

« Je ne connais absolument rien des événements qui se produiront plus tard. »

L'examen des enveloppes jaunes et de leurs annexes semble d'abord corroborer ces déclarations : aucune trace d'une histoire sur ces documents, aucune amorce de récit. Et d'autre part, les romans eux-mêmes sont souvent loin de présenter une intrigue serrée, un fil narratif clair et sans hésitations. C'est Tchekhov qui a dit, pour mettre en évidence la nécessaire finalité de tout élément dans une œuvre d'art : « Si l'on parle d'un clou au premier chapitre, c'est à ce clou que le héros doit se pendre au dernier. » Chez Simenon, le premier chapitre peut comporter d'énormes poutres auxquelles personne ne se pendra. Un seul exemple : *La mort de Belle*. Belle a été violée et étranglée dans la maison d'Ashby, alors que celui-ci était là, dans son atelier, et que la porte d'entrée était fermée à clé... bref, un beau mystère de chambre close. Et cependant, ce mystère ne sera jamais éclairci; la suite du roman, c'est qu'Ashby, violemment troublé à la vue du cadavre, désigné comme coupable par les autres, devient alors le vrai coupable d'un autre meurtre, celui d'une femme qui l'a provoqué. Ce développement du sujet n'est certainement pas sans intérêt, mais il a le défaut de laisser tomber une partie de la donnée de départ. En inventant l'événement du premier chapitre, Simenon ne devait donc pas savoir, en effet, où il allait (autrement, il aurait ajusté son tir en conséquence : il n'aurait pas créé ce problème de chambre close pour le laisser en panne, inventé un meurtre sans meurtrier).

Dès ma première analyse des dossiers, cependant, le cas des *Maigret* m'avait paru sujet à caution. Alors que Simenon déclare nettement qu'il ne connaît pas à l'avance l'argument d'un *Maigret*, qu'il participe aux angoisses de son héros, et qu'il ne trouve « la solution » qu'au cinquième ou au sixième chapitre, l'examen des dossiers m'amenait à nuancer ces déclarations : il arrive, écrivais-je, « que son incertitude se limite aux mobiles de l'assassin, ou à la répartition des responsabilités entre des complices [...] en commençant un *Maigret*, il semble que Simenon savait tout de même — un peu — où il allait. » Mon propos d'aujourd'hui est de m'interroger de la même façon au

sujet des *non-Maigret*, en examinant un point que j'avais jusqu'ici négligé : l'inscription du titre en tête de l'enveloppe jaune.

« L'enveloppe jaune consiste d'abord à écrire le titre. »

C'est une des déclarations de Simenon à Philippe Lifchitz, reproduite dans *L'Express Rhône-Alpes* de novembre 1970. Quelques lignes plus bas, on peut lire ceci, que nous avons déjà rencontré sous une autre forme :

« Mais je ne connais rien de l'action quand je commence un roman. »

La question précise que je me pose est la suivante : est-ce que le titre trouvé au stade de l'enveloppe jaune — c'est-à-dire à un stade où, s'il faut l'en croire, Simenon ne tient même pas encore le sujet du premier chapitre — est-ce que ce titre ne révèle pas, au contraire, que l'écrivain sait où il va, qu'il a une idée — au moins générale — de son intrigue?

Mon corpus est constitué des cinquante-cinq enveloppes de *non-Maigret* conservées au *Fonds Simenon* (j'ai écarté celle de *Pedigree* et de deux nouvelles, ainsi que les fac-similé, qui ne permettent pas toujours de savoir si le titre appartient à la première couche d'écriture, notamment parce que les différences d'encre n'y apparaissent pas). Les *Maigret* n'ont pas été pris en compte, leurs titres étant fort stéréotypés (ce qui correspond d'ailleurs partiellement, comme Mme Swings me l'a signalé, à une exigence de l'éditeur).

Ma première tâche a été de dégager les titres datant de la première couche rédactionnelle des titres ajoutés postérieurement. Je me suis fiée à la place du titre sur l'enveloppe, à l'écriture, à l'encre utilisée. J'ai ainsi écarté *Le Haut Mal*, *Le Locataire* et *Quartier nègre*. Restent cinquante-deux enveloppes, dont quatre proposent une alternative : *Le Centaure (Le N.D. des Flots)* pour ce qui deviendra *Les Rescapés du Télémaque*, *Le Grand Véfour*, ou « *Les cloches de Bicêtre* » (pour *Les Anneaux de Bicêtre*), « *Les Amants frénétiques* » (ou *La Chambre bleue*) et *Le Confessionnal (Le confesseur?)*. Je ne vais pas énumérer les quarante-huit autres titres, mais je signale tout de suite que beaucoup d'entre eux seront modifiés. *Quai 17* deviendra *Le passager du Polarlys*, *Crime passionnel* : *Les Suicidés*, *Les demoiselles Guérec* : *Les demoiselles de Concarneau*, *L'éléphant blanc* : *Le blanc à lunettes*, *Faubourg St Roch* : *Faubourg*, *Au bout de la ville* : *Chez Krüll*, *L'Indicateur* : *L'Outlaw*, *Alerte chez les Dupeux* : *Oncle Charles s'est enfermé*, *Le Docteur dans l'île* : *Le Cercle des Mabé*, *Le Toit* : *Le Fils*, *Les Portes* : *La porte*, *Les Autres aussi* : *Les Autres*, *Les belles-sœurs* : *La Mort d'Auguste*, *Les Voisines* : *Le Déménagement*, *L'Homme assis dans la grange* : *La Main* et *Le Pavillon de Ville-d'Avray* : *Novembre*. Soit dix-sept titres, en comptant *Les Rescapés du Télémaque*; le tiers de l'ensemble, à peu près. Et je laisse tomber les propositions supplémentaires non retenues.

Dans son mémoire : *Aspects du titre chez Simenon : les Maigret et leur traduction en anglais* (Montréal 1987), Annie Gaillandre rapporte deux propos de Simenon extraits d'une lettre personnelle que l'écrivain lui a adressée en avril 1986. Elle ne donne malheureusement pas le contexte qui permettrait sans doute de dégager de ces propos une pensée cohérente, et les deux passages, simplement juxtaposés, paraissent contradictoires. Voici le premier : « Le titre d'un livre a en effet une importance pour l'auteur. Il m'est arrivé souvent de penser à un titre avant d'écrire le roman. » Et le second (pour expliquer que les titres ne donnent guère de mal à l'auteur) : « Ils sont en effet tous très simples. » Propos que l'on peut mettre en rapport avec une incidente de l'interview par Philippe Lifchitz : « un de mes romans récents (*dont j'ai oublié le titre, comme je les oublie toujours*) ... » ; titres si simples, si neutres, qu'on ne les retient pas.

C'est bien en effet le premier aspect du titre auquel mon sujet me fait m'intéresser. Mais il ne faudra pas oublier, à l'opposé, le titre longuement cherché (*Alerte chez les Dupeux – Oncle Charles a disparu – Les filles Dupeux – Oncle Charles s'est enfermé*; ou bien : *Le temps ne passe pas – Le temps qui ne passe pas – Il n'y a pas que la colère – Au-delà de la colère – L'Homme immobile – Il y a encore des noisetiers – Il y a encore des noisettes – Les groseilles vertes*), et même le titre créateur, préexistant à toute idée du roman (je suppose, en effet, que c'est ainsi qu'il faut comprendre la formule : « Il m'est arrivé souvent de penser à un titre avant d'écrire le roman » ; au sens strict du verbe *écrire*, la phrase serait absurde : ce n'est pas *souvent*, c'est *toujours* que Simenon trouve un titre avant de rédiger).

Je retirerai d'abord du lot les titres qui ne contredisent pas les déclarations de l'auteur sur l'état de son projet au stade de l'enveloppe jaune. Premièrement — c'est le plus simple —, les titres qui renvoient au héros, singulier ou pluriel (je considère comme héros le personnage focal : dans le cas de deux ou trois personnages importants, celui du point de vue duquel le lecteur participe à l'action ; par exemple, dans *L'ainé des Ferchaux*, Michel Maudet, le secrétaire ; dans *La Vieille*, la petite-fille plutôt que la grand-mère) : *Les demoiselles Guérec*, *Touriste de bananes*, *Monsieur la Souris*, *La Marie du Port*, *L'Indicateur*, *Les Frères Rico*, *Antoine et Julie*, *Le Président*, *Le Petit Saint*, *Le Riche Homme*, *Les Amants frénétiques*, et sans doute *Les Innocents* (ce titre n'est pas très clair, mais me semble pouvoir renvoyer à l'ensemble des personnages principaux). Je pourrais y ajouter *L'Éléphant blanc* (éléphant bien réel auquel s'identifie le « blanc à lunettes » qui donnera finalement son titre au livre — éléphant qui est donc une sorte de métaphore du héros — ; le changement de titre est révélateur de la recherche de simplicité que j'ai signalée tout à l'heure).

Une seconde catégorie de titres — qui à elle seule comprend le tiers des occurrences — me paraît fort intéressante dans la mesure où on y voit faire surface ce qui a été à l'origine du processus créateur.

On se rappelle que c'est au cours d'une promenade qu'un élément du paysage ou du climat rappelle à Simenon un autre décor qu'il a connu — « et peu à peu, un petit univers, avec quelques personnages » naît dans son esprit. Les titres de très nombreux romans gardent la trace de cette origine : *Les prés étaient sous l'eau* ou *Il pleut bergère* correspondent directement à l'exemple donné par Simenon (un jour de soleil). *Quai 17* (le quai du port de Hambourg d'où va partir le *Polarlys*), *Faubourg St Roch*, *Le Centaure* (bateau des fils du mort du *Télémaque*), l'auberge du *Cheval Blanc*, *Au bout de la ville* (autre faubourg), *Le Pavillon de Ville d'Avray*, *La Cage* (*La Cage de Verre*, précisera le titre définitif) où Virieu passe ses journées de correcteur : voilà d'autre part une série de lieux dégagant une certaine atmosphère sans impliquer une intrigue. On pourrait ajouter à ce type de titres : *Les clients d'Avrenos* (Avrenos étant patron de restaurant : le titre combine une allusion aux protagonistes et une autre au lieu et à l'atmosphère). Également, sans doute, la *Prison* — quoique le titre soit curieux : ce n'est pas le héros, c'est sa femme qui fait l'expérience de la prison. Quant à *Feux Rouges*, son titre renvoie de prime abord au voyage en automobile qui constitue le cadre du récit ; mais à vrai dire, ce voyage se fait sur autoroute, et les *Feux Rouges* ont avant tout un sens symbolique qui m'amènera à ranger ce titre dans une autre catégorie.

Un pas de plus, et l'atmosphère suggérée devient plus morale que physique. *Le fond de la bouteille* annonce une histoire d'ivresse physique et psychologique ; *Au bout du rouleau* une situation de dénuement matériel, mais aussi de détresse morale. Je rangerais également volontiers dans ce groupe *Les Autres* (expression par laquelle le héros-narrateur se distingue du reste de sa famille), et *Les Belles-Sœurs*, car il s'agira moins, dans ce roman (qui deviendra : *La Mort d'Auguste*), de peindre les trois belles-sœurs que d'évoquer l'atmosphère d'une famille à la mort du père, quand les belles-filles se mêlent de l'héritage. *Le passage de la ligne* pourrait être rattaché aussi à ce groupe, dans la mesure où l'expérience renvoie métaphysiquement à la situation de quelqu'un qui a changé de milieu social — ce que le héros, nous apprend-il, a fait par trois fois. Enfin, si j'avoue ne pas comprendre très bien *Le Toit*, premier titre du *Fils*, il me semble y trouver cependant une idée d'ambiance familiale protectrice qui me fait placer ce titre également dans la seconde catégorie (atmosphère, décor, situation).

Ce qui me fait trente titres sur cinquante-deux qui s'intègrent bien dans la genèse du roman de Simenon telle que l'auteur la décrit. Restent les vingt-deux autres.

Pour sept d'entre eux, le titre renvoie, me semble-t-il, à l'intrigue dans son ensemble. *Crime passionnel (Les suicidés)* annonce la fin tragique d'une histoire d'amour. *Chemin sans issue*, l'échec des tentatives pour garder ou reconquérir une amitié. *Cour d'assises* prévoit l'aboutissement — injuste — des erreurs et des maladroites du héros, voyou qui sera condamné au bagne pour un crime dont il n'est pas coupable. *Feux Rouges* ne renvoie pas seulement à l'automobile, mais aux règles de la société qu'enfreint l'évadé qui s'installe dans la voiture du héros, et que celui-ci — dans son ivresse — voudrait enfreindre aussi, jusqu'au moment où il se rend compte que cette liberté qu'il envie a mené au viol de sa propre femme. *Crime impuni* raconte la vie dans une pension pour étudiants; à la fin de la première partie, un des étudiants — Elie — tire sur un autre — Michel —, coupable à ses yeux d'avoir séduit la jeune fille de la maison; dans la seconde partie, Elie, devenu réceptionniste d'un hôtel en Arizona, voit arriver un jour sa victime, handicapée mais vivante; Michel refuse tout entretien, et Elie le tue, pour que le crime ne reste pas impuni. *La Porte* met en scène un amputé malade de jalousie parce que sa femme, en rentrant, passe souvent chez un jeune paralytique habitant quelques étages plus bas, pour lui porter messages ou colis; un jour, il pousse la porte — jamais fermée et qu'il a déjà poussée une fois — et aperçoit sa femme en train d'embrasser le jeune homme; la femme, puis le mari, se suicident alors. Enfin, *Le Confessionnal* laisse entendre qu'il y aura un confesseur (*Le Confesseur* est d'ailleurs un titre alternatif) — en l'occurrence André —; et des gens qui se confessent à lui — ses parents. Ces exemples n'ont pas, je crois, même valeur. *Chemin sans issue*, *Le Confessionnal* et *La Porte* renvoient au sens général d'un récit, ou à un élément qui y joue un rôle itératif et déterminant; mais on peut concevoir qu'au départ, lorsqu'il inscrit ces titres sur les enveloppes jaunes, Simenon ignore quels événements précis jalonneront ce chemin sans issue, si Bernard poussera cette porte qui l'obnubile et ce qu'il découvrira s'il l'ouvre, et ce que ses parents confesseront à André. Mais *Feux Rouges*, *Cour d'assises*, *Crime passionnel* et surtout *Crime impuni* me paraissent des titres impossibles à utiliser dans le vague, des titres qui doivent renvoyer, dans l'esprit de l'auteur, à un embryon d'intrigue pour le moins.

D'autres titres, très nombreux ceux-là, renvoient, de façon pour moi indiscutable, au sujet du premier chapitre — à cet événement qui bouleverse la vie du héros (je rappelle que, s'il faut en croire Simenon, c'est *après* avoir consigné sur l'enveloppe jaune le titre du roman, les personnages et leurs coordonnées, que l'auteur se préoccupe d'inventer ce premier pas de l'intrigue).

Dans un certain nombre de cas, ce qui constitue le titre, c'est le nom du personnage dont la rencontre va provoquer le héros à aller « au bout de

lui-même » : *La Veuve Couderc*, *L'Aîné des Ferchaux*, *La Vieille*, *Les Voisins*. D'autres titres font allusion à un lieu qui est celui de l'événement, ou à l'événement lui-même. Si le premier titre du *Cercle des Mabé*, *Le Docteur dans l'Île*, envoie François Mahé en vacances à Porquerolles, on peut difficilement croire que c'est sans la moindre idée de lui faire rencontrer la jeune Elisabeth (dont le nom figure sur l'enveloppe jaune). *Le Passager clandestin* annonce on ne peut plus clairement la découverte que fait un des protagonistes, au premier chapitre du roman. *Le grand Véfour*, c'est l'endroit où Maugras est frappé d'une attaque, au début du livre qui s'intitulera *Les anneaux de Bicêtre* (et Bicêtre, c'est l'endroit où il se réveille). *Le train de Venise*, c'est le lieu de la rencontre de Justin Calmar avec l'inconnu qui lui confie une valise pleine d'argent. *Le Chat* fait allusion à un événement bien précis, l'assassinat du chat d'Emile par sa femme Marguerite — événement capital dans la vie du couple. *L'Homme assis dans la Grange* (qui deviendra *La Main*) raconte en son premier chapitre comment Donald, un soir de tempête de neige, resta assis dans sa grange alors qu'il était censé rechercher son ami Ray, qui s'était perdu. *La disparition d'Odile* est une référence tout à fait claire au sujet de ce roman, comme *L'Assassin*, dont le héros tue sa femme et l'amant de celle-ci. Et qui nous fera croire qu'*Alerte chez les Dupeux* ne renvoie pas, dans l'esprit de l'auteur, à une alerte bien précise — celle que cause Oncle Charles en s'enfermant dans le grenier?

Deux titres enfin sont d'une autre nature. Au lieu de renvoyer aux personnages, au décor, à l'action, à des choses bien solides, bien évidentes, ils affichent une formule qui pique la curiosité, et qu'on retrouvera dans la bouche ou sous la plume du héros — dès le premier chapitre pour *En cas de malheur*, beaucoup plus tard pour *Il y a encore des noisetiers*. *En cas de malheur* laisse entendre que le héros s'est fourré dans un guêpier et que le pire est à prévoir — et le premier chapitre nous apprendra sa rencontre avec la jeune femme provocante dont il va devenir l'amant. *Il y a encore des Noisetiers*, c'est une phrase qui symbolise la persistance de la vie et de la fraîcheur, et que prononce le vieillard-héros juste avant d'apprendre que sa petite-fille est enceinte, et de décider de reconnaître l'enfant : ici, c'est donc l'événement le plus important, et le dernier du récit, qui semble prévu dès l'enveloppe jaune.

On pourrait évidemment être tenté de voir, dans *Il y a encore des noisetiers*, un de ces titres que Simenon dit trouver parfois « avant d'écrire le roman ». Dans ce cas, je le rappelle, on tomberait mal, puisque Simenon n'a pas essayé moins de huit titres sur un bout de papier avant de se décider à inscrire celui-ci en tête de l'enveloppe jaune. Mais peut-être *Les prés étaient sous l'eau* ou *Il pleut bergère*, *Au bout du rouleau*, *Le passage de la Ligne*, ou

encore *En cas de malheur* sont-ils de ces titres qui peuvent devancer l'invention, se modeler sur n'importe quelle intrigue — se justifier en s'intercalant dans le texte de n'importe quel roman.

Quittant pour un instant le domaine du titre, je voudrais signaler brièvement d'autres éléments de l'enveloppe jaune qui me paraissent conforter mes résultats. Essentiellement la mention de certains personnages qui sont, précisément, ceux dont la rencontre va « révéler » le héros. Ainsi, le personnage d'Elisabeth, l'adolescente, sur l'enveloppe du *Docteur dans l'île* comme je l'ai déjà signalé; celui d'Yvette sur celle d'*En cas de malheur*. Au verso de l'enveloppe de la *Prison* (mais d'une écriture et d'une encre qui semblent indiquer un texte de la même époque que celui du recto), tout un personnel judiciaire (policiers, magistrats) montre que Simenon a bien en tête, dès ce moment, une affaire criminelle : peut-on croire qu'il ne sait pas du tout laquelle? Ajoutons encore que, sur certaines enveloppes, la mort d'un personnage est prévue — cette mort qui sera le déclencheur de l'action : ainsi celle d'Antoine Huet dans *Les Autres*.

Que faut-il conclure de tout ceci? Que la description que Simenon nous a donnée de son travail est moins fidèle que je ne l'avais cru? Les choses, sans doute, ne sont pas aussi simple, aussi nettes.

Ainsi, lorsque pour le dernier point de mon exposé je suis revenue une fois encore aux enveloppes jaunes, j'ai dû admettre que ce que j'y trouvais sur la configuration des personnages ne correspond pas, dans deux cas, aux déductions que j'avais faites à partir des titres.

Pour *Il y a encore des noisetiers*, la petite-fille du héros (celle dont il reconnaîtra le bébé) n'est même pas mentionnée sur l'enveloppe jaune (elle apparaît dans un document annexe); le titre ne doit donc pas renvoyer, comme je l'avais cru, à cet événement précis, en l'annonçant métaphoriquement comme une promesse de fécondité. C'est, plus généralement sans doute, la beauté et la richesse de la vie que redécouvre ce vieillard qui, dès le début du récit, est amené à sortir de son cocon pour s'occuper de ceux qui ont besoin de lui.

Pour *La Vieille*, d'autre part, alors que j'ai vu dans le titre le nom de celle « par qui le choc arrive », l'enveloppe jaune place ce personnage en héroïne, détaille sa vie, décrit ses deux maris successifs, puis, brièvement, sa fille; ses deux petites-filles sont réduites à deux prénoms et une date de naissance : « jumelles en 1932 : Martine, Sophie ». C'est seulement dans des ajouts que nous trouvons : Sophie (en grands caractères) et, ailleurs, « Sophie Emel, 26 ans, quai de Bourbon » : donc, la vieille dame finira bien par être ce que je crois — le personnage que rencontre le héros — mais, au départ, c'était le personnage principal, et le titre ne contenait donc aucun germe d'intrigue.

Je serai donc prudente dans mes conclusions. Il me paraît maintenant évident que Simenon, lorsqu'il consigne sur l'enveloppe jaune un titre, un ensemble de personnages, éventuellement l'évocation d'un ou de plusieurs décors, tient déjà, assez fréquemment, le début de son intrigue. Peut-il, d'ailleurs, en être autrement? Peut-on créer un groupe de personnages, avec des liens familiaux ou professionnels, des métiers et des milieux qui se ressemblent ou s'opposent, sans avoir aucune idée de ce qui peut se passer entre eux? Inventer, par exemple, un amputé au 5^e étage, un jeune polio au 2^e, et une femme qui est l'épouse de l'amputé, sans penser que le ressort de l'action sera la jalousie? Inventer une famille où trois belles-sœurs doivent jouer un rôle, sans se demander dans quelles circonstances elles seront amenées à se mêler des affaires qui ne les regardent qu'indirectement? Certaines configurations de personnages appellent presque nécessairement, au moment de leur constitution et pour se constituer en tant que promesse de récit, un événement qui leur donne sens. L'étude du titre en tant qu'étape de la genèse des romans attire donc d'abord notre attention sur le fait que les deux moments nettement distingués par Simenon (invention des personnages — invention de l'événement du premier chapitre) ont dû se confondre assez souvent.

Pour ce qu'il en est, maintenant, de la conception d'ensemble de l'intrigue, il semble que, dans quelques cas, Simenon connaissait dès le départ la fin de l'histoire : la guérison de Maugras bien certainement (mais l'aspect médical du roman, le soin de sa préparation font des *Anneaux de Bicêtre* un cas exceptionnel); le suicide dans *Crime passionnel*; la condamnation dans *Cour d'assises*, sans doute. Mais, dans l'énorme majorité des cas, ce que livre le titre est une indication très générale, une direction à suivre : *Au bout du rouleau* ou *Chemin sans issue* prévoient un échec — mais lequel? et par quelles péripéties? *Les Belles-sœurs* doivent jouer un rôle à la mort du père, mais lequel exactement? et qu'arrivera-t-il alors? Là encore, le bon sens vient appuyer les résultats de l'enquête : d'une part, il semble de toutes façons impossible qu'une intrigue détaillée soit élaborée uniquement de tête, sans que rien ne soit mis sur papier; d'autre part, le caractère lâche des intrigues de Simenon est un indice de leur peu d'élaboration.

Ce à quoi nous fait réfléchir, en dernier ressort, cette petite étude sur les titres des enveloppes jaunes, c'est à la distinction et à la hiérarchie qu'il faut établir, chez Simenon, entre une conception générale, celle d'un univers et d'une destinée, et les péripéties à travers lesquelles cet univers se manifeste, ce destin se réalise. On sait que, depuis Aristote, théoriciens et écrivains s'interrogent sur le primat, dans la littérature narrative, de l'homme ou de l'action. Aristote est pour l'action. Tout près de nous, Beckett l'est aussi, avec sa formule savoureuse : « Il faut bien que les choses qui arrivent aient

quelqu'un à qui arriver». La formule de Simenon serait plutôt : « Il faut bien qu'aux personnages de romans il arrive des choses » — des choses dont on s'occupera le plus tard possible. Le paradoxe est qu'avec cette idée il ait choisi de consacrer une part importante de son œuvre au roman policier. Mais cela, comme dit Kipling, c'est une autre histoire.

Marie-Hélène ANDRÉ

Le Thème de la lumière et son évolution chez Georges Simenon

CHOISIR d'analyser le thème de la lumière chez Georges Simenon peut paraître assez étonnant. Les stéréotypes véhiculés à l'égard de cette œuvre sont en effet nombreux et le nom de Simenon est presque automatiquement associé à la brume, la grisaille, la nuit, les petits bars dans la pénombre et l'atmosphère lourde et pesante des milieux petit-bourgeois. Tout cela fait évidemment partie de l'ambiance simenonienne, néanmoins je suis sûre qu'un lecteur attentif et connaissant bien Simenon n'aura pas été insensible aux nombreuses notations lumineuses disséminées à travers son œuvre : que ce soit la description de la fraîcheur et de la luminosité d'un petit matin, le rouge et le violet d'un crépuscule inhumain, le jeu d'un rayon de soleil sur un meuble... Peut-être même aura-t-il remarqué que si Jos Terlinck fuit Furnes, si le docteur Mahé et Dominique Salès se suicident, si l'atmosphère de *La Maison du canal*¹ est si lourde, c'est sans doute pour une grande part à cause de la lumière.

La finesse et la variation des perceptions lumineuses participent en effet au climat et à l'intrigue d'un grand nombre de textes. C'est bien souvent en spécifiant le rapport de l'homme à la lumière que Simenon rend le mieux compte d'un caractère et d'une destinée.

Ecrivain réaliste, artisan ou ouvrier de la littérature, qui préfère les « mots-matières » comme il les appelle, aux mots abstraits, Simenon devient presque poète lorsqu'il doit décrire le reflet du soleil sur la mer, les jeux de lumière dans la chevelure d'une jeune femme ou même le clair-obscur d'une cuisine où mijote un pot-au-feu. Comment être insensible à l'univers coloré du *Coup-de-vague* qui « ressemblait à une immense écaille d'huître avec les mêmes

¹ La plupart des textes ont été lus dans les *Œuvres complètes*, établies par Gilbert Sigaux, aux Editions Rencontre. C'est d'après la même édition que les citations seront faites avec référence au tome et à la page.

tons irisés, les roses, les verts, les bleus qui se fondaient comme une nacre»², aux jeux du petit Roger de *Pedigree* qui savoure le picotement de ses joues, de ses paupières que transperce le rayon doré, il surveille l'épaississement de son sang et de ses veines, brouille exprès les noms qui lui parviennent à travers l'air de cristal, mélange les images, crée des tourbillons de couleurs lumineuses»³.

Mais la lumière ne participe pas seulement à une tonalité douce et sereine. La lumière au crépuscule par exemple crée souvent un halo de menace autour des gens et des choses, estompant les contours au sein d'un univers fantasmagorique. «... une cheminée en brique a l'air de saigner... les couleurs du côté de l'ombre ont une profondeur effrayante, les objets les plus inanimés semblent vivre pour eux-mêmes; on dirait que, le jour fini, l'agitation apaisée, à l'heure où les hommes mettent une sourdine à leur existence, les choses commencent à respirer et à mener leur existence mystérieuse»⁴.

Simenon, dans «Le Romancier», conférence prononcée à New York en 1945, explique son extrême attention au monde sensible par un désir d'atteindre la densité de l'univers, «le poids d'une lumière électrique, d'un rayon de soleil ou du jour glauque qui tombe des nuages par un matin de gel, le poids des choses extérieures, de la pluie, du printemps, du soleil accablant, d'un reflet sur un meuble, que sais-je? le poids des choses qui nous entourent ou, si vous me permettez d'user toujours du même mot qui revient, je m'en rends compte, avec une insistance un peu ridicule sur mes lèvres, le poids de la vie»⁵.

De plus, il a souvent exprimé son admiration à l'égard de la peinture impressionniste. Comment, en effet, ne pas penser à ce mouvement lorsqu'on lit certaines pages où l'auteur manifeste son attachement au monde le plus romancé possible de la lumière et des couleurs. Comme les impressionnistes, Simenon travaille par accumulation de petites touches lumineuses disséminées à travers le roman, construisant ainsi une atmosphère visuelle qui participera à l'univers imaginaire de certains de ses héros. C'est ainsi qu'il pourra donner un sens profond à l'absence ou à la présence de lumière. Il ne se contente pas de la joie de décrire les variations du ciel bleu au petit matin par exemple, mais montre aussi que la soif de lumière peut pousser certains

² Tome 12, p. 12.

³ Tome 18, p. 286.

⁴ *La Fenêtre des Rouet*, tome 16, p. 189.

⁵ Tome 17, p. 297.

personnages à ce que Jacques Dubois a appelé « la déviance »⁶. Dans *Le Bourgmestre de Furnes*, la rupture entre le Jos Terlinck de Furnes et celui d'Ostende est soulignée par des apparitions lumineuses. Celui-ci est un homme dur et froid qui refuse à son employé un prêt d'argent destiné à faire avorter une jeune fille. Or, peu après, le jeune homme se suicide. Inconsciemment marqué par cet événement, Terlinck va peu à peu fuir Furnes où « tout est lourd, même la lumière »⁷ vers Ostende où « l'air est d'une curieuse transparence malgré l'obscurité »⁸, où il retrouve Lina pour attendre avec elle la naissance de l'enfant sans père à cause de son intransigeance. « Pourquoi le simple fait d'arriver à Ostende était-il devenu un soulagement? ». « Chaque fois qu'il y revenait, le temps était clair, le ciel nacré, à croire à la réalité des paysages peints sur coquillages qu'on vendait sur la digue »⁹.

Nous retrouvons la même apparition dans *Le Cercle des Mahé* avec cette fois-ci certaines nuances qui approfondissent la subtilité des rapports entre l'homme et la lumière. Le docteur Mahé décide de partir en vacances à Porquerolles avec sa femme et ses enfants. Il sera bientôt envoûté par la lumière et les couleurs de cette île méditerranéenne, et la tache rouge de la robe d'une petite fille l'imprégnera à jamais. Chaque retour à Porquerolles accentue l'uniformité sombre de la vie de Mahé à Saint-Hilaire, en Vendée : sa maison grise, cernée de grilles noires, la pluie, sa mère toujours vêtue de couleurs sombres. L'obsession de Mahé pour Porquerolles se précise tandis que la lumière, dans son éclat éblouissant, transmet déjà une angoisse, un décalage : « L'univers étant d'une couleur extraordinaire. [...] Tout s'enveloppait d'une légère buée. Il en avait ressenti comme un vertige. Est-ce que c'était trop pour lui¹⁰? Les autres allaient et venaient, bavardaient, éclataient de rire, et lui, isolé dans le soleil, isolé par une redoutable barrière invisible, ne bougeait pas, ne frémissait pas »¹¹. A la fin du roman, toujours obsédé par la petite fille en rouge qu'il a tenté de rencontrer sans succès, Mahé se suicide et le récit est construit de telle manière qu'on a l'impression qu'il se noie dans la lumière. « Il lui semble que des milliers de paillettes dorées couvraient la surface de l'eau et que des aiguilles d'or lui entraient dans les yeux ». Le roman se termine sur ces mots : « C'était une histoire d'amour... Et puis, il y avait une autre vérité encore plus lumineuse, une sorte de vaste embrasement dans lequel...

⁶ J. DUBOIS, « Simenon et la déviance », in *Littérature*, n° 1, février 1971, pp. 62-72.

⁷ Tome 12, p. 364.

⁸ *Idem*, p. 438.

⁹ Tome 12, p. 455.

¹⁰ Tome 21, p. 174.

¹¹ *Idem*, p. 179.

Mais quand il atteignit cette vérité-là, quand il s'incorpora à elle comme une bulle d'air, sa vie d'homme était finie et il ne pouvait plus transmettre son message»¹².

Mais cette grande importance accordée à la lumière ne restera pas constante jusqu'à la fin de son œuvre. La fin des années trente et les années quarante seront surtout décisives à ce point de vue-là. *La Maison du Canal* (1933) et *Touriste de bananes* (1936) plus particulièrement esquissent une ébauche de ce que l'on trouvera plus tard. Dès 1937, Simenon souligne dans une préface à *La Marie du Port* sa «déjà vieille ambition de réintégrer le domaine de la pensée à celui des sensations, de les confondre, de les mêler au point qu'un homme ne soit plus qu'un homme sans qu'on sache s'il pense ou s'il agit»¹³. Il pense avoir fait un pas en avant dans ce qu'il nommait alors «une vérité humaine au-delà de la psychologie». Il y arrive véritablement avec *Le Bourgmestre de Furnes* en 1939 même si ce rapport lumière/bonheur, obscurité/malheur n'est pas encore très subtil. A partir de là, toute une série de romans très intéressants pour ce qui concerne leur utilisation de la lumière vont paraître avec surtout quelques sommets comme *La Fenêtre des Rouet* (1944), *Le Cercle des Mabé* (1945) ou *Lettre à mon juge* (1946). Par la suite, Simenon utilisera encore la lumière mais avec de moins en moins d'intensité. A partir du *Destin des Malou* (1947), il va centrer de plus en plus son récit sur l'homme et sa psychologie, délaissant un peu les perceptions au profit d'une réflexion presque psychanalytique (*Le Temps d'Anaïs*). *Une vie comme neuve* (1951), *Les Anneaux de Bicêtre* (1963) et *Le Petit Saint* (1964) constituent sans doute les derniers sursauts d'une évocation de l'individu en fonction de la lumière, des couleurs et des perceptions visuelles en général. Dans un avant-propos au texte *La Prison* en 1968, Simenon nous dit qu'il «vire à la tragédie, courte et dense, sans fioritures mais avec le poids maximum d'humanité»¹⁴. Dans ses derniers romans, les seules apparitions lumineuses paraissent très fonctionnelles et ne sont plus du tout porteuses d'un sens profond par rapport à l'intrigue. Tout élément poétique semble banni du style de ces romans. Simenon estime peut-être avoir atteint ainsi le sommet de son art. Je crois néanmoins que son attention aux perceptions et au monde sensible permettait de mieux percevoir les individus qu'il décrivait, au contraire des derniers romans qui semblent froids et un peu vides.

Vous aurez sans doute remarqué que jusqu'à présent, je n'ai pas évoqué la brave silhouette du commissaire Maigret. Romans policiers et romans «de

¹² *Idem*, p. 283.

¹³ Tome 11, p. 10.

¹⁴ Tome 41, p. 8.

la destinée» sont souvent analysés en bloc, tant il est vrai que l'intrigue policière est bien mince par rapport à l'importance psychologique avec ce personnage de Maigret, engourdi et qui se dit peu intelligent, dont les yeux vagues inquiètent parfois ses collaborateurs. Pourtant, du point de vue de la lumière, les ressemblances s'estompent et il me paraît nécessaire de séparer Maigret et les romans psychologiques. En effet, si les notations lumineuses ne manquent pas dans les romans policiers, elles n'atteignent cependant pas l'intensité et la profondeur des romans durs. La différence de focalisation explique sans doute pour une grande part cette différence : d'un côté, tout est vu et perçu par Maigret et s'il y a dimension symbolique, c'est surtout quand le commissaire apparaît en fin de roman comme auréolé de lumière; de l'autre côté, le point de vue change d'un roman à l'autre. Comparons par exemple, *Mon ami Maigret* (1949) et *Le cercle des Mahé* qui se situent tous deux à Porquerolles. Le lieu est identique et certaines radiations lumineuses réapparaissent dans les deux romans. Par exemple, dans le Porquerolles de Maigret comme dans celui de Mahé : «les gens ont un pantalon bleu, d'un bleu qui devient profond, somptueux dans le soleil de la place»¹⁵ (*Le Cercle des Mahé* : «Demain il achèterait un pantalon de toile bleu, comme tout le monde, de ce bleu qui ferait une touche si somptueuse dans le soleil»¹⁶). Maigret apprécie à juste titre les lumières et les couleurs de l'île mais jamais il ne se laissera envoûter comme le docteur Mahé. La densité et la portée imaginaire de la lumière sont donc toutes différentes.

D'autre part, dans les Maigret comme dans les derniers romans psychologiques, nous trouvons beaucoup plus de dialogues alors que les descriptions diminuent. Or, celles-ci constituent souvent le lieu privilégié de l'évocation des sensations et donc des perceptions visuelles et lumineuses.

Dans un premier temps, la lumière dans les Maigret participe essentiellement à la création d'une ambiance et d'une atmosphère. Dès la ou les premières pages, Simenon situe en quelques lignes les conditions atmosphériques, la lumière d'une enquête. Celle-ci peut évoluer au cours du roman mais Maigret nous dira tout de même que «chacune de ses enquêtes avait son rythme, ses moments de pause dans des bistrotts ou des brasseries déterminées, ses odeurs, sa lumière»¹⁷.

N'oublions pas, bien sûr, les notations lumineuses propres à l'intrigue policière mais elles ne sont sans doute pas particulières à l'œuvre simenonienne :

¹⁵ *Mon ami Maigret*, Paris, Presses de la Cité, 1949, p. 175.

¹⁶ Tome 21, p. 171.

¹⁷ *Maigret à Vichy*, Paris, Presses de la Cité, 1967, p. 63.

la lumière des interrogatoires, l'inspecteur surveillant un suspect dans la nuit, les lumières violentes d'une perquisition.

Peu à peu, les descriptions lumineuses deviendront intéressantes en fonction de l'évolution de la méthode de Maigret. Dans les premières enquêtes, le personnage du commissaire est encore assez flou. Grand, fort, assez bougon, il se contente de chercher la faille tout en étant déjà très humain. Peu à peu, Maigret éprouvera le besoin de s'imprégner de l'univers du suspect, allant par exemple jusqu'à noter la succession des taches lumineuses de leur maison (ex. : *Maigret et la vieille dame*). Au centre du roman, nous trouvons un Maigret engourdi et lourd qui ne *sait* rien mais *sent* beaucoup de choses et c'est à partir de ces perceptions qu'il dénouera les fils de l'intrigue.

Maigret reviendra cependant à une méthode plus psychologique où, tout en comprenant sans juger bien sûr, il cherchera à déceler la rupture, en questionnant autour de lui, en scrutant les faits et gestes plutôt qu'en s'identifiant réellement à l'individu.

Cependant, certaines évocations apparaissent, dont la profondeur rappelle les romans psychologiques : « A mesure que le soleil devenait plus rouge, que les toits des maisons semblaient flamber, la mer prenait, par places, une couleur d'un vert glacé, et on aurait dit que le monde, du côté opposé au couchant, commençait à se figer dans une éternité inhumaine »¹⁸.

Mais la plupart du temps, les notations lumineuses des romans policiers ne sont que les clichés de ce que l'on trouvera dans les romans psychologiques (le calme bleuté du soir, les rues coupées en deux par l'ombre et la lumière, l'agrément d'une journée qui commence par un rayon de soleil...). Nous sommes loin ici de l'imagination telle qu'elle a été définie par Bachelard dans *L'Air et les Songes* qui serait « la faculté de déformer les images, l'union inattendue des images, le changement des images ». Comme le dit encore Bachelard, « la valeur imaginaire d'une image se mesure à l'étendue de son imaginaire »¹⁹.

J'aimerais maintenant aborder quelques thèmes que j'approfondirai lors de la rédaction définitive de mon mémoire.

Soulignons tout d'abord que la lumière chez G. Simenon est avant tout un élément-matière plutôt qu'un élément aérien. Par exemple, la lumière est souvent définie par des adjectifs ou des métaphrases généralement réservés à la liquidité : la lumière ruisselante, la flaque de lumière, les visages inondés de lumière ou laiteux dans la nuit, la lumière diluée ...

¹⁸ *Maigret et la vieille dame*, Paris, Presses de la Cité, 1949, p. 59.

¹⁹ G. BACHELARD, *L'Air et les Songes*, Paris, Librairie José Corti, 1943, p. 7.

Cette matérialité de la lumière est particulièrement présente à la tombée du jour quand elle prend une telle densité qu'elle écrase les héros. Dans *La Fenêtre des Rouet*, la lumière et sa disparition au crépuscule est symptomatique de la solitude et du désespoir de Dominique Salès. Elle dira même « quand on pourra dîner le soir sans lumière, je serai sauvée »²⁰. Partout règne une lumière épaisse et visqueuse. « La nuit tombe de bonne heure [...] Est-ce à cause de la lumière jaunâtre, épaisse, de l'écran des vitres et des rideaux, de la pluie qui met sur toute agitation un manteau de silence, les êtres, dans les maisons, paraissent étrangement immobiles, et, même quand ils remuent, leurs membres s'étirent au ralenti, leur muette pantomime se dévide dans un monde de cauchemar où des choses semblent en place pour l'éternité, un coin de buffet, un reflet de faïence ébréchée, l'angle d'une porte entre-baillée, la perspective glauque d'une glace »²¹.

Le rapport à la lumière est diamétralement opposé pour Gilles Mauvoisin, *Le Voyageur de la Toussaint* (1941), qui, au contraire de Dominique Salès, est plutôt un homme du crépuscule. L'apparition de sa jeune femme, toute fraîche dans un rayon de soleil, ne l'enchanté pas et c'est sa tante qu'il a envie d'embrasser dans l'ombre. « C'était son bureau, entre chien et loup, quand les ombres paraissent plus moelleuses, comme gonflées de mystère »²². « Si loin qu'il remontât dans son souvenir, toutes les rues qu'il revoyait, c'était toujours au crépuscule. Peut-être parce que ses parents étaient des errants ... [...]. La vie commençait quand, pour les autres, la journée finissait. Et dans tous les pays du monde, les villes à cette heure-là avaient le même goût, les ombres se glissaient de la même façon le long des vitrines »²³.

Paradoxalement, la lumière peut être également associée à une impression très récurrente chez les héros de Simenon d'inconsistance de l'univers, d'un univers impalpable et irréel. Dans *L'Aîné des Ferchaux* (1943), Michel Maudet raconte un souvenir d'enfance : « Ce soir-là, en errant dans son quartier, il avait ressenti pour la première fois un malaise si particulier qu'il s'en souvenait encore. Il regardait les boutiques pourtant familières, les taches d'ombre et de lumière, les becs de gaz, les silhouettes des passants et tout cela formait un monde qui n'avait pas sa solidité habituelle ... qui n'était pas de plain-pied dans la réalité. Il retrouvait une sensation du même genre. Il avait l'impression de se voir déambuler, tache claire à cause de son imperméable jaune, dans l'obscurité de cette rue qui ne lui était rien ».

²⁰ Tome 16, p. 279.

²¹ Tome 16, p. 231.

²² Tome 15, p. 413.

²³ *Idem*, p. 414.

Terminons sur une note plus gaie en parlant de l'enfance qui est chez Simenon un haut lieu de symbolisation lumineuse comme image de bonheur. Georges dans *Je me souviens*, Roger dans *Pedigree*, Oscar Donadiou dans *Touriste de Bananes*, Bergelon, Malempin, tous vivent ou revivent avec plaisir le délice du jeu des rayons lumineux qui transpercent les paupières. Dans *Il pleut bergère*, le héros nous dit que «les enfants enregistrent avec trop d'acuité, de violence même, pour être capables d'enregistrer longtemps»²⁴. Il semble qu'une atmosphère baignée de soleil soit le souvenir principal d'un moment privilégié de l'enfance et beaucoup de personnages désirent retrouver ce bien-être.

«Il était couché aussi, non pas sur le ventre, cette fois-là, comme il l'était à présent sur le lit de Ben, mais en plein air, sur le dos, les mains croisées derrière la nuque, et, le visage au soleil, il gardait les yeux clos tandis que des étincelles rouge et or lui transperçaient les paupières [...] jamais depuis, il n'avait si bien senti sa propre vie et celle de l'univers se mélanger, son cœur battre au même rythme que la terre, que les herbes qui l'entouraient, que le feuillage des arbres qui bruissaient au-dessus de sa tête»²⁵.

Rappelons enfin que l'un des rares romans positifs de Simenon est baigné de lumière et de couleurs puisqu'il raconte l'histoire d'un peintre. A la question d'un journaliste : «Puis-je vous demander, maître, quelle image vous avez de vous-même?» *Le Petit Saint* répond «Celle d'un petit garçon»²⁶.

²⁴ Tome 14, p. 253.

²⁵ *L'horloger d'Everton*, tome 31, pp. 240-241.

²⁶ *Le Petit Saint*, tome 39, p. 198.

Paul DELBOUILLE

Notes pour une étude du récit de paroles

LA prudence d'un titre comme celui-là ne doit rien à la coquetterie. Elle est au contraire doublement justifiée. D'abord, par l'extraordinaire masse de l'œuvre à soumettre à examen : à côté des romans, il faudrait faire place aux autres récits (contes et nouvelles) ainsi qu'aux écrits autobiographiques si l'on voulait donner une idée des formes que peut prendre le récit de paroles sous la plume de Simenon.

L'entreprise devrait sur ce plan se fixer quelques grands objectifs, qu'on peut rapidement désigner. Si, comme nous l'apprend *L'Univers de Simenon*¹, l'œuvre proprement romanesque, publiée entre 1931 et 1972, se subdivise en deux séries, les 117 romans dits « de la destinée » et les 76 romans de Maigret, on peut concevoir une enquête selon deux axes. Le premier suivrait l'œuvre dans son développement, s'interrogeant sur l'acquisition par Simenon de sa technique, dont on peut penser qu'elle s'est mise en place à travers les premiers écrits narratifs publiés sous pseudonymes, puis sur son éventuelle évolution, au long des quarante et un ans de production. Le second, au contraire, considérerait l'œuvre synchroniquement, pour essayer de savoir si le récit de paroles est pratiqué de la même manière selon qu'on est dans les romans « de la destinée », dans les romans de Maigret ou ailleurs. Il va de soi que la recherche, dans tous les cas, aurait à prendre en compte autant l'aspect quantitatif de la réalité observée que ses aspects qualitatifs. L'un ne va guère sans les autres dans un domaine qui comprend une série de modalités techniques concurrentes entre lesquelles le romancier a toujours le choix.

C'est ici que doit intervenir une autre justification de la prudence du titre de cette brève étude. Si le concept même de récit de paroles recouvre, comme on vient de dire, des techniques diverses, qui demandent chacune à être approchée par des procédures finement mises au point, on se contentera d'indiquer des orientations de recherche et de poser des questions sur le seul discours direct. Non qu'il soit inintéressant de voir quand et où Simenon opte

¹ Paris, Presses de la Cité, 1983.

pour ce que les narratologues, après Genette, appellent d'une part le discours transposé (discours indirect et indirect libre) ou d'autre part le discours narrativisé, c'est-à-dire rendu sous forme de narration, comme il en irait pour d'autres faits que des faits de parole, mais simplement parce que le dialogue rapporté soulève déjà à lui seul plus de questions qu'on ne peut en évoquer aujourd'hui.

Le choix ainsi fait aurait sans doute l'aval des théoriciens les plus actuels, qui reconnaissent dans le discours direct la technique narrative qui, mettant en place un discours du personnage nettement distinct du discours du narrateur, donne les plus grandes chances d'autonomie au premier et limite le plus étroitement le rôle du second. De là à penser que le romancier, au sens plein du terme, c'est-à-dire au sens où Simenon entend le mot quand il demande qu'on le lui applique de préférence à tout autre, trouve là son outil de prédilection, il y a un pas qu'on n'a aucune raison d'hésiter à franchir. On verra du reste tout à l'heure, par certains chiffres, que le discours direct tient une part éminente dans la narration simenonienne.

Donc, nous allons essayer de circonscrire quelques-unes des questions relatives à la manière dont Simenon, dans ses romans, pratique le dialogue.

Il y aurait relativement peu à dire, semble-t-il, des marques graphiques et de ponctuation dont le romancier se sert pour annoncer l'entrée et la sortie du dialogue. Simenon dispose en cela du système achevé que la tradition, depuis deux siècles, a progressivement installé. L'examen des manuscrits nous montrerait, si on en croit le petit sondage pratiqué sur la dactylographie du seul *Maigret et M. Charles*, que tout est en place quand le texte part chez l'imprimeur, la seule chose remarquable au premier coup d'œil étant l'économie des moyens et la relative sûreté de leur utilisation : l'entrée et le changement de locuteur se font par un tiret en tête de ligne, les guillemets n'intervenant que là où la réplique est longue (ce qui est rare), pour marquer le début d'un second paragraphe et des suivants et pour clore la réplique.

Il conviendrait, bien entendu, de pousser l'enquête plus avant pour voir si la pratique du romancier a varié au fil des ans et si elle n'a pas été, par exemple, tributaire des changements d'éditeur. C'est ce que laisse penser un examen rapide de *Pietr-le-Letton*, où le système est différent et en quelque sorte inverse, le discours direct étant à chaque fois encadré par les guillemets, le changement d'interlocuteur se marquant par le tiret. On devrait voir aussi quels signes sont utilisés dans les romans de la destinée, s'ils sont les mêmes que dans les romans de Maigret, ce qu'on croit pouvoir avancer sans avoir fait autre chose que feuilleter quelques-uns d'entre eux, et si l'évolution constatée va dans le même sens.

Quoi qu'il en soit, il est clair que partout des marques graphiques conventionnelles sont en place qui permettent au romancier de faire l'économie des formules d'introduction, dont la multiplication était, à l'origine du roman moderne, si lourde à manier.

Avant d'en venir à ce qui reste de ces formules chez Simenon, relevons rapidement l'utilisation qu'il fait de l'italique pour signaler les répliques reprises à un dialogue antérieur et qui reviennent à la mémoire du personnage sur lequel se fait la focalisation. C'est le cas dans *Les Témoins*, avec la formule récurrente qui s'installe dans l'esprit du juge Lhomond : *Avec l'existence que sa femme lui fait depuis des années...* C'est le cas, autre exemple, dans *Le Grand Bob*, dont le mot favori, *crevant*, est rappelé à maintes reprises dans le récit.

Les formules utilisées pour introduire le discours direct constituent depuis longtemps un champ de recherches intéressant. Pour autant qu'on puisse voir, Simenon a parfaitement assimilé la technique qui tend à faire l'économie de ces outils verbaux et, quand leur usage ne peut être évité, à ne recourir qu'à des termes neutres : *dire, répondre, demander, ajouter*, etc. Ce qui ne signifie pas qu'à l'occasion le romancier n'utiliserait pas un verbe ou une formule apportant des précisions sur les modalités de l'expression : *murmurer*, par exemple, ou *grommeler* pourraient bien avoir ses préférences. Aucune coquetterie, donc, dans un domaine où les romanciers du début de notre siècle ont quelquefois manifesté une originalité qui n'était pas toujours de bon aloi en utilisant comme termes introducteurs des verbes qui ne sont en rien des déclaratifs².

Chez Simenon, les formules trouvent le plus souvent leur place, semble-t-il, après la réplique, la présence avant la réplique étant relativement rare, comme aussi en incise, ce qui s'explique sans doute par la brièveté de la grande majorité des répliques. On ne sera pas surpris de noter que, lorsque le verbe est présent, il est assez souvent accompagné d'un commentaire particulier, d'ordre phonostylistique ou plus largement descriptif.

Tout ceci mériterait évidemment d'être approfondi et étayé par des dépouillements exhaustifs qui feraient probablement apparaître, sur un fond de grisaille, quelques particularités significatives. Et il serait également bien intéressant de voir si une évolution se marque dans la discrète maîtrise dont Simenon fait preuve à travers tous les romans de la maturité.

On peut avancer quelques chiffres pour fixer les idées, même s'ils sont tous provisoires et fragmentaires. Ils concernent *Maigret et M. Charles*, le

² Voir les exemples cités dans Maurice GREVISSE, *Le Bon Usage*, 12^e édit. refondue par André Goosse, Paris-Gembloux, Duculot, 1986, p. 678.

dernier des romans de Maigret, qui est aussi l'un des récits où, comme nous le verrons, le dialogue tient la plus grande place. Le dépouillement porte sur le seul premier chapitre mais est déjà très éloquent³.

Ce chapitre, qui s'étend sur 27 pages, contient 306 répliques en style direct. De cet ensemble, seules 15 répliques sont accompagnées d'une formule d'introduction. Et ces quinze occurrences se répartissent comme suit : 8 sont après la réplique, 4 avant et 3 à l'intérieur. Ces chiffres sont évidemment très insuffisants pour conduire à des conclusions définitives, mais donnent un ordre de grandeur.

Au point où nous sommes, une remarque toute négative s'impose. Les théoriciens s'accordent pour considérer qu'une des vertus potentielles du dialogue enchâssé dans le récit est sa capacité à installer, à l'intérieur du discours du narrateur, un discours autre, un discours du personnage avec toute son épaisseur sociale et individuelle. On ne peut assurément pas nier que, depuis le début du dix-neuvième siècle, pour ne pas remonter à Marivaux, certains romanciers français aient exploité cette capacité technique et fait parler leurs personnages comme ne parle pas le narrateur, leur prêtant par exemple des propos qui révèlent leur appartenance, leur origine ou leur état. Qui ne se souvient de Nücingen ou de Vautrin, chez Balzac, de quelques paysans de George Sand ou des leçons d'argot des *Misérables*? Les romanciers naturalistes n'en ont pas fait moins et le vingtième siècle a su prendre le relais, nous proposant même, avec un Céline ou un Alphonse Boudard, de beaux exemples de subversion du discours narratif par le discours second.

On pourrait s'attendre, en toute logique, à ce que Simenon, qui va chercher son matériel humain dans toutes les classes, dans tous les milieux, non seulement de France et de Navarre, mais encore de Belgique, des Etats-Unis et d'ailleurs, fasse à son tour usage des capacités évocatrices de la langue parlée. Il n'en est rien. Non qu'il soit inattentif à cette dimension du personnage, puisque comme nous l'avons vu il note assez fréquemment dans ses formules introductrices des détails qui s'y rapportent, mais parce qu'il a choisi de ne pas jouer sur la corde du réalisme linguistique. La piste est en tout cas à suivre, pour explorer non le parler même des protagonistes, mais la manière dont y est sensible le meneur de jeu.

Passons rapidement en revue les quelques cas de formules introductives, dans le premier chapitre de *Maigret et M. Charles* : sur les 15, sept contiennent

³ Les éditions utilisées pour les relevés qui vont être mentionnés sont les suivantes : *Maigret et M. Charles*, Presses de la Cité, 1972 [1973]; *Pietr-le-Letton*, Fayard, s.d. [Le Livre de Poche, 1970]; *Le Grand Bob*, Presses Pocket [1965]; *Les Témoins*, Presses de la Cité [1959]; *La Prison*, Presses de la Cité [1968].

soit un verbe expressif, soit une notation relative à l'élocution. Citons-les rapidement :

- 1) « — C'est un ordre? avait-il questionné, *presque bougon* » (p. 8);
- 2) « — Que pensez-vous de moi? finit-elle par demander *d'une voix plus sourde* » (p. 19);
- 3) « — Je vous remercie quand même de m'avoir reçue, *murmura-t-elle du bout des lèvres* » (p. 20);
- 4) « Maigret allumait sa pipe, se campait devant la fenêtre et, tout en contemplant les quais dans le soleil, *soupirait* : — C'est une curieuse femme ... » (p. 21);
- 5) « — Elle est peut-être folle, *murmura-t-il cependant* » (p. 21);
- 6) « — Pas besoin de pardessus, *murmura le commissaire*. Nous n'allons qu'à deux pas » (p. 25);
- 7) « — On a modernisé les locaux, *grommela le commissaire Maigret essoufflé*, mais on n'a pas eu l'idée d'installer un ascenseur » (p. 26).

Comme on le voit, les aspects phonostylistiques de l'expression n'échappent nullement au romancier. Et l'on trouverait ailleurs, n'en doutons pas, des exemples beaucoup plus riches que les quelques précédents, qui ont été vraiment pris sans recherche particulière.

Une analyse attentive montrerait que Simenon se sert de ces formules introductives pour y accrocher des choses diverses, traits malicieux, indications de régie, note descriptive, etc. Dans *Pietr-le-Letton* (le premier Maigret, paru en 1931), on trouve ceci, où se manifeste, à travers une petite scène historiquement intéressante puisqu'elle présente pour la première fois une situation type, une forme d'humour somme toute assez rare sous la plume du Simenon de la maturité. Maigret et son fidèle Torrence sont seuls dans le bureau du commissaire, la porte s'ouvre : « Le garçon de la brasserie Dauphine entra, posa sur la table un plateau supportant six demis et quatre sandwiches obèses : « Ce sera assez? *s'assura-t-il en constatant que Maigret n'était pas seul...* » (p. 33). Plus loin, dans le même roman : « *Il (Pietr) se retint au guéridon, fit quelques pas en chancelant, prononça avec un détachement d'ivrogne* : « Vous l'avez voulu, n'est-ce pas? ... » (p. 149).

L'œuvre entière est émaillée de notations du genre. On ne citera que deux autres exemples, extraits du *Grand Bob*. Le narrateur, un médecin, est dans son cabinet quand sa femme frappe à la porte :

« Tu sais la nouvelle?

J'aurais dû lui laisser le soin de me la dire.

— Bob Dandurand est mort, *répondis-je en rangeant ma trousse, car je comptais faire une visite ou deux en revenant de Montmartre.* » (p. 29.)

Ailleurs, dans le même récit, un personnage interroge :

« Elle ne vous a encore rien dit? *m'a-t-elle demandé à la façon dont on chuchote dans une église.* » (p. 33.)

Ces quelques citations peuvent avoir un autre intérêt. Elles font voir en effet que le recours au discours direct ne vise pas, le plus souvent, à mettre en évidence un propos important, qui mériterait par sa portée ou par son caractère révélateur de venir rompre la trame du récit. En fait, ce n'est même là, contrairement à ce qui se passe chez la plupart des romanciers et en particulier chez ceux qui pratiquent le roman à tendance « diégétique », comme dit Genette, c'est-à-dire qui travaillent le récit pur, dense, concis, qu'un rôle tout à fait rare chez Simenon. Celui-ci, au contraire, est porté à user du dialogue notamment comme d'un moyen de créer l'atmosphère, qu'on s'accorde à trouver si importante chez lui, soit que ses personnages disent des choses anodines, mais qui font vrai, soit qu'au contraire ils tiennent eux-mêmes des propos qui vont dans le sens de l'évocation d'un milieu, comme par exemple quand la femme du Grand Bob raconte :

« Nous entrons dans beaucoup de bistrots, les plus petits, les plus sombres, dont il aimait l'atmosphère, et il écoutait les gens parler devant le comptoir, les ouvriers en blouse, les boutiquiers d'alentour qui venaient boire un coup sur le pouce. Nous prenions la plupart de nos repas dans les restaurants de chauffeurs où le menu est écrit sur une ardoise et où cela sent toujours l'oignon rissolé. » (p. 123.)

C'est évidemment en démontant le mécanisme même du récit dans son essence et en essayant de saisir le rôle qu'y joue le dialogue qu'il y aurait le plus de choses passionnantes à saisir, parce qu'on approcherait ainsi les secrets de fabrication de ce récit simenonien si efficace, mais aussi à ce point transparent qu'il a l'air de couler de source, ce qui est le plus souvent, comme on sait, non le résultat d'une simple facilité, mais l'effet d'un art bien maîtrisé.

Une exploration attentive commencerait par des relevés quantitatifs. Ils pourraient faire apparaître un accroissement, au fil des ans, de la place prise par le dialogue. On ne peut qu'être frappé, en tout cas, de l'extraordinaire différence qu'il y a, sur ce plan, entre *Pietr-le-Letton* et le dernier de la série, *Maigret et M. Charles*. D'un côté, de nombreux passages sans dialogue, de l'autre un dialogue omniprésent, à tel point que ce sont les développements narratifs un peu amples qu'il faut chercher. Si nous prenons, tout à fait arbitrairement, dix pages imprimées, complètes ou incomplètes, des deux romans, à partir de la page 50, les chiffres qu'on obtient sont les suivants : *Pietr-le-Letton*, pour un total de 258 lignes, 65 de dialogue et 193 de narration, soit un quart de dialogue; *Maigret et M. Charles*, pour un total de 330 lignes, 252 de dialogue et 78 de narration, soit plus de trois quarts de dialogue.

Ces chiffres représentent bien la réalité. Ils ne seraient pas significativement différents si l'on prenait d'autres tranches des mêmes textes.

Un autre fait est à noter : le dialogue, dans *Pietr-le-Letton*, est très inégalement réparti au long du récit. Il apparaît massivement en quelques endroits et est totalement absent ailleurs. Des pages examinées ci-dessus, trois seulement contiennent du discours direct, et il y est largement majoritaire dans deux cas (26 lignes contre 3 à la p. 50; 25 lignes contre 4 à la p. 51; 15 lignes contre 14 à la p. 52). En revanche, il est omniprésent dans *Maigret et M. Charles*, à un point tel que la situation s'inverse : trois pages ne contiennent que du dialogue et aucune page n'en est dépourvue.

Jusqu'à plus ample informé, on peut considérer *Maigret et M. Charles* comme un point limite, un roman où finalement le dialogue constitue la matière même du récit, s'organisant par blocs correspondant à des conversations principales, reliées entre elles par des échanges de propos anodins, et la narration ne constituant que le minimum de liant indispensable pour assurer les transitions et la cohésion de l'ensemble.

Si on place en regard de ces chiffres ceux que donnent deux romans de la destinée, pris au hasard, on trouve ceci : *Les Témoins* (1955), pour un total de 290 lignes, 222 de narration contre 68 de dialogue, soit un peu moins d'un quart; *La Prison* (1968), pour un total de 257 lignes, 127 de narration contre 130 de dialogue, soit à très peu de chose près la moitié.

N'allons pas plus loin : une recherche s'impose qui ne demande qu'un peu de temps et d'application, mais qu'il serait bien instructif, sans doute, de mener jusqu'au bout.

Un mot encore, seulement, avant d'en venir à un autre aspect du dossier. Les théoriciens de la narratologie estiment, encore aujourd'hui, que

« si les possibilités de l'introduction du discours rapporté sont quasi illimitées dans le roman à narrateur omniscient, il en est tout autrement dans le récit à la première personne où la vraisemblance et la fonction du dialogue sont fortement soumises aux principes du "telling" et du "showing", et risquent de porter atteinte au statut d'autorité du narrateur premier. »⁴

Il s'agit certes d'une affirmation intellectuellement satisfaisante, car on peut reconnaître que si le lecteur s'interroge sur la vraisemblance d'un récit en *je* qui fourmillerait de dialogues, il pourra être amené à douter. Mais la question serait d'abord de savoir si le lecteur se pose effectivement des questions de cet ordre. La mésaventure de Sartre dénonçant l'ambiguïté de la technique narrative de Mauriac au nom de la même vraisemblance doit nous rendre circonspects. Simenon, en tout cas, ne se laisse guère intimider :

⁴ Pierre VAN DEN HEUVEL, *Paroles, Mot, Silence*. Pour une poétique de l'énonciation. Paris, José Corti, 1985, p. 128.

dans *Le Grand Bob*, récit intégralement écrit à la première personne, on ne dénombrait pas beaucoup moins de discours des personnages que dans les autres romans. Reprenons notre aune et voyons : ici, sur 370 lignes de texte, 296 sont occupées par de la narration et 74 par du dialogue, ce qui fait encore, sauf erreur, vingt pour-cent de dialogue.

Venons-en maintenant à quelques remarques sur la construction du dialogue et sur la dextérité manifestée par un narrateur qui a trouvé, dans le dépouillement même, les recettes infaillibles de l'efficacité. Nos exemples, nous les puiserons dans *Le Grand Bob*, précisément, c'est-à-dire là où le dialogue aurait, si l'on en croit la théorie, intérêt à se faire simple et discret.

Le premier exemple montrera un cas de dialogue emboîté — au sens où l'on parle de récit emboîté, ou de récit dans le récit. Le narrateur-héros, qui enquête sur la mort de son ami Bob, parle à la jeune Adeline, maîtresse occasionnelle de Bob et ouvrière de sa femme. Elle lui raconte sa dernière rencontre avec le disparu :

- « Il s'est emporté comme les autres fois ?
 — Plus ou moins. Au début, la différence ne m'a pas frappée. En arrivant, il commençait par plaisanter et il plaisantait à nouveau au moment de s'en aller.
 — Il ne l'a pas fait samedi dernier ?
 — Pas de la même façon. Il m'a paru plus passionné que d'habitude. Juste au moment de sortir du lit, il a prononcé :
 — C'est idiot !
 — Qu'est-ce qui est idiot ? lui ai-je demandé. De faire l'amour avec moi ? ... »
 (p. 59.)

Le dialogue second est ainsi amorcé, sur un simple « il a prononcé ». Il va s'étendre, mêlé de narration rétrospective, sur une bonne page. Et voici comment il se termine :

- « Au revoir, papa !
 « Était-il réellement fâché, ou non ? Je ne l'ai vu que de dos, qui se dirigeait vers la porte. Il l'a ouverte pour sortir et ne s'est pas retourné, puis il s'est arrêté dans l'escalier pour rallumer sa cigarette, qu'il avait laissé éteindre. »
 (p. 60.)

Sans transition ni marque d'aucune sorte, nous revenons alors au dialogue premier par une réplique d'Adeline : « — J'avais besoin d'en parler à quelqu'un. Maintenant, c'est fait » (p. 60). Il est difficile, semble-t-il, d'être techniquement plus sobre. On voit que le changement de niveau se marque exclusivement par le sens des paroles lui-même. Le parcours du lecteur n'est pas balisé. Et pourtant, les enchaînements se font sans la moindre hésitation.

Veut-on un second exemple ? La veuve de Bob raconte, dans un dialogue avec le héros-narrateur, la visite d'une cliente :

« Cet après-midi, elle est entrée dans le magasin et, au cours de la conversation m'a demandé :

— Votre mari va mieux?

« Je ne comprenais pas. J'ai dit :

— Vous ne savez pas qu'il mort? »

Le dialogue second se poursuit. Il s'achèvera sur une dernière phrase de la cliente : « Nous habitons l'étage juste au-dessus du docteur. Il était environ trois heures de l'après-midi ». Sans transition, la femme de Bob poursuit : « Vous devinez ce que je veux vous demander, Charles? » (pp. 164-165). Nous sommes revenus ainsi dans le dialogue premier.

Cette dextérité du narrateur à manier le discours direct se manifeste en d'autres circonstances. Dans la manière, par exemple, dont il empêche le discours direct d'être exagérément envahissant, de tourner au délayage. Tout à coup, le narrateur intervient, résume, condense, exprime avec ses mots à lui ce que le personnage ne pouvait pas dire, non pour des raisons linguistiques, mais en fonction de son expérience humaine. Nous sommes toujours dans *Le Grand Bob*. Le narrateur dialogue avec la veuve :

« En somme, vous n'avez pas fait long feu au Quartier Latin.

— Il n'aimait pas la rive gauche » (p. 122.)

On sort alors du dialogue pour s'installer, le temps d'un paragraphe, dans la narration :

« Il avait choisi, comme première escale, un des carrefours de Paris où la vie est la plus bouillonnante, à la limite du monde des petits bourgeois, de celui des ouvriers et des employés, enfin de la bohème et de la noce. »

Et la veuve reprend :

« Nous avons une petite chambre, au cinquième, avec eau courante... » (p. 123.)

Dans *Les Témoins*, on a affaire à un autre type de montage habile. Il s'agit d'une évocation du discours direct vers la narration.

Le Président Lhomond, personnage central, sur lequel se fait la focalisation tout au long du roman, est en train d'écouter la déposition du médecin légiste. Le témoin a été introduit, et il parle : « — Le 20 mars, à six heures et demie du matin, un coup de téléphone du commissariat de police de la Boule d'Or m'a averti que... » (p. 91). Des points de suspension indiquent ici non que le discours s'interrompt, mais que l'auditeur privilégié, le Président Lhomond, n'écoute plus, ou encore qu'il n'écoute que d'une oreille. Les quelques lignes qui suivent sont du narrateur. Elles décrivent l'atmosphère de la salle d'assises : « La nuit commençait à tomber, etc. » Le texte n'indique

pas formellement que la salle qu'on nous montre est vue par les yeux du personnage. Il reste que, depuis le début du roman, nous sommes bien installés dans sa conscience à lui, aussi n'allons-nous pas être étonnés que la suite nous parle de lui et fasse référence à la brève description qu'on vient de lire : « Enfant, Lhomond avait ainsi, dans les églises, surtout à l'époque de Noël, l'impression d'être transporté en dehors du monde, etc. » Pendant plusieurs pages, la narration va alors prendre en charge l'espèce de rêverie que nourrit le Président en marge d'une déposition qui se poursuit, ainsi que nous le confirmera plus loin la narration, dans une sorte d'affleurement du réel : « Le médecin légiste se donnait la peine d'expliquer au jury, etc. » (p. 93). La rêverie se poursuit sur trois ou quatre pages encore, nous livrant à la fois des éléments de l'enquête et les états d'âme du Président. Elle s'achèvera sans crier gare : « Frissart se penchait sur lui pour murmurer, une main devant la bouche : — Il s'écoute parler ». Par ces mots, nous sommes ramenés à la réalité en même temps que le Président. « C'était vrai, le docteur Lazarre étirait sa déposition, etc. » (p. 98).

Restons-en là. Nul doute que celui qui relirait Simenon, tout Simenon, le crayon à la main, avec le souci de noter les passages qui attestent une utilisation intéressante du discours direct dans la trame du récit ferait ample moisson de faits variés.

Resterait encore à montrer, ce qui n'a guère été tenté jusqu'ici, quelle est la nature même du dialogue, de quoi il est fait et comment il s'organise pour devenir partie intégrante du récit. Des recherches devraient être entreprises pour voir si la longueur des répliques, par exemple, est fonction de la tension dramatique, si elle varie sensiblement dans des circonstances décelables ou si elle est au contraire fonction d'un pur et simple hasard. On ne peut pas avoir là-dessus d'opinion bien assurée avant de s'être livré à des relevés et à des comparaisons de quelque consistance. Aussi faut-il se contenter de poser la question en n'avançant tout au plus qu'une hypothèse de travail. Elle pourrait être celle-ci : « Simenon interdit à ses personnages les longs développements ; il veille au contraire jalousement à les empêcher de se raconter, de construire un discours, de donner le champ libre à leur éventuelle éloquence ».

Nous venons d'avoir de cela deux exemples : les premières années de la liaison du Grand Bob ont été évoquées dans un dialogue où le narrateur est intervenu pour faire bref ; la déposition du légiste dans *Les Témoins* a été gommée presque complètement, au profit d'une rêverie en marge. Ce qui reviendrait à dire que, dans son utilisation du discours direct comme partout ailleurs, le romancier construit par petites touches, préférant la technique pointilliste aux larges aplats de couleur.

Une conclusion ? Il est beaucoup trop tôt pour en tirer une, vraiment. Sauf à dire que dans la mesure où l'on n'avait pas d'autre ambition que d'attirer

l'attention sur une piste à suivre pour refaire le tour du massif, on espère simplement avoir montré qu'elle conduirait quelque part et qu'elle pourrait ouvrir, au détour du chemin, des échappées intéressantes sur un paysage qui est très loin d'avoir livré tous ses secrets.

Hendrik VELDMAN

Des « Maigret » aux romans non-cycliques : continuité de structure, discontinuité de forme

Introduction.

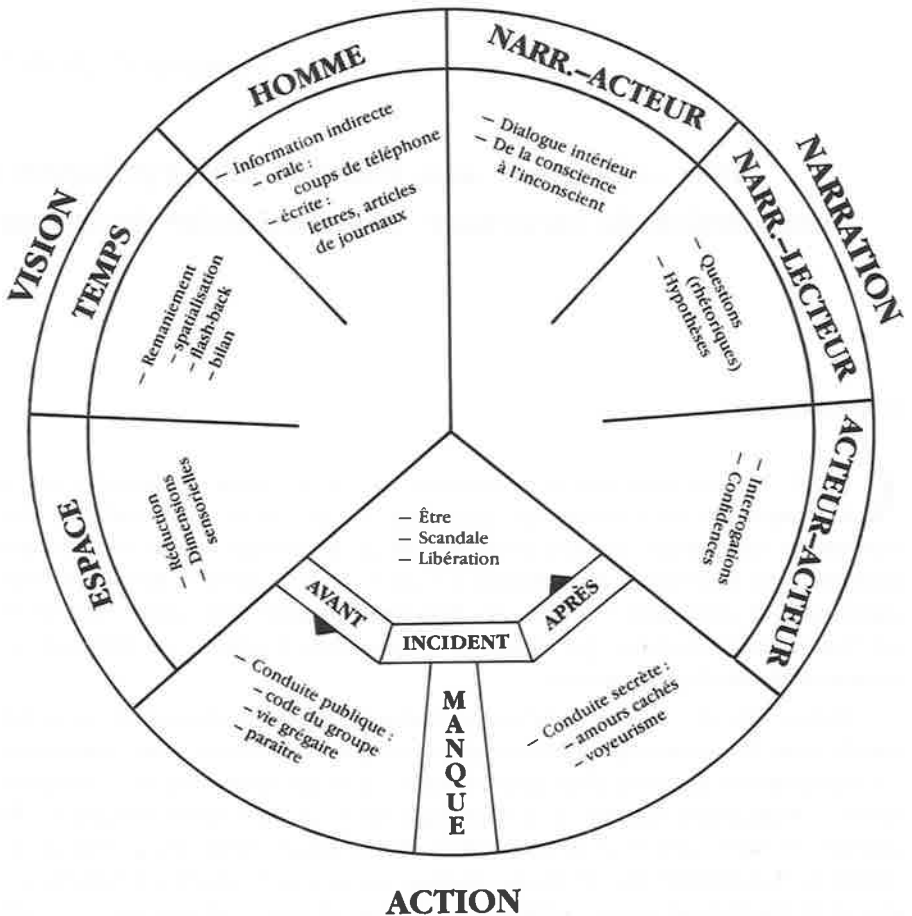
C'EST Hubert Juin qui a le premier, je crois, attiré l'attention sur la continuité de l'œuvre de Simenon. Et par là il n'entend pas une continuité extérieure, si caractéristique pour le roman fleuve, où certains personnages reviennent d'un roman à l'autre. Non, il parle d'une continuité intérieure. Il considère l'œuvre de Simenon comme une unité cohérente, un roman ininterrompu, qui décrit la condition de l'homme en général, qui présente la condition humaine.

Cette idée de « roman cohérent et ininterrompu », on la trouve aussi formulée dans l'interview que Carvel Collins a eue avec l'auteur. Aux critiques qui lui reprochent l'absence d'un grand roman « à vingt personnages », il répond alors : « Mon grand roman est la mosaïque de tous mes petits romans »¹. En partant de cette idée d'un grand roman de l'homme, nous avons négligé les différences formelles qu'on peut constater au sein de l'œuvre de Simenon, à savoir la distinction entre : « Maigret » et « non-Maigret », d'une part, et celle entre romans écrits à la première personne ou à la troisième personne, de l'autre.

Nous avons analysé le système narratif de cette œuvre dans son ensemble, système qui est assez constant à notre avis, qu'il s'agisse d'un « Maigret » ou d'un « non-Maigret ».

Dans ce but nous nous sommes servis de termes qui ont l'inconvénient d'être abstraits – chose détestable aux yeux de l'auteur – mais qui ont l'avantage d'éclaircir certains points obscurs de création. Nous comptons d'abord

¹ Interview de Carvel COLLINS, sur « L'Art du roman », Georges SIMENON, *Œuvres complètes*, Lausanne, Ed. Rencontre, 17, p. 325.



isoler de l'opération-crédation de Simenon l'*Action*. Nous entendons par « action » : « l'ensemble des événements causés ou subis par le(s) acteur(s) ». Dans cette partie nous parlerons donc de l'Instance qui agit.

Ensuite nous analyserons *la vision* de l'auteur sur l'espace, sur le temps et sur l'homme. Nous entendons par « vision », ou « focalisation » : le rapport qu'il y a entre d'une part l'angle sous lequel on présente, ou la façon dont on voit, et de l'autre ce qu'on voit.

Finalement, nous nous arrêterons à *la narration* proprement dite, la présentation verbale du texte, l'instance donc qui raconte.

Nous avons représenté sous forme schématique, l'ensemble de ce que nous allons dire, sur la figure ci-avant.

1.- L'Action, ou l'instance qui agit.

UN roman de Simenon raconte en général l'histoire d'un homme (parfois d'une femme), qui mène au sein d'un groupe, d'un clan, une existence assez passive. Il suit le code du groupe sans s'en distancier. Il mène une vie grégaire. Il fait ce que le groupe lui dit de faire. Pendant de longues années il participe à la vie de routine du groupe. Il fait comme les autres, humblement, sans commentaire. Pourtant, en son for intérieur, il voudrait bien faire autre chose. Certains penchants dissidents se font sentir en lui. C'est qu'il lui manque quelque chose. Sans s'en rendre compte, il manque de liberté, mais il n'ose se dresser contre la tyrannie du clan. Il souffre sans avoir le courage de le dire.

A côté de cette conduite apparente, publique, il mène cependant une vie compensatoire, une vie en secret. Si, par exemple, son mariage n'est pas heureux, il a des amours cachés; s'il n'ose pas aborder une femme, il se contente de voyeurisme.

Pendant des années, le héros mène donc une sorte de double vie, une vie fausse. Cette vie le ronge, mais il n'arrive pas à s'en libérer. Une révolte silencieuse se prépare, mais ne se déclare pas encore.

Cette situation dure jusqu'au moment où un incident important arrive, qui ébranle son existence et qui extériorise son conflit intérieur. Cet incident peut être par exemple une rencontre inopinée, l'arrivée d'une personne, la mort de quelqu'un, la disparition d'une personne aimée, bref, un événement inattendu qui cause une rupture soudaine dans la vie de tous les jours.

Cet incident cause une césure dans son existence. Sa vie est coupée en deux : la période « d'avant » l'incident et celle « d'après ». Le héros se trouve au bord d'un vide, d'un gouffre. Il est complètement déréglé. A ce moment-là, le lien faible qui l'unissait au groupe, casse. Il rompt avec le groupe dont il a fait partie. Sa révolte intérieure et cachée, éclate tout à coup et s'extériorise. C'est le moment du passage de la ligne. Il renie les siens, il efface son passé. Il commence à mener une vie de scandale, il abandonne tout. Il arrive qu'il commence une vie nouvelle, mais le plus souvent cela aboutit à la mort.

Voilà pour l'action.

2.- La vision, ou l'instance qui focalise, qui observe, qui enregistre, qui réfléchit.

EN abordant le sujet de la vision, nous entrons dans le vif de notre sujet. Une classification des romans de Simenon des années trente, montre qu'au début de sa carrière, l'auteur n'a écrit que des romans à la troisième personne et surtout des « Maigret ». A cette époque il a eu besoin d'un personnage intermédiaire, d'une sorte de guide, qui conduise le lecteur d'un endroit à l'autre.

Interviewé par Roger Stéphane, l'auteur explique pourquoi il a débuté dans le genre policier :

« J'avais encore besoin d'un garde-fou. Je ne pouvais pas écrire un roman où tous les personnages étaient en liberté. Il me fallait un meneur de jeu. C'est pourquoi j'ai choisi le roman policier. En réalité, le roman policier est le plus facile à écrire du point de vue technique. Vous avez un meneur de jeu, un monsieur qui peut questionner n'importe qui, entrer dans n'importe quelle maison; donc toute la construction du roman est facilitée par les allées et venues du commissaire, de l'inspecteur ou du policier privé »².

Entre 1930 et 1934 Simenon a écrit une vingtaine de romans appartenant au cycle de Maigret, alors qu'à partir de 1933, il commence à publier des romans non-policiers, mais écrits à la troisième personne. Ce n'est qu'en 1946 que paraît son premier roman écrit à la première personne, à savoir : *Lettre à mon Juge*.

Or, nous croyons que le choix d'une forme (Maigret / non-Maigret; première personne / troisième personne) n'est pour Simenon qu'une question de technique. Le passage que nous venons de citer, montre qu'à un certain stade de sa création, l'auteur cherche sa voie. Et pour faciliter le développement, l'évolution de sa technique, il se sert de la forme policière.

Dans chaque roman de Simenon, on peut distinguer entre une instance qui agit et une autre qui réfléchit sur cette action, sur ce qu'on voit, entend, etc. Au centre de tout roman simenonien, il y a une conscience lucide réunissant une information psychanalytique sur un autre personnage ou sur soi-même c'est-à-dire sur le même personnage, décrit à un autre endroit ou à une autre époque. Dans chaque roman de l'auteur il s'agit de trouver une réponse à la question fondamentale : « Qui êtes-vous ? » ou « Qui suis-je ? »

Dans un roman policier c'est le commissaire qui fonctionne le plus souvent comme une sorte de conscience lucide, comme l'instance qui réfléchit,

² Roger STÉPHANE, *Georges Simenon, Portrait-souvenir*, interview diffusé par la RTF, 1963, pp. 83-84.

alors que dans un roman non-policier, c'est le plus souvent le héros lui-même qui réfléchit sur les mobiles de sa conduite d'ailleurs et d'autrefois.

Selon nous, la différence entre un roman « Maigret » (Catégorie A) et un « non-Maigret » (Catégorie B) est surtout une différence de focalisateur. Dans la catégorie A, il y a pour ainsi dire une caméra montée sur statif stable (le commissaire); la présentation des événements est souvent claire et le roman est écrit « en majeur », comme le dit Simenon lui-même³.

Dans la catégorie B, en revanche, il y a une caméra moins bien fixée; la représentation est moins stable, plus troublée, plus floue. Le roman est écrit « en mineur », selon les termes de l'auteur.

Dans un « non-Maigret » le focalisateur qui observe et réfléchit, peut être le même personnage que l'acteur, bien que se trouvant à un autre endroit et à un autre moment. Il y a une distance, une différence purement narrative. Alors que dans un « Maigret », le plus souvent, c'est le commissaire qui analyse caractère et conduite du personnage principal.

Quels sont alors les éléments de cette focalisation, de cette vision? Il y a d'abord l'*espace*. Simenon crée toujours un monde réduit, à portée des sens, un monde sensoriellement bâti.

Pour que ce monde construit à l'aide des cinq sens reste solide et bien articulé, Simenon se sert d'éléments mathématiques. D'abord il construit souvent un monde romanesque autour d'une *droite simple* : plusieurs romans se déroulent au bord de la mer, ou le long d'un fleuve ou le long d'un canal. Le monde est construit d'un ou de deux côtés d'une ligne qui donne un cadre ou une structure à l'espace et qui facilite les déplacements des personnages.

Ensuite il y a la figure du *cercle* : une écluse, une petite ville, une place, un port, un quartier constituent le centre de l'univers romanesque.

Les figures géométriques, qui sont à la base de cette construction spatiale, créent une simplification de l'univers romanesque. Simplification qui est nécessaire parce que dans le monde impressionniste que Simenon évoque, on risquerait facilement de se perdre dans les mystères des sensations. Grâce aux figures géométriques, tout ce que le héros voit, sent et entend, reste encadré et structuré entre et par les lignes et les figures préétablies.

Ensuite il nous faut parler du *temps*. Nous avons vu déjà que les événements d'un roman de Simenon se groupent, le plus souvent en deux périodes : celle d'avant l'événement central du livre – l'incident – et celle d'après cet événement. Nous croyons que le temps se manifeste surtout sous une forme spatiale. Le temps se trouve remanié, surtout grâce à des flash-back. Le temps

³ Roger STÉPHANE, *Idem*, p. 118.

est souvent organisé autour d'images, de photos ou des tableaux. On dirait que le passé est un album dont on peut tourner les pages illustrées. Le temps se condense en images. On ne distingue guère un ordre de succession, ni une durée. Le récit glisse constamment du présent au passé et vice versa.

Troisièmement il faut signaler l'information indirecte que donnent sur le héros les autres participants à l'action. Elle est formulée tantôt sous forme orale : de nombreux coups de téléphone, des conversations; tantôt elle est écrite sous forme de lettres et d'articles de journal qui jouent un rôle dans le récit. Tous ces témoignages fournissent des éléments d'information nécessaires au diagnostic, au bilan complet du caractère du héros.

3.- La Narration ou l'Instance qui raconte.

EN général, le narrateur ne se manifeste guère dans un roman de Simenon. Il n'y a que les romans écrits à la première personne où le narrateur est présent dans tout le récit.

Dans les autres romans il n'est pas toujours facile de repérer les traces du narrateur. Pourtant faut-il signaler sous ce rapport, plusieurs formes de dialogue où l'on trouve un narrateur plus ou moins implicite.

Il y a d'abord le narrateur se manifestant comme une sorte d'*alter ego* du héros, de l'acteur. Le narrateur réfléchit sur l'existence du héros. Le plus souvent c'est sa propre vie à un autre endroit ou à une autre époque. Le narrateur présente cette réflexion surtout sous forme de dialogue intérieur, notamment en style indirect libre.

Voici par exemple Tony Falcone de *La Chambre bleue*, qui réfléchit dans sa cellule sur sa vie d'autrefois :

- Etait-il heureux? (259)⁴
- Pourquoi, par moments, devenait-il absent? (299)
- Pourquoi se rappelait-il une phrase plutôt qu'une autre? (389)

Dans un roman écrit à la première personne, tel *Lettre à mon Juge*, on trouve le même genre de questions psychanalytiques. Le docteur Alavoine se demande :

- Pourquoi ai-je résisté si longtemps? (47)
- Ai-je vraiment vécu? (49)
- Pourquoi les quartiers pauvres me tentaient-ils plus que les autres? (183)

⁴ Les chiffres entre parenthèses indiquent la page de l'Édition Rencontre.

— Qu'est-ce qui a créé chez moi le besoin de connaître tout cela? (161).

Dans le seul « Maigret », écrit à la première personne (*Les Mémoires de Maigret*), on lit le même genre de questions. Le Commissaire se demande :

- Est-ce que je les détestais? (305)
- Pourquoi quand j'y repense, ai-je surtout un souvenir de pluie? (314)
- Dirai-je une humilité fière? (333)
- Est-ce que nous n'étions pas tentés? Est-ce que cela ne nous ferait pas plaisir? (334).

Normalement cependant, un « Maigret » est écrit à la troisième personne. Parmi des dizaines d'exemples à donner, en voici quelques-uns choisis dans *La Guinguette à deux sous*. Rencontrant James, le commissaire se pose les questions suivantes :

- Est-ce que, maintenant, il ne parlait pas pour se donner l'illusion de la vie, pour se prouver à lui-même qu'il était encore un homme? (280).
- Etait-ce sa voix, sa silhouette, l'ambiance? (352)

A d'autres moments le dialogue n'a pas lieu entre narrateur et acteur, mais entre narrateur et lecteur. C'est au lecteur qu'il s'adresse pour lui demander son opinion. C'est ainsi que le lecteur peut participer au récit et en même temps être informé sur ce qui arrive dans le roman. Ayant rencontré Andrée pour la première fois lors d'une panne de voiture, Tony Falcone se demande :

- Que pouvait-il faire, sinon démonter la roue? (274)

A propos de l'audience devant le Tribunal, il a les réflexions suivantes :

- Qu'est-ce que le Juge aurait répondu s'il lui avait posé la même question? (285)
- N'auraient-ils pas dû se comprendre? (280)
- Que répondre? (280)
- Pourquoi le regardaient-ils tantôt comme un monstre cynique et tantôt comme un phénomène de candeur? (273)

Même genre de questions rhétoriques dans *Lettre à mon Juge*, roman écrit à la première personne. Le docteur Alavoine se demande :

- Est-ce que je pouvais autrement? (96)
- Pourquoi ai-je froncé les sourcils? (137)

Dans ses Mémoires, Maigret se pose énormément de questions de ce genre :

- Qu'est-ce que je pouvais faire? (254)
- Comprend-on bien ce que je veux dire? (263)
- Que répondre à cela? (266)
- En est-il toujours ainsi? (285)

- La police n'est-elle pas là pour l'y maintenir? (331)
- Le patron le savait-il? (335)

Voici un exemple de *Crime en Hollande*. En regardant, en compagnie d'Oosting, l'arrivée des élèves-officiers au bateau-école, Maigret se demande :

- Est-ce qu'ils n'étaient pas ridicules l'un comme l'autre en venant regarder des gosses qui grimpaient dans leur hamac et se battaient à coups d'oreillers? (458)
- Cela ne prenait-il pas un sens nouveau, à la lueur de la conversation de Jean Duclos? (468)

Finalement, il faut signaler la ressemblance des dialogues tenus entre deux acteurs. Dans les « Maigret », ces dialogues prennent la forme d'interrogatoires; dans les « non-Maigret », celle de confidences.

Les Interrogatoires.

DANS les « Maigret », les interrogatoires et les demandes d'information orales, occupent une place énorme; parfois ils s'étendent sur la moitié du livre, le commissaire consulte des spécialistes de la P.J. : le médecin-légiste, l'expert qui s'occupe des empreintes digitales, le spécialiste des armes et des balles; il convoque des témoins, des voisins, et des parents; il pose des questions à ses collaborateurs ou à ses collègues d'autres secteurs de la police; il parle au juge d'instruction et à d'autres autorités et finalement il s'enferme dans son bureau, quai des Orfèvres pour faire avouer celui ou celle qu'il soupçonne d'avoir commis le crime dont il dirige l'enquête.

Si l'accusé refuse de parler, c'est Maigret qui raconte à sa place ce qui s'est passé en combinant certains détails et en les expliquant. Souvent ces interrogatoires se terminent en confidences. Car Maigret ne pose pas seulement des questions de policier qui veut savoir, mais aussi d'homme qui essaye de comprendre et qui sait que « le métier d'homme est difficile », comme le dit Holst de *La Neige était sale*.

Les Confidences.

CE que sont les interrogatoires finals dans les «Maigret», ce sont les confidences dans les «non-Maigret». Deux personnages, entretenant des relations d'amitié ou d'amour, se racontent leur vie passée, ou bien le héros se confesse à une sorte de directeur de conscience laïque. Dans *L'Aîné des Ferchaux*, Maudet se confesse à Ferchaux. Dans *Long Cours*, c'est Mittel qui en fait autant auprès de Mopps. La situation et le texte de ces conversations est tout à fait comparable aux fins des «Maigret». Souvent un criminel avoue à Maigret son besoin d'être compris par le commissaire en se servant de termes comparables à ceux de Maudet devant Ferchaux : «Ecoutez, monsieur Ferchaux, j'ai besoin de savoir ce que vous pensez de moi»⁵.

Je termine en résumant en quelques phrases ce que je viens de dire :

- 1) La différence entre un «Maigret» et un «non-Maigret» est surtout une différence de focalisateur.
- 2) Dans un «Maigret», les dialogues sont extériorisés en interrogatoires; dans un «non-Maigret» les dialogues sont intériorisés ou notés sous forme de confidences.
- 3) Un «Maigret» répond surtout à la question : «Pourquoi l'avez-vous fait?», alors qu'un «non-Maigret» répond surtout à la question : «Qui êtes-vous?»

Au fait les deux catégories de romans traitent le même problème psychanalytique.

Nous nous rendons compte du fait que nous n'avons indiqué que les grandes lignes du problème de la continuité dans l'œuvre de Simenon. A notre avis il serait utile et intéressant de poursuivre les recherches dans ce domaine.

⁵ Rencontre, 20, ADF 180.

Jules BEDNER

Du genre policier au roman psychologique

Le petit tailleur et le chapelier
et
Les fantômes du chapelier

AU début de 1947, Georges Simenon écrit une nouvelle policière intitulée *Le petit tailleur et le chapelier*. Peu de temps après on en fait pour la revue américaine, *Mystery Magazine*, une version anglaise intitulée *Blessed are the Meek* (Bénis sont les humbles), dont Simenon lui-même a considérablement remanié la fin. Cette version lui vaut le Prix Ellery Queen de la meilleure nouvelle policière. En 1950, la version originale paraît dans *Les petits cochons sans queue*. Entre-temps, les personnages de la nouvelle semblent avoir continué à hanter l'imagination de l'auteur : une vingtaine de mois après sa rédaction il en a repris l'histoire dans un roman psychologique, *Les fantômes du chapelier*, paru aux Presses de la Cité en avril 1949¹.

Il est évident que ces deux œuvres occupent une place assez spéciale dans l'œuvre de Simenon. En effet, malgré l'abondance de sa production et malgré l'horreur qu'il avait à se relire, l'auteur n'était pas habitué à se répéter vraiment. Or, nos textes ont l'avantage appréciable de raconter chacun dans sa propre optique à peu près la même histoire criminelle. Il me semble que nulle part dans l'œuvre simenonienne genre policier et roman psychologique ne se touchent de plus près. C'est pourquoi une confrontation de ces textes m'a paru intéressante dans le cadre de ce Colloque. Une telle confrontation ne nous placerait-elle pas dans une situation comparable à celle du biologiste qui examine les réactions d'un seul organisme dans des milieux différents? Elle nous permettra en tout cas d'observer dans deux domaines littéraires plus ou moins voisins, les modifications sinon de la même histoire, du moins

¹ Les citations renvoient à *Maigret et les petits cochons sans queue*, Presses de la Cité, 1967 et *Les fantômes du chapelier*, Presses de la Cité, 1965.

d'une série de constantes : les personnages principaux, l'essentiel de l'action, les décors ; de voir comment cet ensemble ou, plus précisément, ce fantôme varie sous l'influence des deux genres en question ; de relever ainsi, peut-être, certaines caractéristiques qui permettraient de mieux comprendre la nature de la frontière qui sépare les deux domaines de la production de Simenon.

La première question qui se pose est de savoir si — ou plutôt dans quelle mesure — la nouvelle appartient au genre policier. En effet, cette œuvre s'écarte à tel point de la nouvelle à la Conan Doyle, qu'on s'étonne à première vue qu'elle ait été couronnée du Prix Ellery Queen, prix décerné par un jury aux idées sans doute assez orthodoxes. Pourtant, lorsqu'on examine le texte de plus près, force est de constater qu'il contient la plupart des éléments de base du récit policier classique. On y retrouve notamment les deux récits de Todorov, l'histoire de l'enquête et l'histoire du crime². L'enquête est menée à partir d'un ou deux indices par un personnage central, moteur de l'action, et elle aboutit à une solution ingénieuse de l'énigme initiale.

Dans la nouvelle de Simenon, la première histoire, celle du crime, n'a rien d'irrégulier. Le chapelier, M. Labbé, qui a soigné sa femme impotente pendant de longues années, finit un jour par la tuer. Pour que ce crime reste secret, il se hâte de supprimer successivement les sept amies de jeunesse de sa femme, qui ont depuis longtemps l'habitude de se réunir au chevet de la malade le jour de son anniversaire.

L'histoire de l'enquête, au contraire, s'écarte considérablement de la norme. C'est abord que l'enquêteur n'a rien d'un froid dialecticien ni d'un limier à la loupe. Kachoudas est un humble tailleur arménien, méprisé par les petits bourgeois qui l'entourent. C'est par un simple hasard qu'il tombe sur un indice qui l'amène à commencer son enquête. Il ne partage avec le détective traditionnel ni le désintéressement ni l'audace. Au contraire, le narrateur insiste d'une page à l'autre sur la peur qu'il éprouve. Il n'entreprend son enquête qu'à cause de la récompense de 20 000 francs promise par la police. Bref, ce personnage n'a plus rien de l'héroïsme nuancé qui caractérise l'enquêteur traditionnel. L'humanisation du héros que Simenon a entreprise dans ses Maigret est ici poussée à l'extrême. Si Maigret représente en un sens les « petites gens » si chères à l'auteur, le tailleur le fait bien davantage.

Toujours est-il que l'enquête occupe le plus fort du texte : les réflexions abondantes du tailleur sur le crime l'amènent à une hypothèse globale, que, d'ailleurs, le lecteur n'apprend pas, comme la stratégie du suspens le veut. Sa visite au couvent fonctionne comme test et prouve que le tailleur a bien vu. Il

² Tzvetan TODOROV, *Typologie du roman policier*, dans *Poétique de la prose*, Editions du Seuil, 1971, pp. 55-65.

a donc devancé le commissaire Micou et d'une manière générale la police qui s'occupe de l'affaire : autre cliché du genre policier.

Pourtant le récit n'aboutit pas au triomphe rituel de l'enquêteur. Lorsque celui-ci veut révéler sa découverte au commissaire, il constate que la femme de ménage du chapelier l'a précédé. En rapportant platement tout ce qu'elle a vu dans la maison du chapelier, elle vient de gagner les 20 000 francs de récompense. Or, il est significatif que Simenon n'a pas conservé cette fin aberrante dans sa version anglaise : Kachoudas y reçoit bel et bien sa récompense, de sorte que le titre nouveau *Bénis sont les humbles* n'a rien d'ironique.

Attirons enfin l'attention sur un thème qui joue à mon avis un rôle plus ou moins latent dans tout roman policier, mais que Simenon a cultivé avec la prédilection que l'on sait dans toute son œuvre policière, dès les premiers Maigret : l'attraction mutuelle entre persécuteur et persécuté. Ici, de la part du persécuteur une peur inhabituelle, combinée avec une sorte de somnambulisme fasciné; de la part du persécuté le besoin « d'avoir au moins un témoin, qui [sache], qui l'[ait] vu à l'œuvre » (p. 106). C'est ce qui l'amène à commettre son dernier crime en présence du tailleur. Dans la scène finale, cette relation mystérieuse aboutit à une apothéose aigre-douce, qui n'a rien à faire avec le triomphe traditionnel du héros :

« Or, le petit tailleur, qui venait de perdre 20 000 francs ... ne put faire autre chose que sourire, d'un sourire un peu jaune, mais amical, en tout cas bienveillant, parce qu'il y avait malgré tout des choses qu'ils venaient de vivre ensemble.

« Les autres, ceux du Café de la Paix, avaient sans doute été à l'école avec le chapelier; certains avaient peut-être partagé sa chambrée à la caserne. Kachoudas, lui c'était un crime qu'il avait pour ainsi dire partagé. Et cela crée quand même une autre intimité! » (p. 114.)

Il n'est pas surprenant que Simenon ait supprimé dans sa version anglaise les nuances psychologiques de cette page finale, où une curieuse intimité s'établit entre persécuteur et persécuté, en dépit de l'inégalité sociale et grâce au crime...

En résumant ce qui précède, on peut dire que l'auteur n'a pas renoncé à la formule de base du genre en écrivant sa nouvelle, mais qu'il l'a maniée avec une grande liberté, plus grande que la série des Maigret. Le récit reste cependant plus près du modèle policier que des romans « durs » comme *La jument perdue* ou *La prison*, qui suivent la formule de l'enquête. C'est sans doute en premier lieu la psychologie du persécuteur qui éloigne ce récit du modèle policier. Traditionnellement, le persécuté a peur; ici, c'est le persécuteur.

Abordons maintenant *Les fantômes du chapelier* pour voir quels changements le récit et l'histoire ont subis au passage d'un genre à l'autre. Le changement le plus frappant se situe au niveau du récit : si la nouvelle raconte les événements dans la focalisation que Simenon a l'habitude d'utiliser dans son œuvre policière, la focalisation interne sur l'enquêteur, le roman adopte rigoureusement l'optique opposée : celle de l'assassin. Au premier chapitre la focalisation flotte encore, présentant la découverte des caractères d'imprimerie et le meurtre de la vieille maîtresse de piano selon le point de vue de Kachoudas, exactement comme c'est le cas dans la nouvelle. Dès le début du deuxième chapitre cependant, la focalisation interne sur le chapelier devient le mode dominant. Ce n'est qu'à la fin du dernier chapitre, tout juste avant le meurtre de Mademoiselle Berthe que la perspective narrative varie de nouveau : deux pages non-focalisées racontent l'arrestation de M. Labbé.

Les conséquences de ce remaniement du récit sont considérables. Le centre de l'univers romanesque s'en trouve déplacé. Il suffit de lire deux chapitres du roman pour s'en rendre compte : la nouvelle nous informait à peine de la psychologie de M. Labbé; elle nous donnait des indications sur certaines actions du personnage et surtout sur les réflexions du tailleur sur son voisin. Le roman au contraire nous fait connaître le chapelier directement, de l'intérieur, alors que le tailleur devient un personnage assez vague au fond de l'univers romanesque et, surtout, une présence permanente dans l'esprit du chapelier : il est en quelque sorte un de ses fantômes. Aussi le nouveau titre *Les fantômes du chapelier* remplaçant *Le petit tailleur et le chapelier* me semble-t-il significatif. Le tailleur occupait en tête de la nouvelle la première position, celle de l'enquêteur — qu'on pense aux titres des Maigret —; en tête du roman cependant son nom a complètement disparu. D'ailleurs, peut-on continuer à le considérer comme un enquêteur? A peine. Il réfléchit sans doute sur ce que le hasard lui a fait découvrir, mais le lecteur n'est pas admis dans ses pensées et sa visite au couvent, élément capital de l'enquête de la nouvelle, n'a pas lieu ici. D'où l'importance des quelques pages du début en focalisation interne sur le tailleur : le personnage y doit une présence certaine, même dans l'esprit du lecteur qui ignorerait la nouvelle.

Si dans le roman, le tailleur n'a donc plus guère sa fonction primitive d'enquêteur, on aurait tort d'en conclure qu'il n'est pas persécuteur non plus. Au contraire, dans l'esprit de l'assassin, il l'est essentiellement et bien plus que le journaliste Jeantet et le commissaire Pigeac, chargés l'un et l'autre d'un petit rôle d'enquêteur. Mais il est un persécuteur nécessaire, désiré. Dans la nouvelle déjà, Kachoudas avait deviné que le chapelier avait besoin d'un « témoin, de quelqu'un qui [sache], qui l'[ait] vu à l'œuvre » (p. 106). Ici c'est le chapelier qui comprend pourquoi l'autre le suit comme une ombre :

« S'il suivait le chapelier, c'est qu'il espérait que celui-ci finirait par commettre une faute, par lui fournir une preuve qui lui permettrait d'aller réclamer la prime. » (p. 88.)

Plus loin nous lisons :

« Kachoudas était encombrant et pourtant il lui était toujours nécessaire. Même le bruit de ses pas, derrière lui, finissait par lui devenir presque indispensable. » (p. 92.)

C'est dire que Kachoudas, qu'il mène une enquête proprement dite ou non, reste un personnage qui suit le criminel, qui veut savoir et qui sait plus que les autres : un danger potentiel, mais dont le criminel semble avoir obscurément besoin.

Ainsi le lecteur du roman retrouve l'histoire de la nouvelle, légèrement changée et racontée dans une perspective diamétralement opposée. Je ne m'attarderai ni sur les nombreux détails changés, ni sur l'enrichissement de l'histoire, ni sur l'impression bizarre produite sur le lecteur par cette double lecture d'une seule histoire (lecture d'ailleurs non voulue par l'auteur). Il y a un autre aspect de ce remaniement qui me semble plus directement lié à la problématique qui nous occupe. C'est que le parallélisme entre les deux textes se limite aux quatre premiers chapitres des *Fantômes du chapelier*. L'arrestation qui met fin à l'action de la nouvelle n'a pas lieu dans le roman, l'histoire se prolongeant pendant six chapitres ultérieurs : libéré de son origine policière, le texte peut devenir pleinement roman psychologique. Quelles en sont les conséquences pour le maniement des éléments qui trouvent leur origine dans le scénario policier ?

Une des modifications les plus frappantes, c'est que le persécuteur se trouve plus ou moins hors jeu dans la seconde partie du texte. Tombé malade au moment où le roman abandonne l'intrigue de la nouvelle, Kachoudas meurt une vingtaine de pages avant la fin. Escamotage assez facile d'un personnage stéréotypé désormais inutile ? On aurait tort de le croire. Car, physiquement absent de l'action, le tailleur continue à être une présence dans l'esprit du personnage focal, présence de plus en plus essentielle à mesure que le chapelier se sent aller à la dérive. En effet, celui-ci a l'intuition d'une relation mystérieuse entre ses actes et la personne du petit tailleur. D'une part, il se sent responsable de la maladie du tailleur :

« Il se persuadait de plus en plus que tout s'arrangerait. Le petit tailleur guérirait... Chose curieuse, il lui semblait que c'était par sa faute que le petit tailleur était malade et il en était contrit... » (p. 138.)

D'autre part, Kachoudas semble capable d'influencer ses actes ; avant de sonner à la porte de sa dernière victime, il pense au tailleur :

« Si Kachoudas n'avait pas été malade, si Kachoudas n'était pas mort, le petit tailleur aurait continué à le suivre et le chapelier n'aurait eu qu'à l'attendre, qu'à lui parler. » (p. 178.)

L'absence du tailleur ne pèse pas moins lourdement sur l'univers romanesque que sa présence. Réel ou intériorisé, le persécuteur est toujours là.

La seconde modification à signaler est celle du personnage de M. Labbé. En se limitant à la première partie du roman, on pourrait essayer d'expliquer le décalage entre les deux chapeliers en insistant non seulement sur la quantité mais encore sur la qualité, ou, plus précisément, sur la complémentarité de l'information que nous vaut le changement de la focalisation. L'assassin de la nouvelle exécute avec rigueur un projet bien mûri, restant maître de lui jusqu'à la dernière page, même après son arrestation; celui du roman, au contraire, se sent dès la première partie menacé par une tendance irraisonnée à tuer. Cette différence se manifeste par exemple dans les lettres anonymes que l'un et l'autre ont l'habitude d'envoyer au journal. Les lettres que le premier écrit ont l'air d'un simple défi, d'un de ces jeux avec le danger qui appartiennent aux clichés du genre policier. Le chapelier du roman a fait de la rédaction de ces lettres un rituel auquel nous assistons et dont nous pouvons entrevoir la signification complexe. Incapable de garder un secret brûlant mais au fond incommunicable, le chapelier se donne par le moyen de ces lettres l'illusion de le partager avec les lecteurs du journal, de même qu'il essaie de créer une complicité avec son voisin le tailleur sans se brûler les doigts. Or, son attitude devant le secret est d'une grande ambiguïté. Les lettres expriment en premier lieu la fierté du criminel qui a eu le courage de transgresser les lois et qui se sent plus fort que les autres, la police comprise. Mais la transgression ne va jamais sans sentiment de culpabilité, on le sait, et les lettres servent en second lieu à justifier les crimes selon sa logique de maniaque. Il est enfin évident que ces raisonnements obscurs, ces protestations de lucidité ont dès le début la valeur d'une défense désespérée contre la folie qui l'envahit peu à peu. Dès le chapitre deux, lorsque le roman suit encore fidèlement la nouvelle, nous lisons :

« N'est-il pas curieux de constater comme les mots peuvent déformer la réalité? *L'étrangleur!* Avec une majuscule par-dessus le marché! Comme si, par exemple, on était étrangleur-né. Comme si c'était une vocation, en somme! Alors que la vérité était si différente! Cela l'irritait toujours un peu. C'était même cette irritation qui l'avait poussé à adresser sa première lettre au journal. Cette fois-là, on avait imprimé :

"Un fou dangereux erre dans la ville."

« Il avait répliqué :

« Non, monsieur, il n'y a pas de fou. Ne parlez pas de ce que vous ne connaissez pas. » (p. 38.)

La seconde partie du roman suit pas à pas la déchéance psychique qui s'annonce dans la première partie : la découverte que le dernier meurtre de la série est inutile, découverte que le chapelier fait après avoir annoncé ce meurtre dans une lettre anonyme au journal ; la frustration et l'incertitude qui en résultent ; la solitude causée par la disparition de Kachoudas ; la tentation quasi-permanente de continuer à tuer ; le sentiment d'irréalité qui l'envahit de plus en plus et qui l'amène à boire ; enfin, les deux meurtres, en apparence non voulus, après lesquels il se fait arrêter. Dans la description de ce trajet douloureux surgissent sans cesse des souvenirs qui complètent le personnage du chapelier : des souvenirs de son mariage, des souvenirs d'enfance et de jeunesse. L'homme simenonien, on le sait, est présenté expressément comme le produit de son passé et, plus particulièrement de son enfance. En ce sens, le psychanalyste Gérard Mendel n'a peut-être pas eu tort de dire que « Simenon est le romancier le plus freudien du vingtième siècle »³. Certes, Simenon se garde le plus souvent d'analyser et d'interpréter et les rares pages où il le fait par un de ses personnages ne me semblent pas parmi ses meilleures. Mais il excelle à fournir au lecteur à l'état brut des éléments significatifs au point de vue psychanalytique qui permettent de deviner l'évolution psychique de ses personnages. L'histoire de la vie de l'assassin qu'il invite le lecteur des *Fantômes du chapelier* à construire à base de souvenirs épars dans le texte est bien une histoire typiquement simenonienne, où tout semble marqué par la domination incarnée successivement par la mère, par la première maîtresse par l'épouse. La peur et la haine de la femme qui en est la conséquence se heurtent à l'attirance invincible qu'elle continue à exercer. Car chez Simenon la vie psychique des personnages masculins oscille presque toujours entre ces deux pôles.

Le meurtre de sa femme n'est pas une libération pour le chapelier, puisqu'il est obligé de vivre comme si elle était encore en vie, de vivre donc avec son fantôme, avec sa femme intériorisée et que d'autre part il risque d'être démasqué par une des sept amies de sa femme, qui sont autant de fantômes, de sosies de la morte. Et même lorsqu'il les a tuées à temps, avant la date dangereuse, il ne se sent pas libéré, l'attirance sexuelle continuant à le soumettre à la volonté de la femme. Au sentiment momentané de plénitude qui accompagnait les meurtres a succédé le vertige du vide, où le désir sexuel renaît impérieusement. Les deux meurtres qui suivent apparaissent encore comme des efforts pour se libérer. Efforts voués à l'échec, bien entendu, puisque le désir d'être dominé se trouve en lui dès la première enfance vécue

³ Pierre BONCENNE, « Simenon est le romancier le plus freudien du xx^e siècle ». Une interview du psychanalyste Gérard Mendel ; dans *Lire*, n° 77, janvier 1982.

sous la tyrannie maternelle. Est-ce pour cette raison qu'il se laisse arrêter, couché comme un petit enfant dans le lit de sa dernière victime? Mais le texte, loin d'avoir la prétention du récit policier de ne laisser aucune question sans réponse, n'explique rien. Il se contente de suggérer.

Arrivé à la fin de ma comparaison, le moment me semble venu de tirer quelques conclusions de ce qui précède et surtout d'essayer de passer du particulier au général. Ma première considération portera sur l'organisation du récit. La modification de la perspective narrative a, nous l'avons vu, des conséquences considérables pour la distribution de l'information. Dans le récit policier tel que Simenon le conçoit, l'information sur le criminel ne nous parvient que d'une manière indirecte, filtrée par la conscience d'un persécuteur à qui la focalisation nous invite à nous identifier. L'histoire du crime — c'est-à-dire les actions du criminel et leur motivation — est le résultat d'une reconstruction laborieuse et la loi du genre veut qu'elle soit nette, entièrement compréhensible et que le lecteur ne l'apprenne sous sa forme définitive qu'au dernier moment. Il résulte de tout cela que le persécuté reste un personnage vu à distance et qui court le risque d'un certain schématisme.

Dans une interview avec Claude Chabrol, Simenon a déclaré qu'il avait eu après la rédaction du *Petit tailleur et le chapelier* l'impression de ne pas avoir épuisé son sujet. Il n'est pas étonnant que pour l'approfondir il ait laissé tomber le récit policier pour adopter une formule qui permet de voir le personnage de plus près, de l'intérieur, sans personne interposée. La focalisation interne sur le criminel, remplaçant celle sur l'enquêteur, propose au lecteur en premier lieu l'identification au criminel, de même qu'elle oblige l'auteur à *se mettre dans la peau* du criminel — si j'ose utiliser une expression chère à Simenon. Il est évident que non seulement la lecture d'un tel récit, mais encore sa rédaction supposent un plus grand effort psychique. Même dans l'imagination, la transgression du tabou et de l'interdit reste une expérience pénible. En effet, Simenon affirme volontiers que la rédaction des romans « durs » — l'adjectif est significatif — a été infiniment plus difficile que celle des romans policiers, qu'il aurait écrit dans l'allégresse. Il ne me semble pas hasardeux de mettre ces déclarations en rapport avec le jeu de la focalisation qui vaut à l'auteur dans le roman policier le rôle imaginaire d'un observateur relativement serein — Maigret — dans le roman psychologique celui d'un déviant, d'un criminel, d'un raté. Mais il y a plus. Et ceci nous amène au dernier point de ma conclusion.

Il s'agit du rôle joué par Kachoudas dans *Les fantômes du chapelier* et plus particulièrement de sa disparition au beau milieu du roman. Pour mieux comprendre ces innovations, il me semble utile de les considérer au niveau où la fiction voisine avec le rêve, le niveau où l'histoire racontée apparaît

comme le fantasme de l'auteur. On sait que la psychanalyse postule depuis les premières analyses de Freud que le fantasme est l'expression d'un désir non ou peu connu du sujet, c'est-à-dire d'un désir refoulé. Dans le cas de l'auteur de romans policiers, il s'agit sans aucun doute en premier lieu de désirs agressifs, qu'il fait réaliser par un de ses personnages. Mais commettre une action criminelle ne fût-ce que dans l'imagination, c'est inévitablement encourir la condamnation du sur-moi, et, par conséquent, un fort sentiment de culpabilité. A la réaction du désir agressif par le fantasme succèdent donc logiquement le désir d'être libéré d'un secret brûlant et le désir d'un châtement.

Ainsi le scénario policier permet à l'écrivain la réalisation de deux désirs successifs en les projetant sur deux personnages antagonistes : le criminel incarnant des désirs agressifs et le policier les revendications du sur-moi, garantissant la liquidation du sentiment de culpabilité par le châtement. Ces deux personnages sont donc des projections directes de deux aspects opposés de la personnalité de l'auteur. D'où, entre eux, une attirance mutuelle plus ou moins forte, des ressemblances et une complémentarité plus ou moins marquées, qui nous permettent parfois de considérer le persécuteur et le persécuté comme des doubles.

On aura reconnu dans la relation de dépendance que je viens d'esquisser le rapport entre les protagonistes du *Petit tailleur et le chapelier*. Le contact entre l'assassin et son persécuteur, leur partage du secret et la perspective d'une expiation préservent la nouvelle du pessimisme profond qui règne dans le roman, à la fin duquel toutes les issues sont bouchées. La question se pose de savoir pourquoi l'auteur a conservé dans un remaniement si radical le personnage de Kachoudas, rudiment du scénario policier, qui, à première vue, n'a pas une fonction très précise dans l'intrigue proprement dite. Or, au début du roman la présence de Kachoudas me semble répondre, comme dans le scénario policier, à un sentiment de culpabilité ; elle y a l'air d'une promesse de transparence et d'expiation, ou, en d'autres termes, d'un pacte final avec le sur-moi. Mais l'action n'est plus menée selon les lignes fixes du genre policier. Cette fois-ci on est en pleine tragédie. A mesure que le récit avance, l'auteur frustré le protagoniste de toute perspective de salut. Et c'est en fonction de cette frustration systématique que la présence et la disparition successives d'un persécuteur compréhensif prennent leur signification. Que le pacte avec le sur-moi soit une illusion, le lecteur s'en rendra compte dès que l'histoire du roman abandonne celle de la nouvelle. L'assassin reste absolument seul. La maladie et la mort de Kachoudas sont d'autant plus traumatisantes qu'il se sent personnellement responsable. Désormais le sur-moi n'est plus qu'une instance interne qui mène l'assassin à l'autodestruction. Car c'est bien à une

autodestruction que nous assistons dans la scène finale, si diamétralement opposée à celle de la nouvelle.

Continuité ou discontinuité? Pour répondre à la question centrale de ce colloque, en la posant sur le plan thématique, je voudrais citer une fois de plus Gérard Mendel, qui affirme que « tous les romans de Simenon sont des romans de la culpabilité, comme ceux de Conrad ou de Dostoïevski »⁴. Citer ce jugement, c'est souligner l'unité de l'œuvre, certes. Mais il importe d'ajouter une nuance que l'analyse précédente me semble avoir mise en lumière. C'est que les romans psychologiques sont des romans de la culpabilité qui écrase, alors que les romans policiers peuvent se terminer sur un pâle sourire.

⁴ *Ibid.*, p. 51.

Le Fonds Simenon

D'abord installé dans une salle de la Bibliothèque Générale de l'Université, place Cockerill, le Fonds Simenon se trouve, depuis novembre 1981, au premier étage du château de Colonster, à l'orée du campus universitaire du Sart Tilman.

Il réunit des documents aussi nombreux que variés qui en font à la fois une bibliothèque, un fonds d'archives et un musée.

On y trouve 80 manuscrits correspondant à la production romanesque des années 1940 à 1972, les cassettes et dactyls des « dictées », l'exemplaire nominatif des 72 volumes des œuvres complètes publiées par les éditions Rencontre, les différentes éditions en français et dans 33 langues étrangères des romans signés Georges Simenon, les contributions à la *Gazette de Liège* entre 1919 et 1922, les romans populaires et les contes publiés sous 17 pseudonymes (dont le plus fréquent est G. Sim) entre 1921 et 1937, les reportages et interviews réalisés par Simenon entre 1931 et 1946.

Ajoutons à cela les ouvrages de la critique, les mémoires universitaires, les anthologies scolaires, les milliers d'articles écrits dans la presse au fur et à mesure des parutions, les cassettes et vidéo-cassettes d'interviews de Simenon, la correspondance d'écrivains et d'amis célèbres (Gide, Cocteau, Pagnol, Keyserling, Miller, Fellini, Renoir, ...).

Citons encore les quelque 2 000 photos permettant de suivre toutes les étapes de la vie et de la carrière de Georges Simenon, des vidéo-cassettes de films ou téléfilms, des photos de films, les originaux des portraits de Simenon par Vlamincq, Buffet et Cocteau, une reproduction miniature de la statue de Maigret à Delfzijl, des diplômes et médailles honorifiques, une collection de pipes, ...

Le Fonds Simenon s'accroît régulièrement tant par les envois que continue à assurer le donateur que par l'achat de pièces nouvelles.

De par la volonté du donateur lui-même, le Fonds Simenon est tenu à la disposition des étudiants et des chercheurs. Il est aussi accessible aux non-spécialistes et aux groupes sur demande motivée adressée à la gestionnaire du Fonds. Il convient toutefois de noter que les pièces originales ne sont pas prêtées à l'extérieur et que la consultation ainsi que la reproduction de certains documents inédits est soumise à autorisation spéciale.

Adresse du Fonds Simenon :

Château de Colonster,
Université du Sart Tilman,
B-4000 LIEGE (Belgique).

Accessibilité du Fonds Simenon :

les jeudis, sauf en période de vacances, sur rendez-vous à convenir avec le conservateur du Fonds, Christine Swings, tél. 42 00 80 ext. 271 ou 56 60 94.

*

* *

Nous nous proposons de donner au lecteur, dans les prochains numéros de *Traces*, un catalogue exhaustif des collections du Fonds Simenon.

*

* *

Le deuxième colloque international Georges Simenon se tiendra à l'Université de Liège en octobre 1990.

Composition : C.J.P.L., Etienne RIGA, T_EX

Achévé d'imprimer le 20 juin 1989 sur la presse offset
d'Etienne RIGA, imprimeur-éditeur,
à La Salle, B-4108 NEUPRÉ

ISSN demandé

D/1989/0480/15

