

TRACES



Jean
Cocteau
n° 52

N° 2, 1990

Travaux du Centre d'Etudes Georges Simenon

Université de Liège

TRACES

2

En couverture :

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

Tous les documents reproduits dans ce numéro proviennent du Fonds
Simenon de l'Université de Liège.

TRACES

2

Université de Liège
Centre d'Etudes Georges Simenon
1990

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 600 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

Tél.: + 32 41 66 56 45

Table des matières

Jacques DUBOIS, <i>Politique de Maigret</i>	7
Paul MERCIER, <i>Maigret à travers le miroir</i>	29
Jean-Louis DUMORTIER, <i>Les scrupules de Maigret</i>	37
Christian NEYS, <i>L'autre de Maigret ou « Simenon et la culpabilité »</i>	53
Michel LEMOINE, <i>Des romans de Maigret aux romans de la destinée : unité de l'œuvre de Simenon?</i>	63
Bernard ALAVOINE, <i>Georges Simenon : de l'impressionnisme à la peinture de l'atmosphère</i>	79
Alain BERTRAND, <i>L'expérience de l'indicible dans Lettre à mon juge de Georges Simenon</i>	89
Claudine GOTHOT-MERSCH, <i>Simenon et la gestion de l'écriture romanesque</i>	107
Michel LEMOINE et Christine SWINGS, <i>Inventaire des manuscrits des romans publiés par Simenon entre 1931 et 1972</i>	123
<i>Tableau synthétique des documents décrits</i>	232
<i>Comptes rendus</i>	241



La Richardière, 1934

Jacques DUBOIS

Politique de Maigret

à Michèle Fabien

AVEC Georges Simenon, dès les premiers Maigret, le genre policier connaît une évolution considérable. Au moment où Agatha Christie en est à varier sur la structure abstraite du récit d'énigme, ce qu'elle fait d'ailleurs avec autant d'invention que de brio, Simenon, sans renoncer au schéma herméneutique, va intégrer ce dernier à un projet véritablement romanesque. Il s'y emploie de plusieurs façons mais en particulier, comme on sait, en enrichissant la trame de base de considérations psychologiques et en l'habillant d'un vraisemblable réaliste, inconnu du genre jusqu'alors. L'écrivain liégeois est sans conteste un champion de l'effet de réel, c'est-à-dire de la touche vériste qui vient authentifier une situation, un personnage, un lieu. Cet accès à l'*épaisseur* romanesque va de surcroît l'inciter à produire de nombreux romans qui se passent du double support de l'énigme et de l'enquête mais conservent la donnée criminelle. Se dégageant ainsi de la forme sérielle, l'écrivain a clairement voulu atteindre à la pleine légitimité du roman. Il n'est pas sûr, jusqu'à nouvel ordre, qu'il y soit parvenu. Son romanesque, bien que doté d'une réelle puissance d'évocation, porte avec lui les stigmates de son indignité originelle et conserve quelques marques d'un mode stéréotypé d'écriture.

Au centre du dispositif, un personnage, tel que Simenon n'a pas cessé d'en construire le mythe : le commissaire Jules Maigret. Pièce maîtresse de la manœuvre textuelle, il incarne pleinement la dualité de l'œuvre. D'une part, le voici garant de la continuité sérielle de l'entreprise : nous lisons « les enquêtes du commissaire Maigret », répétées de volume en volume, signées d'un même patronyme, déployant l'autorité d'un nom et d'une image. Et, lorsque nous disons, comme il arrive, « un Maigret », nous désignons par là, plus qu'un personnage, tout un univers fictionnel et tout un mode narratif. D'autre part, voilà un détective qui, loin d'Hercule Poirot et de ses semblables, ne se contente pas d'apparaître comme le segment fonctionnel d'une machinerie, éventuellement rehaussé de quelques singularités descriptives, mais qui se définit comme personnage autonome, et essentiellement à travers deux aspects :

- 1° la fiction lui assure une existence non-professionnelle : Jules Maigret a une famille, des amis, des habitudes domestiques ; sa carrière évolue et il finit par prendre sa retraite (voir plus loin), etc. ;
- 2° la fiction lui prête une vision du monde ou, dit autrement, le constitue en héros problématique qui s'interroge sur ses valeurs, doute de lui, essuie éventuellement des échecs, etc.

Sur la base de quoi, c'est à chaque fois un peu la même enquête, et tous les Maigret se ressemblent. Mais, à chaque fois aussi, le commissaire tire un pathétique nouveau du drame auquel il est intensément mêlé. De simple variation répétitive qu'elle était, la redondance se creuse en insistance compulsive, s'attachant, souvent en vain, à affronter et à dénouer un tragique de l'être, — être à soi et être aux autres, ou, mieux encore dans le cas présent, être à soi d'être aux autres.

On interrogera ici le caractère problématique du personnage de Maigret à travers les comportements qui lui sont attribués. Il ne s'agit nullement de constituer une psychologie mais de voir comment le personnage fonctionne en texte et comment il se fait le vecteur d'options et de valeurs. A ce sujet, « l'ensemble Maigret » est le lieu d'exercice d'une vaste contradiction, puis celui du renversement de ses signes. Pour cerner rapidement le double phénomène, il faut repartir de la dualité observée. Elle joue sur une positivité (la résolution satisfaisante et régulière de l'énigme garantie par le bon déroulement de l'enquête) dressée face à une négativité (la perception critique et pessimiste de l'individu et de l'univers social). Or, par un travail souterrain du texte, cette opposition première et fréquemment redite va s'infléchir, se transformer pour finalement s'inverser. Tandis que d'un côté l'enquête même entre en crise et s'enraye, de l'autre des solutions sont trouvées aux conflits de la société. Ce que l'on a perdu sur le terrain policier, on semble le regagner sur celui des relations humaines. A ce stade, Jules Maigret, mué en investigateur du social, se trouve engagé dans une expérience parapolitique de remédiation.

On a choisi de suivre cette transformation à l'œuvre dans le premier cycle des Maigret : dix-neuf romans écrits de 1929 à 1933 et publiés par l'éditeur Fayard de 1931 à 1934. Pas moins de huit d'entre eux ont été composés durant la seule année 1931. Ce groupe étoffé de récits offre l'intérêt de nous donner à lire le personnage en formation, encore qu'il soit très tôt fixé dans la plupart de ses traits. Il faut d'ailleurs relever que ce n'est pas à un Maigret jeune ou débutant que nous avons à faire et même si peu que, comme nous l'annoncions, les deux derniers romans de cette première série, *L'Ecluse n° 1* et *Maigret*, mettent le policier à la retraite. Comment ne pas se rappeler, par ailleurs, que le bon commissaire accède à la représentation littéraire au moment où la France et l'Europe traversent des années orageuses

et troublées? En surface, tout au moins, les dix-neuf récits n'en laissent pas voir grand'chose.

L'Affaire Saint-Fiacre est sans doute le texte-clé de l'ensemble. L'auteur y donne à son héros un passé puisque Maigret enquête sur les lieux de son enfance, là où travaillait son père et là où lui-même a grandi. Les souvenirs vont peser lourdement sur l'enquête, l'entraver jusqu'à un certain point et donner ouvertement au récit une dimension rétrospective et biographique. Le fait est à rapprocher de ce que la même série contient deux romans qui, cette fois, renouent avec le passé de Simenon lui-même. Dans *Le Pendu de Saint-Pholien* comme dans *La Danseuse du Gai-Moulin*, on peut retrouver trace de la jeunesse liégeoise du romancier à la fois dans le décor d'une ville et dans des personnages d'adolescents. Cette curieuse convergence entre évocations des deux passés, celui du personnage et celui de l'auteur, est un premier indicateur pour l'analyse et va servir de marque à l'ensemble. Par renvoi nostalgique à un vécu, elle est manifestation et fondement de l'épaisseur romanesque signalée. Elle dénote la fragilité du commissaire, celle d'un héros pris entre une vieillesse dans laquelle il entre doucement et une jeunesse qu'il se remémore. Un autre encore des dix-neuf titres dit cette fragilité. Dans *Le Fou de Bergerac*, le commissaire, blessé par balle alors qu'il se rend sur les lieux de l'enquête, va devoir conduire cette dernière depuis le lieu de souffrance qu'il occupe dans une chambre d'hôtel. Il nous procure ainsi une précoce et insolite version de l'*armchair-detective*, dramatisée par le fait que le médecin qui soigne Maigret est compromis dans l'affaire criminelle.

Cristallisée en quelques récits, cette thématique de la vulnérabilité nimbe en fait le héros tout au long de la série. Comme, par ailleurs, les différentes intrigues, en raison de traits récurrents, se superposent aisément, on est induit à tenir les dix-neuf romans pour un seul et grand Texte. C'est comme tel que, dans la suite, nous les considérerons, sans négliger pour autant la particularité de chacun. De la sorte, il nous sera donné tout ensemble de dégager la forme générale du roman d'enquête selon Simenon et de rapporter telle séquence d'un roman à telle séquence d'un autre de façon à montrer qu'elles se complètent et participent de la même logique.

L'analyse sera conduite en trois temps. En premier lieu et sans retard, il s'agira de cerner la structure d'une représentation sociale fortement typée. Ensuite, on s'attachera à la manière dont le commissaire accomplit son travail d'enquête, c'est-à-dire satisfait aux exigences de sa fonction et à celles du récit d'énigme. C'est là que nous verrons une norme entrer en crise, engageant le roman dans un jeu de contradictions. Enfin, il importera de confronter les deux séries d'observations, de les croiser en quelque sorte et de profiter de leur éclairage réciproque pour les faire entrer dans un seul et même système explicatif. L'ensemble de cette investigation se situe dans la suite des

analyses menées naguère par Jean Fabre et qui ont abouti à son *Enquête sur un enquêteur. Maigret. Un essai de sociocritique*¹.

La contradiction sociale.

TOUT univers de fiction véhicule avec lui une représentation construite de l'espace social, qui n'est pas nécessairement en accord avec le discours que l'écrivain tient sur la société. Cette présence d'une image de la société et de ses contradictions est singulièrement sensible chez les grands tenants du réalisme que sont Balzac, Stendhal, Zola ou Proust. Elle est tout autant repérable chez Georges Simenon, s'offrant même chez lui avec une candeur plus grande, faite de mythologie populaire et d'idéologie petite-bourgeoise.

Pour Simenon, avant tout, les classes sociales existent. Elles sont un donné rassurant de la réalité, auquel Maigret accorde toute son attention et qu'il tient pour marques éminentes de la socialité. Le commissaire est si bien accoutumé à reconnaître, à « détecter » les signes d'appartenance qu'il se met à flotter dès que ces références lui font défaut :

« Ils étaient bien assortis. Il était exactement l'homme qu'on rencontre d'habitude avec des filles pareilles.

« Sa mine n'était pas patibulaire à proprement parler. Il était habillé correctement, encore qu'avec mauvais goût. Il avait de grosses bagues aux doigts et une perle à sa cravate. N'empêche que l'ensemble était inquiétant. Peut-être parce qu'on le sentait en dehors des classes sociales établies. »

(*Au rendez-vous des Terre-Neuvas*, vol. III, pp. 57-58).

Appartenant au demi-monde, le couple mis en scène fait office d'élément tiers dans un récit qui oppose, de façon quelque peu oblique, un milieu pauvre de marins à des commerçants aisés de la ville. Plus généralement, la division des classes s'exprime à chaque fois par une bipartition aussi schématique qu'insistante. Cette bipartition s'érige ainsi en modèle de base, reconduit sans trêve. Toujours, deux camps se partagent grosso modo la collectivité : pauvres et riches, forts et faibles, « petits » et « gros ». Entre les deux, la frontière est nette, comme sacrée. La franchir, c'est transgresser, de toute évidence.

Comment ne pas rapporter tout ceci à l'étonnant petit essai de sociologie que publiait Edmond Goblot en 1925, soit peu d'années avant les premiers Maigret, sous le titre *La Barrière et le Niveau*². Ebauchant une théorie fine de la division en classes, l'auteur y posait dès le titre que la différenciation

¹ Montpellier, C.E.R.S., Etudes Sociocritiques, 1981.

² E. GOBLOT, *La Barrière et le Niveau*, Brionne, G. Monfort, 1984.

sociale opère suivant un double critère : le niveau d'une part, qui est de l'ordre des ressources et pouvoirs inégalement répartis, la barrière de l'autre qui est de l'ordre de l'appartenance au milieu et de l'affiliation à son code. Cette seconde notion en appelle à l'idée de distinction, qui se fonde sur la croyance en une supériorité. La solidarité de classe est un puissant facteur de partage des territoires : elle protège les uns, exclut les autres, en s'appuyant sur des signes de reconnaissance hautement symboliques. A partir de quoi, Goblot va s'attacher à décrire la bourgeoisie à laquelle il appartient en parlant représentations et valeurs plutôt que biens et professions.

Or, le drame chez Simenon est affaire de « barrière ». A l'ordinaire, poussant au meurtre le plus souvent, le conflit procède du franchissement d'une frontière des classes que chaque acteur repère de façon intuitive. C'est ce qui se produit dans *Au rendez-vous des Terre-Neuvas* : le capitaine s'est épris d'une prostituée, le télégraphiste d'une bourgeoise de la ville et les marques distinctives s'en trouvent brouillées. Toute une confusion en découle qui engendrera un crime de hasard. Comme si le corps social avait fait une réaction de rejet aux « greffes » opérées et le manifestait en s'offrant une victime expiatoire. Il est à relever que, dans le cycle Fayard, le côté des petites gens est représenté à six reprises par le monde des marins et des mariniers, ce que ne suffit pas à expliquer la passion de Simenon pour la navigation fluviale. Face à une bourgeoisie plus ou moins aisée, plus ou moins dotée de prestige, ce milieu maritime de gagne-petit est comme la synecdoque — périphérique et pittoresque — du monde prolétarien tout entier. Toujours est-il que la bipartition prévaut, qu'elle est source de tensions et conflits et qu'elle s'avère lecture singulière des rapports sociaux.

Pour constant qu'il soit, son schématisme se nuance de deux façons. Tout d'abord, la ligne de partage ne passe pas toujours au même endroit et n'oppose pas toujours les mêmes groupes. L'écart peut être faible comme dans *Chez les Flamands*, où ce qui sépare monde petit-commerçant des Peeters et monde mi-ouvrier mi-employé des Piedbœuf est plus une différence d'aspiration que de statut. Il peut aussi être considérable comme dans *La Tête d'un homme* où entrent en intersection deux univers sans commune mesure, monde ouvrier banlieusard de Heurtin et monde grand-bourgeois cosmopolite des Crosby par l'entremise de ce médiateur morbide qu'est le paria Radek. Il peut arriver encore que deux strates bourgeoises s'affrontent comme dans *L'Ombre chinoise*. Mais, à chaque fois, la structure bipolaire se retrouve, simplement déplacée. En second lieu, il lui arrive de se muer en tripartition par l'introduction, en tiers parti ou tiers état, de personnages du « milieu » — monde de la prostitution ou du banditisme — ou encore du demi-monde. *L'Ombre chinoise* ou *La Danseuse du Gai-Moulin* vont en ce sens ; mais le cas exemplaire est celui de *La Nuit du carrefour* qui voit un aristocrate, des

bourgeois rentiers, une fille de joie repentie et un truand mal rangé des voitures, tous embarqués dans la même galère. Comme on le devine, les gens du milieu ont pour vocation de favoriser le « passage de la ligne » et d'accélérer le processus de confusion ou d'anarchie.

La bipolarisation (avec sa variante tripolaire) comme l'antagonisme et la confrontation qu'elle suscite demandent explication. Que recouvrent des représentations aussi orientées et que tend à y dire Georges Simenon, comme malgré lui? Un premier élément de réponse nous vient des romans qui donnent à la figuration sa dimension la plus fantasmagique. Quatre sont particulièrement dans le cas; ils occupent les deux extrémités du cycle. Nous les passerons rapidement en revue.

Ouvrant la série, *Pietr-le-Letton* et *M. Gallet, décédé* font découvrir un Simenon mal dégagé encore de la tradition feuilletonesque et de son romantisme populaire. Dans les deux récits, tout repose sur un échange d'identités qui permet au médiocre ou au vaincu de prendre une revanche sur le sort et de devenir riche et prestigieux. L'affaire est d'autant plus saisissante dans *Pietr-le-Letton* qu'elle se noue autour d'un couple de jumeaux, slaves de surcroît. On voit l'allusion: alors que les hommes sont frères ou semblables, la société s'emploie à les différencier pour les diviser ensuite et les opposer misérablement. Au nom de la déplorable scission du même en deux antagonistes, Simenon dit la domination grosse de mépris que l'un exerce sur l'autre et l'énorme aspiration de ce dernier à demander au premier raison de son imposture. Ainsi prend tout son sens le mythe des frères ennemis.

Viendront alors, en fin de cycle, *L'Ecluse n° 1* et *Maigret*. L'élan romantique initial y fait place à une certaine sagesse sans que la fantasmagorie ait disparu pour autant. Il y va d'une étrange ascèse. Dans un cas, le puissant armateur Ducrau, simple marinier à l'origine, s'engage dans un processus de radicale remise en cause qui préfigure d'autres Simenon et lui fait accueillir avec sérénité la prison qui sanctionne son crime; elle est pour lui comme une retraite. Dans l'autre, Maigret, qui vit désormais retiré parmi l'innocence des siens, reprend du service et vient à bout de la ténacité et de la ruse du « Notaire », un chef de bande. La déchéance de Ducrau autant que la retraite de Maigret paraissent signifier un arrachement du statut social ordinaire, arrachement douloureusement assuré et visant au retour à un état antérieur aux clivages. Et c'est comme si, toute honte bue, l'être humain en était revenu à l'époque qui précéda les drames à la faveur d'un dernier drame liquidateur. L'antagonisme des classes s'y annule et s'y dépasse par l'accès à la sagesse de celui qui a accompli le cycle et qui, sachant, est apte à renoncer au mensonge collectif, — romantique, dirait René Girard.

On résumera fortement la dialectique des deux couples de romans en indiquant que leur propos est moins de nier et de refuser la division des

classes — division qui n'est que trop établie et trop patente — que de la conjurer. En somme, il s'agirait, pour Maigret comme pour Simenon, d'en restreindre la violence négative, cette violence qui exclut, opprime, méprise. C'est ici qu'interviennent certains médiateurs, susceptibles d'aller, au gré de leur parcours, au-delà des antagonismes primaires. Comme on le verra, leur action vise moins à opérer sur les différences de niveaux que sur les clivages (et dommages) causés par les barrières. Maigret est en tête de ceux-là et toute son action découle de ses investigations. Voyons à présent comment il va détourner celles-ci de leur but, c'est-à-dire de leur sens premier.

L'enquête en crise.

ON A ASSEZ DIT que le genre policier se fondait sur un modèle narratif stable exprimé dans une série de règles. Sans doute ces règles sont-elles plus implicites que vraiment codifiées mais elles agissent si fortement que leur efficace comme leur transformation sont très sensibles à l'usager. Encore faut-il se rappeler que d'emblée les auteurs policiers ont joué avec les lois du genre, les ont manipulées, traitées de façon paradoxale ou ironique. Georges Simenon, lui aussi, pratique ce « jeu à l'intérieur du jeu » mais dans une intention qui n'est pas strictement générique et ludique. Il y a chez lui toute une stratégie sérieuse et volontaire du retrait, de la dérobaude face aux règles. Régulièrement, son Maigret s'abstient, au moins partiellement, d'endosser certains des rôles ou fonctions qui lui incombent et qui, professionnels au plan de la représentation, touchent également aux structures narratives. A noter aussitôt que, comme on le verra mieux plus loin, ce retrait, qui s'apparente à une démission calculée, n'est pas de caractère purement négatif. D'ailleurs, chacun peut constater que toute enquête de Maigret aboutit et qu'elle aboutit tout au moins à la résolution d'une énigme. Mais nous allons voir comment cette réussite passe par une série d'anomalies qui en compromettent la stabilité ou la certitude.

Nous avons choisi de dresser un inventaire méthodique des écarts « génériques » qu'accomplit Maigret dans les dix-neuf romans. Pour ce faire, nous commencerons par réduire le modèle du récit d'énigme et d'enquête aux six propositions de base que voici :

- (a) il y a un crime et il y a un coupable;
- (b) un détective est mandaté pour mener l'enquête;
- (c) le détective est extérieur au drame;
- (d) le détective conduit l'enquête;
- (e) le détective reconnaît le coupable et le livre à la justice;
- (f) le détective est lui-même innocent.

Sur l'ensemble du cycle, chacun de ces impératifs est bousculé à plusieurs reprises, si bien qu'en définitive aucun d'eux ne subsiste intact. Ainsi prend tout son sens le point de vue selon lequel les dix-neuf romans se superposent en un grand Texte. Certes, il est rare que les six règles soient en même temps niées mais il n'est pas non plus de roman qui n'offense l'une ou plusieurs d'entre elles. C'est ce que l'on va tenter de faire ressortir en entrant dans la diversité des cas. Un dysfonctionnement aussi ample et aussi singulier appelle cette recension attentive. Conformément à l'hypothèse de départ, chacun des énoncés du modèle sera repris dans sa formulation négative.

(a) Il n'y a pas de crime et il n'y a pas de coupable.

Ce premier écart, on peut s'en douter, est le moins représenté puisqu'il touche à la fondation même du texte. On peut cependant prendre acte d'une tendance générale à euphémiser l'image du crime comme la figure du criminel. Dans *M. Gallet, décédé*, l'affaire repose sur un suicide maquillé en assassinat. A noter que le cycle entier est hanté par le suicide et que neuf des romans en contiennent un ou plusieurs. Par ailleurs, deux textes partent à la recherche de crimes anciens (*Le Pendu de Saint-Pholien, La Guinguette à deux sous*); deux enquêtes débutent avant que le crime ne soit commis et de quelque manière déclenchent ce crime (*Le Chien jaune, L'Ecluse n° 1*); trois enquêtes portent sur des crimes commis par ces personnages « hors champ » que sont les hommes de main anonymes (*La Nuit du carrefour, Maigret*) ou par un personnage latéral et anecdotique (*Au rendez-vous des Terre-Neuvas*). Si l'on y ajoute le cas singulier qu'offre *L'Affaire Saint-Fiacre*, c'est malgré tout la moitié des enquêtes qui sont l'objet d'un gommage de ce que l'action criminelle a de patent et de violent.

Le roman policier classique fait du crime une donnée première de son intrigue; il le pose comme origine, dans une évidence absolue. Avec Simenon, un déplacement sensible s'opère. Dans plus d'une occasion, il semble être dans les attributions de Maigret de participer à la mise en perspective et à la définition de l'objet d'enquête. On pourrait dire qu'ici le détective se donne le crime, qu'il le modèle à sa convenance. Ce qui revient aussi bien à en atténuer la brutale évidence qu'à le lester d'une signification seconde.

(b) Le détective n'est pas mandaté pour mener l'enquête.

Plus d'un commentateur a remarqué que Maigret se comportait volontiers en détective privé et non en fonctionnaire de la Police judiciaire, et Jean Fabre va jusqu'à comparer sa pratique à celle d'un chef de petite entreprise. Il est frappant d'observer que, dans quatre des romans retenus, le commissaire

répond à une sollicitation s'autorisant soit de relations d'amitié soit de la notoriété de Maigret; dans ces cas déjà, le policier se donne mandat hors du prescrit institutionnel. Dans quatre autres, il se lance dans l'enquête en obéissant à sa seule impulsion et à sa seule initiative, allant jusqu'à improviser de façon peu orthodoxe, comme c'est particulièrement frappant dans *Le Pendu de Saint-Pholien*.

D'être ainsi personnalisées, les enquêtes gagnent en densité romanesque. En échange, elles perdent quelque chose de leur fonctionnalité (qui est aussi fonctionnarité, en l'occurrence). Jules Maigret n'y agit pas en professionnel, il attaque les choses par le biais, il se donne des airs de fonctionnaire en disponibilité ou en vacances ... Il est d'ailleurs plus ou moins ce fonctionnaire-là dans trois des romans (*Au rendez-vous des Terre-Neuvas*, *Le Fou de Bergerac*, *La Guinguette à deux sous*), sans parler de *Maigret*, qui correspond aux grandes vacances de la retraite, ou encore de *Liberty-Bar*, tout au long duquel le commissaire, en mission sur la Côte d'Azur, ne peut se défaire d'une impression de légèreté gratuite baignant les choses et lui-même. De la sorte et en maintes circonstances, l'enquête se voit, au départ même, déréalisée. Une allure de rêverie personnelle empreint curieusement les démarches d'un héros pour lequel cependant le monde environnant existe.

(c) Le détective n'est pas extérieur au drame mais s'y implique.

Maigret a tendance à en faire trop. Passe encore que ses interventions provoquent l'un ou l'autre suicide; c'est de l'ordre du commun vraisemblable. Mais qu'a-t-il besoin de réveiller des affaires qui ne demandaient qu'à rester en sommeil et de semer le trouble parmi différents groupes d'individus (*Le Pendu de Saint-Pholien*, *La Tête d'un homme*, *La Guinguette à deux sous*)? Il y a chez lui, comme chez certains privés du *hard boiled* américain, une vocation troublante de déclencheur de catastrophes. Ainsi et très symboliquement, il est frappant de voir le commissaire passer pour suspect lui-même à deux reprises (*La Danseuse du Gai-Moulin*, *Le Fou de Bergerac*). Dans le premier cas, il se complaît d'ailleurs dans le rôle, brouillant identités et pistes.

Du dehors, maintenir le crime à distance; du dedans, en activer les potentialités : pour Maigret, c'est tout un, et d'abord façon d'exercer son emprise sur l'affaire. L'intention vive est toutefois d'en modifier les données de base pour opérer, et parfois même de façon ironique (ce que l'on n'attendrait guère de Simenon), sur sa signification et sa portée.

(d) Le détective ne conduit pas l'enquête.

C'est peut-être le point crucial. Maigret l'autoritaire et le pesant, que nous venons de voir s'appropriier le crime, est loin de toujours diriger ses

investigations, de toujours dominer son sujet. Emblématique, à cet égard, son impotence temporaire du *Fou de Bergerac*. Mais surtout, dans plusieurs cas, il est pris en charge par celui ou celle qui va s'avérer coupable et qui, nolens volens, le conduira vers l'élucidation finale. Il y a de cela dans *Liberty-Bar* et dans *Chez les Flamands*. Plus nettement, Maigret est comme envoûté par Radek dans *La Tête d'un homme*, par James dans *La Guinguette à deux sous*, mieux encore par Ducrau dans *L'Ecluse n° 1*. On pourrait parler, en chaque cas, d'une inversion des rapports d'autorité, suscitée par une fascination réciproque. On reviendra plus loin sur une situation plus singulière encore où, cette fois, Maigret passe réellement la main et laisse à un tiers le soin de démasquer l'auteur du meurtre.

Largement donc, le héros justicier perd avec Maigret, et en dépit de certaines apparences, quelque chose de son habituelle maîtrise. Et s'il parvient néanmoins à ses fins, et le roman aux siennes, c'est que l'objet de sa quête entre en complicité avec lui.

(e) Le détective reconnaît le coupable mais ne le livre pas à la justice.

C'est l'aspect le plus connu, celui aussi qui se manifeste avec le plus de netteté. Nous le figurerons par la gradation suivante, qui n'appelle guère de commentaires :

- 1° un coupable est condamné à mort et exécuté en présence de Maigret (*La Tête d'un homme*);
- 2° deux coupables sont condamnés (*Le Chien jaune, La Nuit du carrefour*);
- 3° deux coupables sont incarcérés dans l'attente du jugement (*La Guinguette à deux sous, L'Ecluse n° 1*);
- 4° deux coupables finissent dans la folie (*La Danseuse du Gai-Moulin, L'Ombre chinoise*);
- 5° quatre coupables se suicident avant l'arrestation, et parfois à la suggestion de Maigret (*Pietr-le-Letton, Le Charretier de la Providence, Un Crime en Hollande, Le Fou de Bergerac*);
- 6° sept affaires sont classées, celles des romans restants.

Les deux formules dominantes (5° et 6°) font plus de la moitié des enquêtes. Tout en illustrant la mansuétude de Maigret, elles confirment fortement la tendance du cycle à enfreindre la règle et à enrayer le système mais aussi à ne pas permettre à la boucle narrative de se fermer entièrement.

(f) Le détective n'est pas innocent.

Déjà nous avons vu Maigret s'impliquer dans le processus criminel; déjà nous l'avons vu comme possédé par le coupable. Plus généralement, il est

toujours porté à s'identifier à l'un ou l'autre personnage. Deux cas types se présentent ici, au demeurant bien distincts. Tantôt le commissaire est attiré pulsivement — mais aussi très paternellement — vers un personnage de « good bad girl » au charme quelque peu morbide; tantôt il se reconnaît dans un homme vieillissant qui ploie sous un passé trop lourd. *Liberty-Bar* va plus loin que tout à cet égard : le héros ressent une émotion trouble face à une jeune prostituée en même temps qu'il se reconnaît dans l'image du défunt William Brown mais de surcroît il éprouve une attirance équivoque pour la maternelle Jaja, tenancière de bar et maquerelle. A ce stade du transfert, c'est de vie par procuration qu'il s'agit. Là où Maigret se projette dans une figure d'homme mûr, il peut s'agir de la victime (trois exemples) aussi bien que du coupable (trois exemples). Mais qu'importe! Avec le mort comme avec le vivant, c'est toujours dans le tourniquet de la culpabilité que l'on s'introduit, dans le mystère des identités que l'on entre.

On en revient par là aux romans à composante autobiographique mentionnés en commençant. Dans *Le Pendu de Saint-Pholien* et *La Danseuse du Gai-Moulin*, non seulement les coupables échappent à la justice mais encore le commissaire affiche à leur sujet l'indulgence que l'on réserve aux péchés de jeunesse. On sent là que le héros en appelle à une œuvre de justice qui s'accomplit sans le recours aux institutions. On sent là que le procès d'identification touche à quelque chose d'intime, se leste de souvenirs personnels. Car telle est la leçon : pour le détective qu'est Maigret, il ne saurait être question d'établir une culpabilité sans y reconnaître quelque chose de la sienne propre. Identifier le coupable n'est rien d'autre que s'identifier à lui.

Mais voici *L'Affaire Saint-Fiacre*. En regard de notre propos et des observations faites jusqu'ici, c'est le texte-clé de la série et il est bon de s'y arrêter. Roman de synthèse tout d'abord au sens où il cumule les six traits d'inversion rencontrés jusqu'ici : tout s'y trouve véritablement. Récit à dimension mythique par ailleurs en ce qu'il conduit Maigret sur les lieux de son enfance et qu'il lui procure un passé que l'on peut dire fondateur et justificateur. Or, l'on verra que, de l'enfance mythique aux enquêtes déviées, il est une liaison étroite.

D'entrée de jeu, le présent récit s'affiche comme incongru :

« Je vous annonce qu'un crime sera commis à l'église de Saint-Fiacre pendant la première messe du Jour des morts.

« Le papier avait traîné pendant plusieurs jours dans les bureaux du Quai des Orfèvres. Maigret l'avait aperçu par hasard, s'était étonné.

[...]

« Et Maigret avait mis le papier dans sa poche. Saint-Fiacre! Matignon! Moulins! Des mots qui lui étaient plus familiers que tous les autres.

« Il était né à Saint-Fiacre, où son père avait été pendant trente ans régisseur du château! »

(*L'Affaire Saint-Fiacre*, vol. IV, p. 140.)

L'enquête démarre sur un double caprice, l'un voulu par le hasard, l'autre auquel cède le héros. A quoi s'ajoute une curieuse et puissante inversion voulant qu'il ne s'agisse pas d'investiguer sur un crime commis mais sur un crime à commettre. Le comble est que, tout averti qu'il soit, Maigret va assister au meurtre sans pouvoir l'empêcher. La comtesse de Saint-Fiacre s'écroule morte sous ses yeux pendant un office religieux : seul dans l'église en face d'elle, Maigret a objectivement une allure suspecte. Nous apprendrons bientôt que le missel de la victime contenait une fausse coupure de presse lui annonçant une fatale nouvelle à laquelle son cœur fragile n'a pas résisté.

Ainsi, dès l'origine, tout est biaisé dans cette affaire et le roman s'en ressentira jusqu'au terme. Une enquête va suivre qui sera fort peu concertée et dont la stratégie la plus visible consistera, pour qui la mène, à perturber les autres par sa seule présence, à faire monter la tension jusqu'à ce que le conflit sorte au jour et se joue à la façon d'un sociodrame.

C'est bien de sociodrame qu'il sera question lorsqu'au château les différents suspects seront rassemblés pour un étrange repas. Mise en scène ironique, placée à l'enseigne de Walter Scott (!) et génératrice d'agressivité. L'intéressant est que ce soit l'un des suspects, le fils Saint-Fiacre, qui mène le jeu pendant que Maigret, qui suit avec quelque peine, attend que le coupable se déclare :

« Maigret était à bout de patience, car il avait l'impression d'être laissé en dehors de la comédie! » (*L'Affaire Saint-Fiacre*, p. 254.)

Tenu en dehors de la comédie ou dessaisi de l'enquête? Au vrai, Maigret n'est jamais entré dans cette enquête qu'il a vécue dans le malaise et comme en songe. Il a donc fallu que le comte de Saint-Fiacre prenne les choses en mains, qu'il les mène à leur terme et qu'en bon féodal il se fasse lui-même justice. C'est ainsi qu'il a été conduit à démasquer Emile Gautier comme étant l'assassin de sa mère, à lui administrer une raclée et à le mettre à la porte. Or, ce Gautier n'est autre que le fils de l'actuel régisseur. S'il a commis une vilénie, c'est aux fins de s'enrichir mais, plus encore et tout à la fois, de préserver l'intégrité du domaine Saint-Fiacre et de se laver lui-même des humiliations subies dans le statut de dépendance où se trouvent les siens. N'aurait-on pas ici le fin mot du malaise qui a pris Maigret et l'a empêché de comprendre autant que d'agir? Gautier, dont il a mis le temps à percevoir la présence, lui est si proche qu'il lui trouble la vue. C'est qu'il lui renvoie sa propre image de fils de régisseur, petit bourgeois montant mais aussi frustré et assoiffé de revanche. Certes, l'image est inversée : le cadet a choisi le crime là où l'aîné avait opté pour la justice. Mais, on le pressent, c'est un peu tout comme. Dans les deux

cas, une réparation est recherchée. Dans les deux cas, la même question se pose; elle est sociale, a trait à la domination des uns par les autres et prend forme d'énigme. Cherchons, en terminant, à porter sur elle, avec Simenon, quelque lumière.

L'analyseur social.

A MAINTES REPRISES, comme on vient de le voir, Maigret triche ou se dérobe, Maigret renonce ou même échoue. Il est vrai que le « ratage » est toujours partiel et qu'il n'empêche pas une maîtrise globale des situations. Il est cependant là qui travaille le récit et crée un climat. On pourrait dire en somme qu'en regard d'une réussite qui est le dernier mot de chaque enquête, les défaillances créent une profondeur du champ de vision, — vision morale et vision sociale en l'occurrence. Si nous en avons donc fait un inventaire détaillé, c'est avec l'intention de mieux distinguer ce qui se donne à lire dans cet approfondissement et comment il fait sens.

D'un mot on dira que les manquements au contrat d'enquête participent d'une intentionnalité d'ensemble alors même que sans doute tout écart ou faux pas est loin d'être concerté. Autrement dit, bien des attitudes qui ont pu apparaître comme relevant de la maladresse, de l'hésitation ou de l'impuissance méritent d'être réinterprétées comme entrant dans un projet général d'action dont la nature est autre que ce qu'elle paraît être. Ce qui se donne ainsi à lire sous la modalité de l'enquête policière est, pour toute une part, un type différent d'investigation. Comme nous l'avons laissé entendre d'emblée, ce dernier relève à nos yeux de la sphère du social et de la remédiation à ses crises et à ses ruptures. Voyons quels en sont les objectifs, les contenus, les méthodes.

Le commissaire Maigret manifeste toujours une souveraineté imposante à l'égard du monde comme il va. Se débat-il dans une situation confuse, doute-t-il de lui-même ou de ses stratégies, il demeure habité d'une assurance supérieure qui transparait dans sa stature comme dans son geste. Signe que se dessine, sous le projet restreint et mesquin dont il traite, une visée plus haute et plus ample. On vient de voir que ce propos supérieur s'exprimait dans la manière où, dès avant le crime, Maigret définissait les règles du jeu, voulait gérer le drame depuis sa plus intime origine.

Partant de quoi, il va opter pour une démarche très typée et qui n'est d'ailleurs pas sans répondants dans la psychologie et la sociologie modernes. Ainsi nous le voyons anticiper sur quelques-uns des principes que se donnera plus tard la méthode connue sous le nom d'« analyse institutionnelle ». A cet égard, son premier impératif est de laisser venir et même de laisser faire aux approches du drame. On connaît les références séduisantes de cet attentisme :

flânerie, acclimatation, imprégnation, écoute ... A travers quoi déjà se profile une autre exigence, une autre tactique. Mais, rien que par elle-même, cette phase est apte à déclencher la réaction de ces partenaires d'occasion qui forment le groupe des suspects. La présence passive mais massive, la pesée du regard sollicitent des comportements réactifs : plus d'un protagoniste sort de ses gonds, s'énerve ou en dit trop. Le Radek de *La Tête d'un homme* poussera jusqu'au dandysme l'art de répondre à une telle sollicitation, entrant dans le jeu de Maigret par défi et s'y perdant par bravoure. Quant à Simenon, il lui revient de transposer en suspens romanesque l'angoisse que Maigret fait naître de cet étirement de la durée auquel il s'entend.

S'il advient pourtant que la réponse du groupe (ou de l'un de ses membres) se fasse attendre, le coup de pouce s'avérera nécessaire. Le commissaire choisit dès lors d'accroître ou d'accélérer la perturbation par un geste provocateur. Tout peut ici faire farine, jusques et y compris la ruse la plus grosse, comme de se faire passer pour suspect. A-t-on noté d'ailleurs que l'intrigue policière chez Simenon était maintes fois emberlificotée et ne s'embarassait que d'un vraisemblable très relatif? Preuve de plus, éventuellement, que l'enjeu véritable *n'est pas là*.

Mais, par-delà ces petites astuces, le dispositif Maigret ne sera entièrement mis en place qu'à la faveur d'une troisième démarche. Laisser venir est bien, prendre sur soi est mieux. Dès que, par un détour ou l'autre, le héros-détective, dont le propre est d'agir depuis l'extérieur du drame, va s'impliquer dans la crise et endosser quelque chose de la responsabilité des acteurs, la stratégie atteindra à son plein sens, connaîtra son plein régime. Cela commence avec la volonté notoire, émouvante et candide de « se mettre dans la peau des autres ». Cela se poursuit avec des formes plus subtiles ou plus résolues d'identification : pactiser avec le coupable, le parrainer ou encore, par compréhension, lui pardonner. Maigret se fait l'ami et confident de James, de Jaja, de Radek, de Ducrau. Et c'est un peu, à chaque fois, comme si, par un transfert typique, il soulageait l'autre d'une part de sa culpabilité, en partageant celle-ci de façon véritablement complice, pour ne pas dire jouisseuse. Au terme, il y a ce moment où, dans *Saint-Fiacre*, le héros, seul face à la victime alors que le crime s'accomplit, s'instaure symboliquement comme l'auteur de ce dernier.

Le même roman se terminera, autour d'une table, par une séance de dynamique de groupe quelque peu rocambolesque. On ne peut s'y tromper : Jules Maigret, en continuité, joue les analystes du social. Nous le gratifions plus volontiers encore du titre d'*analyste* en conformité avec une double exigence : celle d'objectiver sa présence dans le groupe pour qu'à soi seule elle suscite une perturbation des données et des rôles; celle de pratiquer une manière d'observation participante allant jusqu'à simuler la culpabilité à la fois pour en conjurer la présence trouble et pour inciter son détenteur à la

libération du secret, à la révélation. Par là, on voit à quel point Maigret le débonnaire est censé investir le groupe, s'appropriier l'un de ses représentants et agir comme magiquement sur l'un ou sur l'autre, du haut de son *autorité* rusée.

La barrière et le niveau.

MAIS à quoi rime tout ce déploiement et de quelles intentions se soutient-il ? Il vise à révéler le groupe à lui-même dans l'esprit de remédier à ses dysfonctionnements. Et c'est là sans doute que les choses deviennent plus opaques ou plus obliques.

Comme on l'a indiqué, le malaise instaurateur semble provenir chez l'homme simenonien du clivage endémique entre les classes. Il se nuance cependant de ceci que le mal est sans doute moins dans cette division même, justifiée après tout par un long usage, que dans les barrières de distance et de dédain qu'elle dresse entre les hommes. Les classes sont néfastes en ce qu'elles suscitent la prétention excluante des dominants. Maigret le sait et, en fils de régisseur qu'il est, en souffre. Toujours est-il qu'à l'intérieur de ce cloisonnement se produit une fracture. Une sorte de brouillage ou d'indistinction survient à la frontière entre les classes. Un crime en est l'expression forte, faisant apparaître la fracture comme fatale, comme nécessaire.

Le « passage de la ligne » (c'est un titre de Simenon) est donné comme le déclencheur transgressif de la crise. En fait, la formule recouvre des réalités variées. Ainsi la mobilité sociale est fréquemment en cause. Un individu s'est élevé (*Le Port des brumes*) ou au contraire a subi un déclassement (*Le Charretier de la Providence*) quand son passé vient recouper sa route. Le reflux de l'appartenance première, souvent accidentel, est en général source de drame. Qu'elle passe par l'argent ou le sexe, la collaboration des classes à travers quelques individus est un autre mode de la perturbation. Ici, un climat d'indistinction angoissante se fait aisément jour. Et nous avons relevé déjà que le monde des bas-fonds était à l'ordinaire partie prenante dans cet amalgame social, y structurant les relations sur un mode triangulaire. Il est à noter que ces romans de l'indistinction forte sont sans doute aussi les plus chargés de sens ou de valeur selon notre point de vue. Tantôt l'amalgame y est donné d'emblée comme malfaisant (*La Nuit du carrefour*, *L'Ombre chinoise*) et tantôt, plus subtilement, il suscite une attirance équivoque chez le commissaire (*Le Chien jaune*, *Liberty-Bar*). Et l'on peut voir Maigret se calfeutrant pour quelques heures dans les zones troubles du magma. Chez la grosse Jaja ou parmi les familiers du bistrot, quiconque est bien reçu : on se retrouve entre soi, ce dont le commissaire est friand.

Mais cette perte par l'amalgame n'est qu'une tentation toute provisoire pour le héros. Ce qu'elle a le mérite d'indiquer, à travers un moment d'intensité émotionnelle, c'est la pente d'une rêverie. Le moment vertigineux de l'indistinction conduit en somme à deux leçons. La première est que la levée des différences sociales a beau offrir un fort attrait : elle implique une anomie intenable et dangereuse. La seconde est qu'en conséquence la division en niveaux est bonne à la condition de ne pas se reproduire dans des formes d'exclusion et donc de se délester de ses barrières.

A travers le moment anarchique dont il subit l'attrait comme à travers toute sa relation aux autres, Jules Maigret en appelle à une utopie somme toute très réaliste : la démocratie. Elle appartient grosso modo à notre réalité ; elle appartenait peut-être un peu moins à celle de l'Occident des années 30. On pourrait parler d'une démocratie de contrat, très contestée certes par les courants révolutionnaires : les classes subsistent mais s'entendent et s'entr'aident. De plus, elles tendent à amortir les contradictions qui se développent entre elles non par la mise en œuvre de grands principes mais par la recherche de solutions pragmatiques, nourries de bon sens et de compréhension affective. L'arrangement est au cœur de cette politique : oserait-on dire que Simenon est très Belge en cela. Il se sent et se sait en tout cas fortement le petit-bourgeois qu'il fut d'abord et qu'est son héros de commissaire. En lui, il y a comme délégation à la petite-bourgeoisie de ce rôle mi-historique mi-utopique de conciliation entre les classes ou, mieux encore, d'arbitrage. La classe moyenne se pose en médiatrice des différences : elle favorise les échanges et les transactions mais sachant qu'en fin de compte chacun restera à sa place ; elle favorise la collaboration des groupes loin de toute forme de rejet ou de prétention (Maigret hait par-dessus tout la condescendance). A la lettre, c'est un projet social-démocrate que nous lisons ici en filigrane.

En regard de quoi, il y a démocratie et démocratie. L'une, opportuniste, se résorbe dans le seul dispositif politique. L'autre, sincère et effective, suscite chez l'individu, en ce cas le commissaire, un dépassement de soi comme être social :

« Maigret trinquait avec les éclusiers et les pêcheurs à la Buvette de la Marine.

« Le maire recevait le Parquet avec du thé, des liqueurs et des petits fours.

« Maigret était un homme tout court, sans qu'on pût lui mettre une étiquette.

« M. Grandmaison était l'homme d'un milieu bien déterminé. Il était le notable de petite ville, le représentant de vieille famille bourgeoise, l'armateur dont les affaires sont prospères et la réputation solide.

« Certes, ses allures étaient volontiers démocratiques et il interpellait ses administrés dans les rues de Ouistreham. Mais cette démocratie était condescendante, électorale! Cela faisait partie d'une ligne de conduite établie.

« Maigret donnait une impression de solidité quasi effrayante. »

(*Le Port des brumes*, vol. III, p. 480.)

A l'homme des classes (et de leurs barrières), Simenon oppose l'homme de classe. Ce dernier ne refuse pas les divisions mais prend de la hauteur par rapport à elles pour les contempler d'un regard plus anthropologique que sociologique. Il se fait ainsi l'Homme ou encore « l'homme nu », qui retrouve les gestes primaires de sa condition. Qu'il s'incarne en Maigret, ce fonctionnaire de mœurs artisanales, ne manque évidemment pas de sel. Mais il est figuré aussi bien par ces personnages d'hommes mûrs et expérimentés qui peuplent l'œuvre dès le cycle Fayard : ils ont fait le voyage de la vie et en sont revenus. Sans vouloir transformer l'ordre des choses, les uns comme l'autre partent à la recherche d'une vérité foncière des rapports humains. En regard de cette utopie voyageuse, la question de l'identité sociale appartient au paysage.

MARS	AVRIL	MAY
		1
		2
		3
		4
		5
		6
		7
		8
		9
		10
		11
		12
		13
		14
		15
		16
		17
		18
		19
		20
		21
		22
		23
		24
		25
		26
		27
		28
		29
		30
		31

10 jours
pour la police

21 jours
pour les malfaiteurs

ÉTANT enfant, vous avez joué à cacher dans une chambre un objet que huit ou dix camarades s'évertuaient ensuite à retrouver. Vous avez pu remarquer que, quoi que seul contre plusieurs, vous aviez autant de chances, sinon plus, de votre côté.

Et il y avait des parties interminables, d'autres qui ne finissaient que par l'écourcement des chercheurs las de patager dans le vide.

Or, les positions, de part et d'autre, sont à peu près celles du criminel et de la police dans une enquête.

D'un côté, il n'y a qu'un homme (ou très peu d'hommes) et, de l'autre, il y a toute la lourde machine administrative et judiciaire, avec ses milliers de fonctionnaires et de rouages.

Seulement, l'homme recherché a l'avantage de savoir. C'est lui qui a « caché l'objet ».

C'était il y a un peu plus d'un an. J'allais serrer la main à un ami, qui est commissaire à la Sûreté générale.

— Beaucoup d'affaires ?

— Heu !

— Des enquêtes importantes ?

Alors mon ami soupire, allume une cigarette, pose les deux pieds sur son bureau et regarde mollement le plafond.

— Voilà dit-il.

— Voilà quoi ?

— Le boulot !

A ce moment, — il y a plus d'un an, je le répète, — j'ai pris ce mot pour une boutade, sans me douter que de tragiques événements allaient en révéler toute la vérité.

La loi de 1933 venait d'être votée.

Comme vous le savez sans doute, il y a de par le monde quelques centaines ou quelques milliers de dames sensibles, de vieux messieurs solennels et de jeunes gens très chevelus qui, pleins d'amour pour l'humanité, veulent celle-ci parfaite.

Actuellement, les crédits alloués pour le remboursement des frais de déplacement et de mission des commissaires et inspecteurs de police spéciale et mobile de la Sûreté générale mettent ces derniers dans l'impossibilité d'assurer leur fonction pendant vingt jours par mois. En ce moment sur QUATRE, l'armée du crime et les factieux s'organisent en toute tranquillité. Qui dit cela ? Le syndicat des inspecteurs de police spéciale et mobile de la S. G. A qui ? A chaque sénateur et à chaque député personnellement. Quand ? Il y a plus d'un an. Qu'a-t-on fait ? RIEN.

Une enquête de Georges SIMENON

DES CRIMES VONT ÊTRE COMMIS...

C'est très honorable en soi. Mais pourquoi diable ces personnes, qui n'ont jamais vu un assassin, ni même un voleur, ni un bagnard, que dis-je ? pas seulement une pince-monseigneur, prennent-elles plus particulièrement la pègre comme objet de leur philanthropie ?

De là des projets de loi plus saugrenus les uns que les autres, déposés périodiquement sur le bureau de la Chambre par des députés qui font, eux aussi, de la sensibilité.

D'habitude, les projets ne passent pas.

Mais vous vous souvenez peut-être d'un scandale qui a éclaté voilà trois ans environ. Un petit bonhomme qui, depuis, a monnayé la popularité que l'affaire lui avait procurée en allant jusqu'à vouloir jouer les accusés innocents au cinéma, a été prévenu dans une histoire d'assassinat.

Après un certain temps, il a été relâché faute de preuves formelles. Et aussitôt, il s'est répandu en accusations contre la police et, entre autres, en détails sur la « chambre des aveux spontanés ».

La question n'est pas de savoir si, dans ce domaine, il y a eu des abus : certes toute brutalité est regrettable.

Ce sont les conséquences qui nous importent. A la faveur de l'incident, les philanthropes dont j'ai parlé ont brandi plus haut que jamais le drapeau de la liberté individuelle.

Et une loi, que les huit dixèmes des députés n'ont même pas comprise, a été votée et baptisée aussitôt : la loi de 33.

RIEN N'ÉTONNE LES « JEUX », LES « MŒURS », LA « MONDAINE », LA « SPÉCIALE »...

C'EST PAUL Morand qui, parlant à un public select de la police et des détectives, a employé le terme : les paladins modernes. Je crois qu'il ne s'est basé que sur le goût des lecteurs pour les exploits de nos braves bougres de redresseurs de torts.

Sinon, le mot « paladin » ne convient plus.

La police, — et ce n'est pas l'amoindrir de le dire, — n'a rien de poétique, rien même de délicat, et, si elle est parfois héroïque, ses exploits sont rarement de ceux qui se racontent devant les petites filles.

De quoi a-t-elle à s'occuper, en effet ? Des crimes et des délits de toutes sortes. En dehors des crimes passionnels, qu'on pourrait appeler les crimes d'amateurs, de quoi est composée la clientèle des tribunaux ?

De plusieurs mondes, de plusieurs « milieux », comme on dit,

HIER



Le détenu est toujours disponible

Avant le vote de la fameuse loi du 7 février 1933, le juge d'instruction pouvait disposer, pour instruire ses affaires, de tout le personnel policier. On dégringolait pour lui ; on lui avait toutes les cordes : constat, perquisition, saisie, etc. Ses dossiers ne quittaient pas son bureau, et il pouvait ainsi, à chaque instant, s'y reporter. L'inculpé, une fois sous les verrous, y demeurait aux ordres du juge. Certes, des abus ont pu être commis par ceux auxquels ce magistrat déléguait une partie de son pouvoir ; mais, si certains inculpés demeuraient un peu plus longtemps en prison qu'ils ne le méritaient peut-être, variassent parmi eux étaient les innocents.

qu. vivent en bonne intelligence les uns à côté des autres, se prêtent aide et assistance, ayant comme principal point commun que tous exploitent un ou plusieurs vices, une ou plusieurs passions humaines.

Croyez-vous que le développement des affaires Stavisky et Prince aient étonné le moins du monde tous ceux qui savaient, ceux qui, comme on dit encore, sont « affranchis » ?

Le Français moyen a écarquillé les yeux. Je connais des magistrats qui n'en croyaient pas leurs oreilles.

Mais pas un inspecteur des Jeux, des Mœurs, de la Mondaine ou de la Spéciale n'a seulement sourcillé.

Supposons maintenant que la loi de 33 n'ait pas existé et supposons que tous les policiers sans exception, que ce soit de la Sécurité générale ou de la Police judiciaire, soient en même temps des hommes intègres.

Eh bien ! Il se passait ead ! la première instruction, celle qui se fait sans règles précises dans les milieux louches, ou à l'aide d'indicateurs, de démarches plus ou moins officieuses et plus ou moins régulières, restait entre les mains de la police.

Cette « pré-instruction » terminée, seulement, et des résultats obtenus, le dossier était abandonné au juge d'instruction, qui poursuivait l'enquête dans toutes les formes juridiques.

Je ne sais pas si je me fais bien comprendre.

QUAND LA « CHAUSSETTE A CLOUS » POUVAIT FAIRE TOUT SON DEVOIR

PRENONS un homme comme Voix, ou comme Romagnolo. Ce sont des gens que la police connaît sur toutes les coutures. Les inspecteurs parlent le même langage qu'eux et pratiquent les règles, non de la procédure, mais du « milieu ». Et maintenant, voyons les deux méthodes, celle d'avant la loi de 33 et celle d'après.

Avant, on aurait amené gentiment Romagnolo au Quai des

Orfèvres, soit avec un mandat régulier, soit sous un quelconque prétexte, comme le port d'arme prohibée ou la détention de stupéfiant.

Et là, entre « quatre-z'yeux », on l'aurait chambré, dix, vingt, trente heures durant.

A mesure de l'interrogatoire, des inspecteurs auraient opéré des vérifications et, au besoin, non des perquisitions à proprement parler, mais d'officieuses visites domiciliaires.

Prenez un à un les personnages qui ont été cités jusqu'ici dans l'affaire et imaginez-les dans cette situation.

DE L'HISTOIRE ANCIENNE... ET C'ÉTAIT LE BON TEMPS

AVEC la loi de 33, que se passe-t-il ?

Tant de choses que, si je les racontais toutes, je serais accusé d'écrire une chronique humoristique.

Il se passe... mais tout ce que vous avez vu depuis trois mois : des gens qu'on promène d'un bout à l'autre de la France, des dossiers qui se balladent eux aussi et qui se perdent, des prévenus qui s'enfoncent dans le fameux « maquis de la procédure » et des avocats qui vont rejoindre leurs clients à la Santé.

Il est impossible de tout exposer en un article. Je voudrais seulement faire comprendre le sens de la loi et surtout faire prévoir ses conséquences.

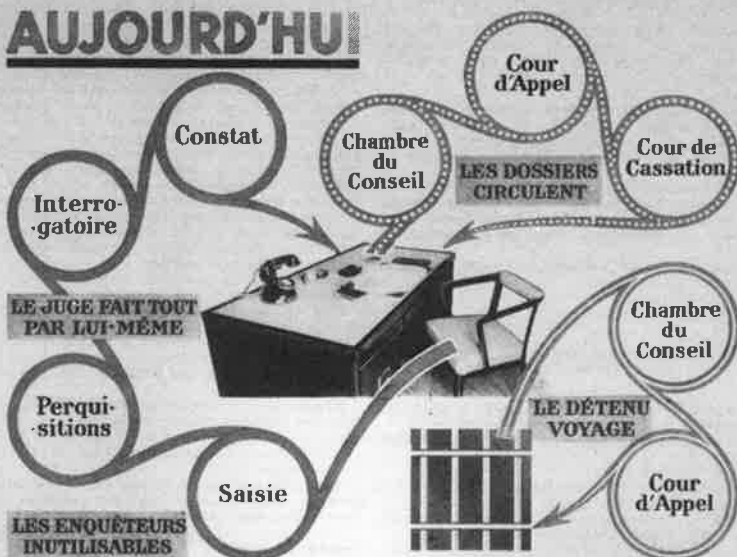
J'ai parlé de Voix, ou de Romagnolo, questionné nuit et jour par un homme connaissant son milieu, par un policier, qui n'a pas besoin d'être nécessairement un homme du monde.

C'est de l'histoire ancienne.

Or, vous savez quelle est l'histoire d'aujourd'hui.

Un juge lance un mandat d'amener. Il procède à un simple interrogatoire d'identité et, désormais, il ne pourra plus poser la moindre question à son « client » si celui-ci n'est pas assisté d'un avocat.

AUJOURD'HUI



Après le vote de la loi, tout est changé. Le juge ne peut déléguer ses pouvoirs que pour l'accomplissement de tâches très précises. Le plus fréquemment il est dans l'obligation de donner de sa personne. Le voici par monts et par vaux, astreint à une besogne pour laquelle il n'est pas préparé. Jusqu'aux constats d'adultère qui ne peuvent plus être faits que par lui... Et lorsqu'il recitait parfois son bureau, ses dossiers n'y sont plus : ils sont partis pour la Chambre du conseil, la Cour d'appel, la Cour de cassation, afin que ces diverses juridictions puissent apprécier tous les mois si le juge d'instruction a tort ou raison de conserver le détenu dans sa prison. Conserver n'est qu'un mot d'ailleurs, car le détenu, lui aussi, comparait et voyage. Le doyen des juges d'instruction du Parquet de Paris, M. Lapeyre, nous a autorisés à publier son avis : « C'est une loi folle ; aucun travail sérieux n'est possible ; il faut craindre les pires conséquences... »

Y a-t-il une, deux, dix perquisitions à opérer de toute urgence ? Un fonctionnaire, même un haut fonctionnaire de la Sûreté ou de la Police judiciaire ne peut pas s'en charger. Il faut un juge encore. Et l'avocat pourra exiger d'y assister.

N'AVOUEZ JAMAIS... SURTOUT AU JUGE D'INSTRUCTION

AVANT la loi de 33, la police martèle impitoyablement de questions un individu déjà troublé par une arrestation brusquée. Après la loi, un magistrat très poli, qui le plus souvent ne connaît rien aux usages du « milieu », dit à Jo-les-yeux-noirs ou à Gégène-du-Montparnasse :

— Pardon, monsieur, je voudrais savoir si, le 12 avril...

Et ce n'est ni Jo, ni Gégène qui répond. C'est l'avocat.

— Le 12 avril, nous étions...

On se fait des politesses et on se tend des pièges. L'avocat découvre des vices de procédure, proteste contre la non-observance de l'article 13 bis, réclame la mise en liberté provisoire de son client, son transfert à l'infirmerie, ou mieux la nullité de la procédure.

Cela ne vous paraît pas grave ? Mais c'est le bouleversement des mœurs de la Magistrature et du Barreau.

Jadis, comme d'un commun accord, il y avait des choses dont on ne se mêlait pas, dont on laissait le soin à la police.

N'oublions pas qu'il ne s'agit pas d'une clientèle de petits saints, ni d'une besogne très délicate.

Ce travail de dégrossissement fini, si je puis dire, de plus hautes personnalités prenaient l'instruction en mains, et la partie officielle de l'histoire commençait.

Or, si vous voulez reprendre toutes les affaires criminelles de ces dernières années, vous verrez que jamais les aveux, s'ils n'avaient pas été obtenus par la police, ne l'ont été par le juge d'instruction.

Un autre résultat de la loi de 33 ? Je viens de l'effleurer. L'avocat n'intervient plus seulement pour défendre son client devant les jurés. Il n'arrive plus quand le déblayage est déjà fait.

Il est là dès la première minute. Des pièces à conviction traînent encore quelque part. Les alibis ne sont pas assurés.

L'AVOCAT PEUT DEVENIR COMMISSIONNAIRE... QUAND CE N'EST PAS, MÉME, RECÉLEUR

IMAGINEZ la scène suivante. Le prévenu, en tête à tête avec son avocat, déclare :

— Vous voulez vraiment me défendre, me sauver ?

— C'est mon rôle.

— Bon. Dans ce cas, il faudrait prévenir Nénette d'aller chercher le revolver que j'ai planqué à tel endroit et de le jeter à la Seine...

Ou bien :

— Il y a des documents dans telle chambre d'hôtel. Si on les trouve, je suis dans le bain.

L'avocat n'est-il pas mis devant un cruel dilemme ? Et les affaires en cours ne prouvent-elles pas qu'il y en a qui faiblissent ?

Il y a six mois, presque jour pour jour, je rencontrais à Londres un personnage important de Scotland Yard, qui me disait :

— En France, vous avez surtout des crimes isolés. Les bandes organisées sont rares et timides, parce que les lois, jusqu'ici, vous ont permis une répression rapide et efficace. Nous sommes, nous, constamment entravés dans notre action par notre législation sur

la liberté individuelle. Et c'est pourquoi, à Londres, bien plus qu'à Paris, nous nous trouvons en présence de criminels intelligents et organisés, de véritables professionnels contre qui la lutte est autrement difficile.

— Mais notre loi de 33 ? dis-je.

— J'allais vous en parler. Je me demande quelle mouche a piqué vos législateurs. Vous aviez les plus beaux atouts dans votre jeu, et c'est au moment où la criminalité augmente dans le monde entier que vous déposez vos armes, que vous vous donnez à vous-mêmes des entraves.

« Rappelez-vous plus tard ce que je vous dis : avec votre nouvelle loi, vous allez connaître en France le gangstérisme, c'est-à-dire la bande organisée qui ne recule devant rien.

« Et, comme les Américains, vous serez impuissants contre elle. »

La bande, nous l'avons, celle de Stavisky, et il semble bien qu'elle ne le cède en rien à celle d'Al Capone.

Que peut-on contre elle ?

Et mon Anglais n'avait-il pas raison ?

UN TANK A LA POURSUITE D'UN AVION DE CHASSE !

DEPUIS trois mois, nous assistons à une comédie qui décourage tout le monde : les magistrats, la police et le public.

Le public, qui n'y comprend plus rien, accuse les magistrats et la police.

La police dit philosophiquement :

— Nous n'y sommes pour rien, Voyez le Parquet. Nous n'avons le droit d'agir qu'avec des ordres précis.

Or, ces ordres, les magistrats ne peuvent les donner, parce que la loi les rend trop gros de conséquences.

Se souvient-on des voyages qu'il a fallu faire effectuer à Darius, par exemple, et à son dossier, pour le garder en prison ?

Imagine-t-on le monceau de paperasses ? Et le labeur exigé d'un juge qui a déjà de si lourdes responsabilités et dont la tâche est multiple ?

Certains jours, en dehors des interrogatoires au Palais, du courrier, des coups de téléphone et des rapports à rédiger, M. Ordonneau a effectué jusqu'à huit perquisitions dans les endroits les

plus divers. Ne sont-ils pas tous écorchés, comme les enfants qui recherchent en vain l'objet caché ?

En somme, pour lutter contre de souples avions de chasse, on leur donne des tanks qui gravitent lourdement dans la boue.

Toute la presse a parlé de l'ex-avocat Bonnet, inculpé d'assassinat, exigeant que le juge d'instruction se mit en grande tenue pour l'interroger en s'appuyant sur une loi vieille de plus d'un siècle.

La loi de 33 a déjà à son actif des anecdotes — ou des drames — plus graves. C'est ainsi qu'à la suite de deux erreurs de deux juges d'instruction, l'une portant sur une date, l'autre sur un mauvais classement, deux inculpés de meurtre ont dû être remis en liberté. Or, il est impossible de les arrêter une seconde fois.

Liberté individuelle, soit. Mais il ne faut rien exagérer. Il ne faut pas que cela devienne la liberté assurée à toutes les fripouilles.

Les affaires Prince et Stavisky ont révélé l'existence en France de bandes solidement cimentées.

Depuis trois mois, ces bandes tiennent la Justice et la Police en échec.

Il n'y a pas un de leurs membres qui, à peine interpellé, ne parle de la loi de 33 et ne réclame le secours d'un avocat illustre.

Le public a suivi avec lassitude les allées et venues des dossiers, les discussions de compétence et les controverses juridiques.

Mais croyez-vous que des gens ne se soient pas passionnés davantage à la question ?

Croyez-vous qu'il n'existe pas quelque part trois ou quatre Staviskys en herbe qui ont parfaitement compris la « musique », pour parler comme ces messieurs eux-mêmes ?

Or, la « musique » est aussi simple que sinistre, et personne ne me démentira :

« Dans l'état actuel de la législation française, des mal-faiteurs intelligents et organisés peuvent impunément commettre leurs forfaits.

C'est pourquoi j'ai donné comme titre à cet article : **Des crimes vont être commis...**

Et ils le seront, on le sait fort bien au Palais de Justice comme rue des Saussaies, si on ne se décide pas à abroger une loi arrachée à la sensibilité de législateurs qui n'ont jamais vu un assassin de leur vie.

Cette abrogation est en même temps le seul moyen de faire toute la lumière sur Stavisky et ses gangsters.

Georges SIMENON.

Dernière heure. — Le gouvernement semble avoir entendu les cris d'alarme : le conseil vient d'autoriser le garde des Sceaux et le ministre de l'Intérieur à déposer un projet de loi rattrapant partiellement les conséquences de l'échec de la loi de 33. Le juge d'instruction pourra ne plus opérer partout et toujours lui-même. Ses décisions maintenant les inculpés en prison auront une durée prolongée. En cas d'appel, l'inculpé n'aura pas à se présenter. Il y a du mieux. On peut seulement regretter qu'il faille attendre le retour de la Chambre pour faire voter ces améliorations. Pendant ce temps, les instructions pénitent, les démons oublient. Les fabriques d'alibis marchent à plein. En un an, cette trop longue loi aura protégé des milliers d'exercices, voire d'assassinats. N'est-il pas été plus sage, avant de la voter, de demander l'avis des parlementaires qui avaient à l'appliquer et dont les véhémentes protestations postérieures vont hennir et le Sénat cessent d'autres scandales, dont ils sont d'ailleurs les responsables. Nous voulons parler de la réduction inévitable des crédits destinés à la Sécurité générale. Que l'on en fasse la page suivante, sur laquelle cependant nous nous sommes bornés à quelques cas particuliers, choisis à Marseille, où le genre gangster est plus spécialement porté... Entendra-t-on cette fois notre appel ?

N. D. L. R.



Paul MERCIER

Maigret à travers le miroir

CETTE ENQUÊTE de Georges Simenon (et de la rédaction de *Je sais tout* «rénové», n° 341) de mai 1934, à laquelle je vais m'attacher, se trouve répertoriée par Lacassin et Sigaux dans leur *Simenon* (Plon, 1973, p. 479) et se voit attribuer le n° 19 de la liste établie.

Il n'y a pas à ma connaissance de publication de cet article en volume, ni dans les *Œuvres Complètes* des Editions Rencontre, ni dans l'un des trois volumes de reportages en 10/18 : *Mes apprentissages*, sous la direction de Francis Lacassin.

Il s'agit d'un reportage connu et recensé, mais qui n'a pas été retenu. A-t-il été écarté de la sélection ou peut-être a-t-il été simplement oublié? Laissons là les spéculations; tentons de repérer le contexte psychologique dont relève cet article puis attardons-nous à un examen attentif du texte lui-même.

*

* *

LE TITRE d'abord, *Des crimes vont être commis* : un petit côté «pousse-au-crime». René Lalou, dès cette époque, avait signalé le tempérament prophétique de Simenon et il persiste et signe en 1941, dans son *Histoire de la littérature française contemporaine* (P.U.F., 1941, p. 238) : « Reste à savoir s'il pourra se libérer de cette hypothèque de la mort violente qui a pesé à présent sur tous ses récits, ou s'il a besoin de cette secousse initiale pour déployer sa puissance de visionnaire ».

Ce titre voudrait tirer une sonnette d'alarme et arrêter la catastrophe avant qu'elle ne se produise, avant qu'elle ne devienne incontrôlable, empêcher des crimes et cela par la faute des députés, irresponsables.

Erreur de jeunesse? Voire. Manque de prudence peut-être. Ce texte pose la question des appartenances idéologiques de Simenon. Se situe-t-il infailliblement du côté de l'ordre établi et du maintien de l'état des choses instituées : de là découlent le respect de la loi et la dénonciation de l'injustice.

Dans une interview donnée à J.P. Liégeois et publiée sous le titre *Gens de liberté* (Paris, Denoël, 1978), Georges Simenon fait amende honorable :

« Je n'ai aucune sympathie pour les flics. Maigret n'a pas un comportement de flic. Si on lisait à la file la série des Maigret, on verrait que dans au moins un cas sur trois, il a plus de sympathie pour le coupable que pour la victime, pour les hors-la-loi que pour la loi. Et combien de fois Maigret laisse-t-il échapper un coupable? Parallèlement, chaque fois qu'il a affaire à une certaine bourgeoisie, à un milieu de notables, par exemple dans : "Maigret chez le ministre", il a un comportement de rebelle et il laisse éclater son indignation. »

Et Simenon poursuit (pp. 305–306) :

« J'ai cessé d'écrire des romans. Mais si j'avais continué, je me demande si les Maigret que j'avais envie d'écrire n'auraient pas été purement et simplement interdits! En fait, je crois que j'aurais écrit un seul et dernier Maigret : celui où il aurait refusé de continuer à travailler avec l'administration et ses règles actuelles. »

Et plus loin (pp. 308–309) :

« J'ai horreur de la bourgeoisie. J'ai horreur de la franc-maçonnerie de tous les possédants qui se liguent contre les "petits hommes". *J'ai horreur de ces fantômes* (les hommes politiques) *qui nous mentent à longueur de journée* [...] qui sont-ils! de vrais pantins. Ils croient qu'ils dirigent, mais c'est une illusion. Ce sont les grandes banques et les sociétés multinationales qui tirent les ficelles. »

Encore sur le même thème, esquissant une solidarité communautaire (p. 309) :

« Je suis un individualiste forcené. C'est-à-dire que sans être aucunement politique, *je suis prêt à défendre l'individu partout où il est menacé*. Au bout de cette défense de l'individu, on en arrive nécessairement à une internationale des "petits hommes". »

Il indique aussi les raisons de la retraite suisse (p. 310) :

« En fait, je vis en Suisse parce qu'on m'y fout la paix; parce que je dis et écris ce que je veux; parce que je ne suis observé par aucune police secrète; *parce qu'aucun flic ne vient me poser des questions* [...] »

Et la façon dont il envisage les lendemains fait la part belle au socialisme (p. 311) :

« L'avenir?

— [...] Je ne suis pas prophète. Je regarde ce qui se passe, ou bien nous suivrons une évolution plus ou moins lente par le socialisme, ou bien ce sera le grand chambardement avec le communisme. »

Déporté par son interlocuteur ou par identification avec son fils Pierre (1968 ne date que de cinq ans), Simenon tient des propos quasi « révolutionnaires » qu'on pourrait multiplier à loisir : la lecture des *Dictées* permet un florilège de citations équivalentes. Une nuance à apporter toutefois avec cet extrait d'un entretien avec Guy Dumur (Télévision suisse, 1973) :

« Moi, j'appelle anarchiste, il faut bien employer un mot, celui qui reste entièrement apolitique et qui reste contre toute domination par une caste quelle qu'elle soit. »

Mais cette facette n'exclut pas une autre position mentale, tout aussi affirmative. Par exemple, dans ce passage de l'entretien avec Robert Sadoul (*Gilde du Livre*, n° 7-8, juillet 1957, Lausanne) :

R.S. — Et encore *une question un peu cruelle* cette fois. Si vous deviez choisir votre personnage, choisiriez-vous le policier ou le personnage qui est poursuivi ?

G.S. — Oh je choisirais certainement le personnage de Maigret !

R.S. — Et pour quelles raisons ?

G.S. — Euh ! ... Là, vous me posez une question embarrassante. C'est ce que j'appelle une *colle*. Peut-être parce que j'ai instinctivement un certain goût de l'ordre. [Il prend l'exemple de la conduite automobile] (...).

R.S. — Est-ce un goût de la prudence ou un goût de l'ordre ?

G.S. — Non, c'est un goût de l'ordre parce que j'ai l'impression que si chacun faisait un effort pour ne pas ennuyer le voisin, pour ne pas faire tort à autrui, la vie deviendrait infiniment plus facile. C'est une question d'équité. [Il prend l'exemple du bruit] (...).

R.S. — *Vous n'êtes pas indiscipliné.*

G.S. — Pas du tout. Si on me dit d'aller à droite, je vais à droite ; si on me dit d'aller à gauche, je vais à gauche.

Où est passé l'anarchiste ? Il semble que le romancier ait plusieurs profils à sa guise, un profil bas, soumis et discipliné, un profil haut, individualiste et quelque peu libertaire ; il semble aussi que leur conciliation ne se fasse pas sans conflit.

Les figures de jeunes anarchistes dans les romans sont loin d'être triomphantes. Evoquons rapidement deux exemples :

- dans *Pedigree*, le jeune anarchiste Murette ne s'en tire que grâce à la protection tutélaire de l'oncle Léopold, qui est plus qu'un père pour lui.
- Joseph Mittel, dans *Long Cours*, trouve dans le capitaine Mopps un appui pour son anarchisme défaillant et la veulerie de sa conduite.

Ces deux figures semblent être des rétro-projections, des projections dans un avenir déjà révolu et que l'on reconstruit après coup : le temps dominant est un futur antérieur. Plus que des événements historiques, l'imagination du romancier semble utiliser les virtualités de l'adolescence passée dans le groupe de la Caque. Un passé que Simenon s'attache à noircir, à dévaloriser et à renier

comme une antichambre du crime, sur le mode « j'aurais pu être un assassin ». Il est utile d'avoir à l'esprit cette ambivalence de Simenon envers l'ordre établi pour situer l'originalité de ce texte de 1934.

*

* *

UN EXAMEN précis du texte nous montre une attitude quelque peu surprenante chez l'auteur : il se fait le porte-parole ou mieux le héraut des syndicats de la police et de sa hiérarchie ; et cela dans une tonalité anti-parlementaire dont la virulence et la dévalorisation systématique donnent quelques frissons.

D'où viennent cette fureur sacrée, cette indignation et cette inspiration prophétique ? De la peur inspirée par la montée du ganstérisme ou de la « déportation » (être déporté dans un virage) imprimée par la rédaction rénovée de « Je sais tout » à son collaborateur d'un jour, de l'exaltation de servir une grande cause ou des réactions d'un homme qui se sent traqué et menacé par ses insouciances passées ? Au lecteur de se faire une opinion.

Le texte s'ouvre par des allusions explicites à des jeux enfantins : cacher un objet dans une chambre et mettre à l'épreuve la perspicacité d'une dizaine de limiers en herbe. Cette référence à des jeux puérils, qui se donne comme support d'une pédagogie envers le lecteur, souligne l'irréalité des décisions prises à « la » Chambre, où des illuminés prennent la pègre comme objet de philanthropie, des gens votent non seulement sans comprendre mais également sans débat. Passe encore que les amusements des députés soient ridicules, ils mettent la police dans l'impossibilité de faire son travail et dans des proportions incommensurables : 21 jours par mois. Seuls les policiers connaissent le réel, ce sont eux les vrais savants : ils savent ce que les autres ne savent pas. Disqualifiés, les intellectuels phraseurs inconséquents, les magistrats ignorants et naïfs et les mauvais coucheurs : les bavures policières et les ripoux n'existent pas, ce sont des calomnies médisantes. Des schémas explicatifs sont donnés pour montrer non pas la fameuse loi de 1933, mais ses conséquences : les détenus en cavale (voyagent), les juges jamais dans leurs bureaux (siège vide) et les policiers réduits à l'impuissance (enquêteurs inutilisables). L'opposition des schémas — hier et aujourd'hui — est assez explicite de l'entourloupe ainsi réalisée ; on pense à un blocage bureaucratique consécutif d'un transfert de pouvoirs entre les policiers et le parquet, à une exploitation systématique des failles du nouveau dispositif censé améliorer l'ancien. Ici, par définition, les revendications policières sont légitimes et fondées, c'est une sorte de poulet (billet galant) que Simenon leur adresse.

Un « je ne sais pas si je me fais comprendre » hésite entre l'injonction adjudantesque et le doute pédagogique sur le niveau faible de son auditoire.

Plus énorme et maladroite est l'affirmation que «les policiers pratiquent les règles non de la procédure mais du milieu» : de quoi s'inquiéter si on passe de l'information experte à l'imitation mimétique.

Un des objectifs de la loi est de mieux assurer la défense de l'accusé, dont Simenon n'imagine même pas qu'il n'appartient pas au milieu. Cet aveuglement le conduit à dénigrer le rôle de l'avocat, marron par essence et complice par nature de son client, commissionnaire et receleur de surcroît, fabriquant des alibis et détruisant les pièces à convictions. L'idée qu'il «peut le devenir» n'est qu'une atténuation modale du discrédit où il faut tenir l'avocat.

Tandis que les braves policiers faisaient un travail de dégrossissement, «en martelant leurs questions», et obtenaient des aveux avant même l'ouverture de l'instruction officielle.

Depuis que le rôle des chaussures à clous est modifié avec la loi de 1933, on n'aboutit pas moins qu'à «*l'assurance de l'impunité*». Des malfaiteurs intelligents et organisés peuvent impunément commettre leurs forfaits : une nouvelle sorte de crimes parfaits puisqu'ils échappe(ro)nt à la justice impuissante. De quoi susciter des vocations chez les non-initiés ou les distraits ou même «les Stavisky en herbe...».

Pour donner corps à ces allégations, Simenon évoque les affaires Prince et Stavisky, l'avocat véreux Bonnet et le surmenage du juge Ordonneau, des faits divers qui ont diversement subi l'épreuve du temps. A cette habileté à personnaliser certains ratés de la loi plus ou moins anecdotiques, on aurait aimé un exposé plus précis sur les objectifs avoués de cette loi et ses améliorations possibles. Simenon s'en excuse en prétextant les limites de son papier :

«je ne peux pas tout exposer dans un article, je voudrais seulement en prévoir le sens et surtout les conséquences»

et il faut donc lui faire confiance et s'en remettre à son pouvoir d'expertise juridique de la loi.

Simenon, au passage, prête – ironique ou faussement patelin – beaucoup de candeur aux hommes politiques : «une loi arrachée à la sensibilité des législateurs qui n'ont jamais vu un assassin de leur vie».

Cela les différencierait de «ces gens qui se sont passionnés davantage à la question» et dont Simenon fait partie assurément.

«Liberté individuelle, soit. Mais il ne faut rien exagérer», nous répète Simenon. Le chantage au crime qu'il agite, pour abroger une loi d'ailleurs en cours de modification, semble plus un appel au secours, un signal de détresse où le chasseur de malfaiteurs devient chassé à son tour et en appelle à la puissance publique pour «sa» protection, mais il ne peut l'afficher comme telle. L'arrestation de l'assassin de Prince et de ses acolytes et de ses commissionnaires est une affaire urgente pour le journaliste passionné qu'a été

Simenon depuis quelques mois; il n'est pas peut-être totalement inutile de regagner la sollicitude de la police, passablement agacée par les initiatives et les déductions hasardeuses du « Maigret » à sensations de *Paris-Soir*.

*

* *

QUE PENSAIENT les contemporains de Simenon, en 1934, de ses ambitions de détective, de son évasion de la fiction romanesque et de sa mutation en redresseur de torts, sur le terrain de la réalité sociale historique?

Nous pouvons nous en faire une idée assez exacte à travers le Journal de Carlo Rim : *Le grenier d'Arlequin* (Denoël, 1981), à la date du 2 avril 1934, et dans le texte du même auteur : « Maigret à l'œuvre », dans *Marianne*, 28 mars 1934.

« Simenon débarque à la maison, tout agité, énigmatique, volubile. Ses petits yeux s'allument sur son sourire en croissant de lune :

– Viens, tu m'accompagnes [...]

« *Paris-Soir* a annoncé à ses lecteurs qu'il s'est, à prix d'or, assuré pour son enquête sur la fin tragique du conseiller Prince, la collaboration de deux gentlemen de Scotland Yard et du commissaire Maigret.

– Tu comprends, on nage en plein roman, alors on demande à un personnage de roman de mener l'enquête. C'est normal. [...]

On est en droit de se poser des questions sur cette soi-disant normalité et sur ses limites; notons au passage l'explication de l'origine de ces mystérieux agents de Scotland Yard mentionnés dans le texte *Des crimes*...

Carlo Rim et Simenon atterrissent à Montmartre, chez Nine, le quartier général de Robert Desnos, où l'accueil est mitigé :

« Et toi, mon petit Sim, de quoi tu te mêles? Va pas traîner tes guêtres dans cette boue, qu'est-ce que tu peux comprendre à tout ça? Tu es un romancier, un poète, tu es pas un poulet! Laisse ton Maigret où il est, avec ses malfrats, ses barbillons et ses putes. Ça, au moins, c'est propre! Un poisson, quand on le sort de son bocal, il crève! Tu m'as compris? »
(pp. 208–209.)

Opinion sans doute partagée par la grande majorité de l'entourage de Simenon : « Mais qu'allait-il faire dans cette galère? ». Même l'assassin présumé de Prince croit bon de mettre lui-même les choses au point par un coup de fil au domicile de Carlo Rim, le 14 avril 1934 (p. 210, mais date incertaine).

« Tchaou! Je sais que Simenon est votre ami. Alors quand vous le verrez, vous pouvez lui dire qu'il n'a rien à craindre de votre

ami Carbone. Chez nous, l'amitié, c'est sacré. Son dernier roman est excellent. Je viens de le lire à la Santé... ça m'a fait passer un bon moment. Allez, tchaou, Carlo!»

Pas rancunier, le «ganster» apportait ainsi un réel soulagement à tous ceux qui se faisaient quelques soucis sur le destin de Maigret-Simenon jusque-là fâcheusement compromis par ses exploits à la Rouletabille. Des crimes vont être commis, dit le titre; il ne suffisait pas au petit Sim de porter un revolver pour espérer ne pas figurer dans la liste des prochaines victimes. Il pouvait aussi nourrir le fragile espoir de sauver sa peau par sa plume et sa jeune notoriété de journaliste occasionnel. L'amitié rituelle affichée avec les commissaires qui se sont succédé au quai des Orfèvres depuis le commissaire Guillaume tenait lieu à une époque précise (1934) de gilet pare-balles.

On comprend mieux alors ce paradoxe de Simenon : il se montre volontiers et sans réticences notoires du côté de la police et réclame en même temps son appartenance sympathique au côté de la victime et de l'accusé. Dans ce texte, il n'est que du côté de la police, parce qu'il est une des victimes désignées et cela par son propre zèle.

Le Petit Docteur, lui, jouera une collaboration un peu distante avec la police, sur un mode plus humoristique. L'arrêt complet des Maigret entre 1934 et 1938 relève sans doute de considérations diverses : on ne saurait en écarter cette «traversée du miroir», cette incarnation insolite par Simenon de son personnage, Jules Maigret. Il s'est montré aussi, en cette occasion, un enfant de chœur en confondant fiction et réalité.

26 décembre 1989.

Post-scriptum.

La publication en mai 1934 de ce texte le rend déjà quelque peu anachronique. Composé probablement le 27 ou 28 mars 1934, il se rattache naturellement à la série de reportages publiés dans *Paris-Soir* du 20 au 22 mars, du 24 au 30 mars et à celui du 6 avril 1934, sous le titre «A la recherche de l'assassin du conseiller Prince» (*A la découverte de la France*, «10/18», 1976).

Ce passage du chapitre 8, paru le 28 mars dans *Paris-Soir*, est très proche par son contenu du texte de *Je sais tout* :

«Il faut que ceux qui ont la responsabilité de l'enquête aient les moyens d'agir sans être entravés par des règlements etc.

«Sinon, c'est la justice [...] qui ne sera plus prise au sérieux.

«Que se passe-t-il dans ce cas?

«Dix mille petits tripoteurs n'attendent pour se lancer dans les affaires que l'assurance de l'impunité...»

(p. 289.)

Les allusions à la loi de 1933 sont rapides et fréquentes mais elles sont moins virulentes et ne font pas l'objet d'un développement conséquent.

Une impression à corriger, celle d'une éventuelle lâcheté de Simenon, est sans le moindre doute à écarter. Il semble plutôt que son journal ait alors pris ses distances et qu'on lui ait conseillé pour sa sécurité d'aller se faire voir ailleurs. Il ne reprendra sa collaboration au journal qu'à la mi-septembre 1935.

Que fait Simenon? Dès le 4 avril 1934, et jusqu'au 8 mai 1934 inclus, il publie dans un autre quotidien parisien, *Le Jour*, une longue série de 23 articles sur son périple en Europe, qui sera publiée sous le titre «Peuples qui ont faim». Des reportages d'une qualité et d'une gravité exceptionnelles; des documents d'une lucidité sans complaisances ni concessions. Simenon n'a pas perdu de temps et ce relatif échec lui permet de prendre une revanche éclatante sur les témoins de son époque (*A la rencontre des Autres*, «10/18», 1989).

Notons cependant que son regard sur l'affaire Stavisky mérite un examen plus critique et circonstancié, que je publierai ultérieurement.

28 décembre 1989.

Jean-Louis DUMORTIER

Les scrupules de Maigret

LE PETIT village d'Echandens, à une vingtaine de kilomètres de Lausanne, est dominé par un château du XVI^e siècle. Ce château, faute de pouvoir l'acheter (car il n'est pas à vendre), Georges Simenon l'a loué, et il s'y installe durant l'été de 1957.

Pourquoi vivre en Suisse? S'il fallait en croire l'écrivain, cela tient à la réserve des autochtones, à leur souci manifeste de respecter l'intimité d'autrui. Le romancier répugne à admettre qu'il est immensément riche et que la Suisse est un paradis fiscal.

Simenon a cinquante-quatre ans. Récemment, il lui est arrivé de douter de ses ressources de créateur, de se considérer comme un romancier fini et de donner le spectacle de son désespoir. Il devait y avoir beaucoup d'auto-suggestion dans ce sentiment de devenir stérile. Sans doute aussi le désir d'apitoyer son monde avant de l'étonner par un regain de créativité. L'hypochondrie de Simenon est bien connue. Cette fois son anxiété habituelle n'a pas pour objet sa santé, mais sa puissance artistique et la manifestation de cette anxiété est un moyen de polariser l'attention de ses proches. Pour confirmation, jetons un œil sur sa bibliographie depuis son retour des Etats-Unis. 56 : quatre romans; 57 : cinq; 58 : trois (mais c'est une année où il voyage énormément : en Belgique, en Hollande, en Italie); 59 : quatre; 60 : deux (mais cette année-là encore il multiplie les déplacements); 61 : cinq; 62 : quatre. On peut en rester là : cela suffit pour dire que le romancier soi-disant fini garde un souffle que peuvent lui envier bien des confrères.

Ce qui est réellement fini, en 57, c'est l'entente entre l'écrivain et Denise, sa seconde femme. Elle demeure une gestionnaire zélée des intérêts de son mari, une secrétaire en chef compétente et diligente, mais leur couple est en perdition. Après les années de passion, après le temps de la complicité malsaine sur fond de liberté sexuelle, le moment est venu où les époux s'entredéchirent. Cette situation doit avoir des effets perturbants sur le processus créateur. De fait, on peut constater une légère baisse de la production, si l'on prend comme point de comparaison les années heureuses vécues à

Lakeville (1950–1954) où Simenon a écrit, en 51 et en 53, jusqu'à six romans annuels.

A Echandens comme ailleurs, le même rituel prélude à la rédaction d'une œuvre nouvelle. Le romancier s'enferme, prépare l'enveloppe jaune où figurera le titre du futur roman et l'état-civil des protagonistes, consulte les annuaires, les cartes, les plans qui contribuent puissamment à assurer l'effet de réel que produira l'œuvre. Il taille ses crayons, bourre ses pipes afin de ne pas devoir interrompre l'épuisante séance d'écriture quotidienne.

Ne troublons pas ce rituel. Ne nous penchons pas sur l'écrivain en train de produire son cinquante-troisième *Maigret*. Profitons qu'il est à la tâche, comme disaient les romanciers populaires du siècle dernier, pour jeter un regard rétrospectif sur la douzaine d'années qui viennent de s'écouler, car ces années ont été, à mon avis tout au moins, décisives dans la carrière de Simenon, cruciales en ce qui concerne sa position dans le champ littéraire.

1957 moins 12 : 1945. A l'automne de cette année-là, Simenon, sa première épouse Régine et leur fils, Marc, quittent la France pour les Etats-Unis.

Ce départ s'explique, selon l'écrivain, par son désir de donner au petit Marc – six ans – une éducation américaine. De cette explication, Fenton Bresler, un des importants biographes de Simenon, fait bon marché. Il accorde plus de crédit aux dires de Régine. D'après elle, l'écrivain craignait que les communistes s'emparent du pouvoir en France.

Derrière tout cela, je voudrais plutôt débusquer, à titre d'hypothèses, le souci d'échapper aux tracasseries de l'épuration littéraire et, intimement lié à ce souci, le désir de Simenon de ne pas se trouver compromis par les agissements de son frère Christian. Je développe rapidement l'une puis l'autre de ces hypothèses.

Certes Simenon n'a pas écrit une ligne qui puisse le faire suspecter de sympathie pour l'occupant. Certes l'accusation d'antisémitisme qu'on a pu lancer contre lui, en 1982 (Maurice Einhorn, dans la revue *Regards*), en se fondant sur certains romans parus avant ou pendant la guerre, semble inspirée par la malveillance. Certes l'écrivain s'activa beaucoup, en 1940, en faveur des réfugiés belges. Mais il continua à publier. Il continua à vendre au cinéma les droits d'adaptation de ses romans. Les livres qui parurent, les films qui sortirent ne le purent qu'avec l'autorisation des Nazis. Ceux-ci étaient peu sourcilieux, si peu que, d'après une étude récente (David Pryce-Jones, *Paris in the Third Reich*, Londres, Collins, 1981), la France occupée demeurait la première productrice d'œuvres littéraires, devançant l'Amérique et la Grande-Bretagne. L'éditeur de Simenon, le plus prestigieux des éditeurs français, Gaston Gallimard, avait d'ailleurs signé avec l'occupant un accord

aux termes duquel il s'engageait à écarter lui-même tous les écrivains juifs, francs-maçons, puis communistes, moyennant quoi on lui laissait les coudées franches. Cet accord liait la plupart des éditeurs parisiens et les représentants du Dr. Goebbels à Paris. Par le fait de cette autocensure, la capitale française ne fut nullement, durant l'occupation, le désert culturel que parfois l'on imagine. Rappelons que c'est en 1942 que paraissent *L'étranger*, *Le mythe de Sisyphe*, *L'être et le néant*, qu'est représentée *La reine morte*. Qu'en 1943 on crée *Les mouches*, on publie *L'invitée*. Qu'en 1944, avant la libération de Paris, *Huis clos*, *Le malentendu*, *Antigone* sont portés à la scène.

Simenon, parce qu'il publie une vingtaine de romans entre l'été 39 et l'été 45, parce qu'il laisse tourner une dizaine de films tirés de ses romans, notamment par la Continental, société de production nazie, n'a de leçons à recevoir de personne. Seulement voilà : beaucoup d'artistes qui ne renoncent pas plus que lui-même aux feux de la rampe militent, dans l'ombre, au sein des comités de résistance. Lui pas. Lorsque le Comité national des Ecrivains, issu de la clandestinité, réclamera des enquêtes sur l'activité des éditeurs et des auteurs compromis avec l'occupant, lorsqu'il proposera, comme sanction, ainsi que le rappelle Pierre Assouline dans son *Epuration des intellectuels* (Bruxelles, Editions Complexe, 1985), « d'indemniser sur les bénéfices réalisés pendant l'occupation les auteurs dont (les droits ont été sacrifiés) », lorsqu'il mesurera le papier, devenu rare, aux écrivains qui ne se sont pas engagés, fût-ce timidement, contre le nazisme, lorsque certains membres de ce Comité, tel Louis Aragon, s'acharneront sur les artistes qu'ils savent hostiles au communisme, Simenon comprendra sans doute que l'épuration peut lui causer du tort, peut lui valoir, au moins, d'être mis momentanément sur la touche.

Il y a alors, pour Simenon, un autre sujet d'inquiétude : son frère cadet, Christian. Il s'est compromis avec le mouvement rexiste ; il est, au printemps de 1945, un homme traqué, un fugitif aux abois qui compte sur son aîné pour lui trouver une planche de salut. Le romancier en est probablement à redouter, pour lui-même, des formes de représailles. C'est, ne l'oublions pas, un individu maladivement inquiet. Alors cette main que son frère tend vers lui en quête de secours doit lui apparaître comme celle qui peut l'entraîner au fond de l'abîme. Conseillé par Gide, Simenon incite Christian à s'enrôler dans la légion étrangère. Et lui-même s'empresse de partir à l'étranger.

De tout cela, bien sûr, pas un mot dans les *Mémoires intimes*. Ce silence ne constitue pas une preuve, mais, pour un familier de Simenon, pour quelqu'un qui sait son habileté à écrire sa propre légende, exagérant ceci, minimisant cela, inventant tel épisode, omettant tel autre, pareille lacune constitue un important indice.

Rester à Paris c'était peut-être courir le risque d'un ostracisme momentané, un risque qui peut paraître majeur à un écrivain certes célèbre, mais

encore mal introduit dans l'establishment littéraire. Mais quitter Paris, n'est-ce pas quitter la sphère où s'activent les instances de consécration, n'est-ce pas se vouer à demeurer, définitivement et dans tous les sens du mot, un écrivain marginal?

Je m'étonne que le départ du romancier n'ait pas retenu davantage l'attention des spécialistes. Ce n'est pas un changement de domicile parmi d'autres, mais un tournant décisif dans la carrière de Simenon. L'écrivain va, de plus en plus, s'internationaliser, mais, vivant à l'étranger, il ne sera ni atteint — ni porté — par les vagues successives de l'existentialisme et de l'engagement littéraire. Peu enclin à la réflexion philosophique, ou socio-politique, moins bien pourvu en capital culturel qu'un Camus ou, a fortiori, un Sartre, Simenon aurait pourtant pu participer aux débats idéologiques de l'après-guerre. Son œuvre relevait du néo-réalisme existentialiste, mais contestait les thèses fondamentales de cette philosophie (celles sur la liberté notamment); elle était fermement ancrée dans le social, mais ne donnait jamais à en penser le possible changement; ambiguë, elle s'imposait surtout par son abondance et aurait pu faire de son auteur, eût-il été présent, un interlocuteur, comme on dit, incontournable.

C'est durant les années américaines, je crois, que le roman simenonien a pris, dans la hiérarchie des biens culturels, la place modeste qu'il occupe encore aujourd'hui. Parce que l'auteur n'était plus une personnalité parisienne. Mais aussi parce qu'il s'est remis à produire, en série, des récits policiers. Et encore parce qu'il a changé d'éditeur, passant de la maison Gallimard, fortement pourvue en capital symbolique, aux Presses de la Cité, jeune société vouée à la production populaire.

Faut-il parler de fuite et de repli? Faut-il émettre l'hypothèse — encore une! — que Simenon, qui se présente plus volontiers comme un artisan que comme un artiste, s'est sciemment tenu à l'écart du débat idéologique, sciemment tenu dans l'ombre de son personnage fétiche, Maigret?

Je me borne à constater ceci, en me fondant sur le recensement effectué par Maurice Piron et son équipe (*L'univers de Simenon*, Presses de la Cité, 1983) : de 1929 à 1933, Simenon écrit 19 *Maigret*; de 1933 à l'hiver 1939, plus un seul; de fin 39 à l'été 45, 7; du printemps 46 à 1972, 50. L'on peut donc dire que de 1934 à 1945, il a, sinon complètement abandonné, du moins fort délaissé le commissaire à la pipe. Je ne me range pas à l'avis de mon collègue Alain Bertrand qui, dans son tout récent ouvrage sur Simenon (*Georges Simenon*, La Manufacture, 1988), admet que Simenon en a eu assez de Maigret, comme Agatha Christie de Poirot et Conan-Doyle de Sherlock Holmes. Je suis enclin à croire que l'auteur, sorti de l'anonymat du roman populaire, ayant émergé dans la paralittérature policière, a voulu, à un moment de sa carrière,

s'imposer comme romancier à part entière. Et j'incline aussi à penser qu'une dizaine d'années plus tard, il y a renoncé. C'est alors qu'il passe aux Presses de la Cité, qu'il quitte Paris pour l'Amérique, qu'il se remet à écrire des *Maigret*, à la cadence moyenne de deux par an.

Dès lors s'impose la question suivante : y a-t-il eu, durant les années où Simenon a voulu sortir de l'ornière du roman policier (33-39), durant les années de guerre où il a peu sacrifié à ce genre romanesque (39-45), des réactions à ses écrits qui lui ont donné à penser qu'on le considérerait toujours un peu comme un faiseur, qu'il ne s'intégrerait jamais vraiment dans la sphère des écrivains riches en capital symbolique? Pour répondre à cette question, il faudrait une enquête approfondie. Il faudrait notamment dépouiller sa correspondance avec les auteurs reconnus : André Gide, Claude Farrère. Passer au crible ses relations avec Pagnol, Cocteau, Bernanos, Aymé. Examiner surtout les articles de critique littéraire consacrés à ses romans.

Je n'ai pu faire une telle enquête. Je me limiterai donc à rappeler un événement de notoriété publique. En 1941, Gide, de passage chez Gallimard, tombe sur le manuscrit de *Je me souviens*, le premier texte autobiographique de Simenon, un texte qui, aux dires de son auteur, devait avoir une vertu d'exorcisme. Il s'agissait pour lui d'évoquer ses années d'enfance, d'accomplir, littérairement, une sorte de dénégation de la perte des êtres chers. Tout à la fois il acceptait le deuil du père et, par l'écriture, lui rendait la vie. Tel est le rôle du langage dans la dénégation : il permet d'assumer la perte, de la rendre psychologiquement supportable; il donne la faculté de dire : « J'ai perdu un être indispensable » et, en même temps : « Je ne l'ai pas perdu puisque je peux le récupérer grâce aux mots » (Kristeva, « Vie et mort de la parole », dans *Soleil noir*).

Je ne prête pas foi à Simenon lorsqu'il prétend avoir conçu *Je me souviens* comme une sorte de testament, suite au diagnostic d'un radiologue lui annonçant sa mort prochaine. Un hypocondriaque comme lui consulte plusieurs spécialistes, à moins d'avoir de puissantes raisons psychologiques d'admettre pareille annonce. Je suis en revanche porté à croire que l'écrivain veut mourir à quelque chose, ou, si l'on préfère, RENÂÎTRE. Dans cette entreprise, l'écriture de *Je me souviens* devait avoir un rôle crucial.

Or le texte est sévèrement jugé par Gide, dont Simenon reconnaît l'autorité, dont il respecte le jugement. Gide, à défaut d'être un grand romancier, est un fin connaisseur en fait de romans. Il estime qu'il y a dans *Je me souviens* la matière du roman complexe, profus, que jusqu'alors Simenon n'est jamais parvenu à écrire. Il subodore aussi, sans doute, que la forte implication personnelle de l'écrivain dans cette matière est garante d'une œuvre majeure. Aussi presse-t-il Simenon de revoir sa copie, de romancer *Je me souviens*.

Ainsi naît *Pedigree*, au terme de deux années de travail. Achevée en 1943 (encore que le romancier envisage alors une suite), l'œuvre ne sera publiée que cinq ans plus tard, non par Gallimard, mais par les Presses de la Cité.

Je suis porté à croire que Simenon a le sentiment d'avoir raté son examen de passage, de n'avoir pas réussi le grand roman qu'André Gide attendait de lui. De fait Gide manifesterait sa déception, dans une lettre datée de septembre 1946 (Bresler, p. 186). Dans son étude sur *Pedigree*, Danièle Latin parle à juste titre de « texte matrice » de l'œuvre tout entière (« De *Pedigree* aux romans psychologiques : approche d'une signifiante », dans *Lire Simenon*, Labor, 1980) : il n'empêche, ce roman ne transcende pas la production ordinaire de l'écrivain.

Simenon sait-il alors qu'il ne franchira pas le Rubicon ? Se résigne-t-il déjà à camper aux frontières de la production moyenne ? A-t-il, près de deux ans avant de partir pour les Etats-Unis, pris sa propre mesure et s'estime-t-il incapable de changer de manière, de matière, d'assurer ce renouvellement que l'on attend, que l'on exige des « grands » romanciers ? Ou a-t-il trouvé son point d'équilibre en tant que créateur, son « créneau » en tant que fournisseur ? A y réfléchir, je me demande si j'évoque ainsi une véritable alternative ou si je pose, en fait, la même question sous deux formes différentes...

Quoi qu'il en soit, l'écrivain qui s'installe pour dix ans en Amérique (au Canada d'abord, puis en Arizona, en Californie, au Connecticut enfin) — cet écrivain est plus un romancier populaire qu'un ambassadeur des lettres françaises. Et c'est une carrière d'écrivain populaire français qu'il gère à des milliers de kilomètres de distance.

Dans cette décision, des considérations économiques sont certainement aussi intervenues. Simenon devine ce qu'il perd à rester en marge de l'establishment littéraire, mais il sait bien ce qu'il y gagne. Il sait notamment que les *Maigret* lui ont rapporté et lui rapporteront encore beaucoup d'argent, grâce à leur vente, grâce aussi aux adaptations cinématographiques. Il serait d'ailleurs intéressant de comparer les contrats signés par l'écrivain avec Sven Nielsen, son nouvel éditeur, et ceux qui le liaient à Gallimard.

Revenons maintenant en 1957 et aux *Scrupules de Maigret*.

La marge de manœuvre d'un auteur de série policière comme Simenon est particulièrement étroite. Ses fidèles, pour prix de leur fidélité, exigent de retrouver, tels quels, héros et comparses et ne s'accommodent pas d'innovations dans le domaine de la technique narrative, qu'elles concernent la narration proprement dite, les variations de point de vue ou le jeu sur la chronologie.

Le problème est donc, chaque fois, pour Simenon, de faire du neuf avec du vieux, de rassembler de manière attendue, des figures attendues dans une

situation... un peu moins attendue. La variété, la relative nouveauté d'un roman par rapport aux composantes de la série tient toute dans l'invention d'une nouvelle histoire. Encore Simenon ne peut-il, dans ce secteur de l'invention, donner à sa créativité aussi libre cours que dans ses fictions non policières.

D'abord parce que doivent réapparaître, d'un volume à l'autre, certains personnages qui constituent les relations personnelles et professionnelles de Maigret. Ensuite parce que le héros, fonctionnaire, est tenu d'exercer ses fonctions dans un espace limité. Enfin parce que Simenon a donné, d'entrée de jeu, à son commissaire un âge qui lui interdit d'évoquer, au fil des romans, le déroulement de sa carrière. Dès sa première apparition, Maigret est un homme mûr et sa maturité, son aspect paternel sont d'une extrême importance pour la relation avec le lecteur. Ce dernier ne pourra pas se constituer ici en rival de l'enquêteur. L'énigme criminelle ne sera pas une sorte de «challenge», de défi lancé conjointement au personnage fictif et au lecteur réel. Chez Simenon, le crime est banal, commis sans rouerie par quelqu'un que sa situation prédisposait à l'acte et qui a agi, le plus souvent, dans un moment d'exaspération ou de panique. L'enquête consiste à reconstituer la situation criminogène et, pour ce faire, Maigret n'a d'autre méthode que s'imprégner de l'atmosphère dans laquelle a vécu sa victime. Le lecteur le suit pas à pas, regarde, écoute, hume, «fait l'éponge» avec lui. Et, avec lui, tâche de comprendre le plus et de juger le moins possible.

Voici, sommairement tracées, les limites à l'intérieur desquelles doit se cantonner l'écrivain, les contraintes dont il doit tenir compte pour produire cette sorte de variation sur un thème donné qu'attend de lui son public. Jetons alors un œil sur cette variation particulière que constitue *Les scrupules de Maigret*.

Voici d'abord un résumé de l'intrigue, que j'emprunte à l'ouvrage collectif qu'a dirigé le professeur Maurice Piron et qui porte le titre *L'univers de Simenon*.

«Maigret reçoit successivement la visite de Xavier Marton, un personnage falot et timoré qui accuse sa femme de vouloir l'empoisonner, et celle de Gisèle Marton qui a suivi son mari jusqu'au quai des Orfèvres. Cette dernière est une créature froide et lucide. Son époux ne serait d'après elle qu'un neurasthénique.

«Une brève enquête apprend à Maigret que Xavier Marton est amoureux de sa belle-sœur, la douce et affectueuse Jenny, tandis que sa femme le trompe avec Maurice Schwob, à qui elle est associée.

«Au cours d'une nouvelle entrevue au quai des Orfèvres, Xavier Marton décrit sa femme comme une ambitieuse qui le tient pour un "pis-aller" et méprise le métier qu'il exerce. Il annonce son intention de la tuer si jamais il ressent les symptômes d'une intoxication.

« Il meurt la nuit suivante, empoisonné, sans avoir pu mettre ses menaces à exécution. Malgré ses présomptions, Maigret est rapidement convaincu de l'innocence de Gisèle Marton ; il apprend aussi que celle-ci, méfiante, a procédé dans la soirée à un échange de tasses qui ne l'a du reste pas empêchée d'être elle-même légèrement intoxiquée.

« Peu après, Jenny avouera : elle a empoisonné la tisane de sa sœur par amour pour son beau-frère, et Maigret devinera que ce dernier avait, de son côté, mis une légère dose de poison dans sa propre tisane de façon à avoir un prétexte pour tuer sa femme en une sorte de légitime vengeance. »

Simenon ne pouvant inscrire l'action des *Maigret* dans un cadre temporel historique — puisque son héros a une éternelle cinquantaine — comment particulariser chaque histoire ? En évoquant un moment de l'année, des données climatiques, des conditions de travail singulières en rapport avec ceci ou cela. Ici l'histoire commence un matin de janvier, au lendemain des fêtes, dans une période de calme plat. Circonstances exceptionnelles, précise Simenon. Cela ne l'empêchera pas de présenter ailleurs un Maigret désœuvré. Quel lecteur se souviendra ?

Autre manœuvre d'ouverture visant la particularisation : celle qui consiste à évoquer un état physique ou psychique du commissaire. Nous le trouvons d'humeur morose. Parce qu'il a la sensation de vieillir et parce que l'état de santé de sa femme le tracasse. D'emblée Simenon donne à son héros une densité humaine de nature à raviver l'intérêt du lecteur, à renouer entre ce dernier et son personnage des liens de sympathie.

D'entrée de jeu également, l'écrivain centre l'attention sur la relation de couple des Maigret, une relation dont la qualité sera parfois explicitement comparée et toujours comparable à celle des couples formés par les autres personnages : Marton et sa femme, Marton et sa belle-sœur Jenny, Gisèle Marton et son employeur Maurice Schwob, etc. Il y a souvent dans les *Maigret* une pointe de roman sentimental qui doit plaire au commun des lecteurs. Il y a en tout cas, dans celui-ci, une préparation du lecteur qui lui permet d'établir certains parallélismes. Et le lecteur populaire aime bien qu'on le crédite ainsi de quelque intelligence des relations humaines...

Considérons le cadrage et la perspective dans les premières pages du roman : ils sont très caractéristiques de la technique simenonienne. Immédiatement, le Quai des Orfèvres apparaît dans le champ, puis Maigret. Rien ne permet d'affirmer que les informations qui sont données (sur le calme plat qui règne à la P.J., sur la date du jour, la froidure des rues, la chaleur des bureaux, etc.) font partie du discours intérieur de Maigret, mais, incontestablement, elles concernent, ces informations, des phénomènes qu'il a pu ou qu'il peut percevoir.

Remarquablement, d'ailleurs, ce passage qu'on peut dire non focalisé débouche sur l'évocation de l'état d'esprit du commissaire et sur ses ruminations.

Elle s'ouvre, cette évocation des pensées du commissaire, par l'adverbe modalisateur « peut-être » (« Peut-être était-ce sa femme qui le préoccupait... », p. 7). Un tel adverbe invite à considérer ce qui suit non pas comme le discours du narrateur, mais comme les réflexions du personnage, rapportées en discours indirect libre.

C'est bien connu : le discours indirect libre rend possibles des effets polyphoniques : on entend, si je puis m'exprimer ainsi, en surimpression, la voix du narrateur et celle du personnage. C'est un instrument de focalisation remarquable dont Simenon fait grand usage pour estomper le narrateur et donner accès à la vie intérieure de ses héros, de Maigret en particulier.

Au mépris de toute vraisemblance, le discours intérieur va ici intégrer tout un dialogue en style direct. Maigret, inquiet à cause de la santé de sa femme, songe à un coup de téléphone que lui a donné la veille le docteur Pardon, son médecin de famille. Qu'il se remémore la teneur de cette conversation téléphonique, rien de plus plausible, mais que sa mémoire en puisse restituer la lettre, rien de moins crédible. Simenon sacrifie la vraisemblance à un impératif majeur : faciliter le travail du lecteur, assurer son plaisir aussi ? Il est plus facile, plus plaisant de lire un dialogue en style direct, que le compte rendu d'un dialogue en style indirect. Quant au discours raconté, c'est-à-dire au résumé de l'échange verbal opéré par le narrateur, il créerait entre Maigret et le lecteur une distance que, jusqu'ici, tout concourt à réduire.

La conversation téléphonique en style direct est entrecoupée de réflexions que se fait non pas un des interlocuteurs, mais toujours Maigret. C'est encore là un procédé typique de la technique narrative simenonienne. Ce parasitage des répliques par les réflexions du commissaire est lui aussi un instrument de focalisation très efficace. Le lecteur « entend » parler deux personnages, mais il ne pénètre que dans la pensée d'un seul, toujours le même, toujours Maigret.

En outre, cette interférence des réflexions du personnage central est une façon commode de lui donner de l'épaisseur, de créer des relations entre le présent du dialogue et, d'une part, tout son vécu antérieur, d'autre part — mais plus rarement — l'avenir qu'il envisage.

Nous venons de voir que, dans la séquence d'ouverture, la focalisation s'opérait rapidement sur Maigret (le commissaire apparaît dans le champ) et par Maigret (on perçoit ce que perçoit le héros), encore que l'on ne puisse dire avec certitude que toutes les informations données correspondent exactement aux perceptions du personnage central. Au début de la séquence suivante

(la visite de Marton), la perspective est incontestablement celle de Maigret. On peut en donner dix preuves. Je ne retiendrai que celle-ci : le lecteur s'attend à connaître le nom du solliciteur et l'objet de l'entretien ; l'un et l'autre lui demeureront inconnus parce qu'ils ne parviennent pas à la conscience engourdie du commissaire lui-même : « Maigret lut un nom tracé au crayon, mais comme ce nom ne lui rappelait rien, n'y fit pas attention... » (p. 9).

La démarche de Marton constitue, dans la macrostructure événementielle, l'événement que l'on nomme provocation ou intervention de la force perturbatrice. En termes moins ésotériques, c'est l'événement qui perturbe l'équilibre initial et enclenche l'action. Dans le roman policier, il s'agit très souvent d'un acte criminel, un meurtre neuf fois sur dix. Il ne s'agit pas de cela ici. Ne parlons pas pour autant d'une provocation tout à fait originale : c'est presque un lieu commun du roman policier que l'appel au secours d'un individu menacé, d'une future victime ; c'est une variante que l'on retrouve dans d'autres *Maigret* comme *L'affaire Saint-Fiacre*, *Cécile est morte*, *Maigret et son mort*, etc.

En fait, on a affaire à une variante de cette variante : dans le roman qui nous retient, il n'y a pas plainte, il n'y a pas demande officielle d'une action judiciaire. Ce qui est perturbé, ce n'est nullement, par un crime accompli, l'ordre social, ni, par une requête précise, la routine policière, c'est seulement la sérénité professionnelle de Maigret. La visite de Marton, à qui il se reproche de n'avoir pas accordé une attention suffisante, l'obsède rapidement. C'est que Maigret ne réagit pas en fonctionnaire de la police, en simple garant de l'ordre public. C'est que son action ne relève pas seulement de l'ordre judiciaire mais s'inscrit dans un ordre supérieur : celui de la justice. C'est Maigret-justicier, non Maigret-policier, qui se sent interpellé par Marton. C'est Maigret-justicier qui déclarera à son ami le docteur Pardon lorsque ce dernier l'invite à se considérer comme non responsable : « Officiellement, professionnellement, non (je ne suis pas responsable). N'empêche que si, demain ou la semaine prochaine, un des deux, l'homme ou la femme, vient à trépasser, je serai convaincu que c'est par ma faute » (p. 38).

Comme dans les autres volumes de la série, Maigret tente de cerner la personnalité de Marton. Trait original du roman : la fameuse « méthode » du commissaire, qui consiste à s'imprégner de l'atmosphère dans laquelle a vécu la victime, est tout à fait inopérante. Parce qu'il n'y a pas de victime. Dès lors l'espace d'autrui demeure clos pour Maigret. C'est le crime, le délit constaté qui lui permet d'envahir cet espace, de s'y installer, d'y faire provision de ces menus détails de la vie quotidienne qui le conduiront à l'assassin. Marton est bien vivant. Bien vivant et très loquace. Alors que d'habitude Maigret se fait une idée de la victime sans recourir aux mots, Marton impose, dans un

discours prolix, une image de lui-même qui laisse le commissaire à court de réaction.

C'est un autre trait particulier des *Scrupules de Maigret* que la surabondance des échanges verbaux. La plus grande partie de l'action a pour cadre le Quai des Orfèvres où se déroulent trois entretiens et un double interrogatoire : 82 pages sur les 164 que compte le roman. Par comparaison avec d'autres *Maigret*, celui-ci est un roman où la vérité (du moins ce que le commissaire considère comme tel et ce que le lecteur, par le truchement du héros, est invité à tenir pour vrai) est charriée par le flux des mots, non celée dans le réseau des choses.

Dans ce roman où, Maigret excepté, les protagonistes sont surtout des images discursives, le commissaire va se frotter aux sciences psy. Il téléphone à un psychiatre, chez qui Marton est en traitement, il lit un traité de psychiatrie, il s'essaie à interpréter le cas de Marton en recourant au vocabulaire psy, etc. Remarquablement, Maigret éprouve une répulsion certaine pour le psychiatre, le docteur Steiner, et pour le discours psy. Ce qui agace le commissaire, ce qui provoque sa colère même, c'est que Steiner est, à ses yeux, une autorité concurrente, un spécialiste qui exerce sur le terrain où lui-même prétend exceller : celui de « l'humain ».

Voici l'occasion de rappeler que Maigret n'est pas conçu par Simenon comme un spécialiste du crime, mais comme, selon une expression de Francis Lacassin, un « accommodateur de destinées ». Pour imposer cette conception au lecteur, très économiquement, l'écrivain en fait une conviction du personnage lui-même. L'explication de l'attitude de Maigret face au savoir psy est là : c'est un discours organisé, prestigieux parce que scientifique, qui fait concurrence à son propre discours, et qui en constitue, à la fois, l'antithèse et le doublet. L'antithèse parce qu'il est prolix, systématique, difficile à comprendre encore qu'explicite, alors que le discours de Maigret est laconique, inorganisé, facile à saisir quoique volontiers elliptique. Le doublet parce que, selon le commissaire en tout cas, il ne véhicule pas, sur les hommes et leur comportement, d'autres informations que celles que transmet son propos « de bon sens ». Pas besoin de ce « fatras savant » (p. 66), dit en substance Maigret, pour interpréter ce qui n'est « en fin de compte que de l'humain » (p. 181). De l'humain : qu'est-ce à dire ? Ce que le premier lecteur venu peut, comme Maigret, appréhender, comme Maigret, confusément exprimer ou, à la limite, ne pas exprimer du tout en prétextant que les mots trahissent la pensée ou caricaturent la réalité. Vous conviendrez avec moi que cette vision des choses est un peu étriquée, que cette morale langagière, si je puis dire, est un peu courte. Vous en conviendrez avec moi, mais le lecteur moyen convient avec Maigret — je dirais volontiers : avec Simenon — que l'effort de rigueur du discours scientifique pour rendre

compte du comportement humain n'est qu'inutile complication, vaine pédanterie. Le roman populaire, ne l'oublions pas, est un instrument de distraction qui véhicule des idées. Des idées à la portée du public et qui, généralement, n'élèvent guère son niveau intellectuel...

Le flot de paroles dont les Marton, l'un après l'autre, submergent le commissaire n'empêche pas ce dernier d'observer quelques détails concrets, révélateurs d'une situation, d'un ensemble de rapports entre les composantes du couple Marton. Ce que Maigret constate, c'est une disparité non tant dans le physique que dans le vêtement des personnages. Cette disparité lui fait penser que Gisèle Marton est d'une « classe différente » (p. 43). Dès lors Maigret se retrouve en terrain connu, et le lecteur avec lui.

Parcourons-le, ce terrain et repérons-y quelques figures-clés de l'imaginaire simenonien, une configuration en laquelle, je suppose, maints lecteurs retrouvent, confusément, des relations et des modes de comportement très semblables à ceux de son propre vécu.

Il s'agit, aux confins de la vie privée et de la vie professionnelle, d'un espace où la dysharmonie familiale produit des effets socialement inacceptables, le plus visible étant le crime. Mais le crime n'est, en général, que l'ultime conséquence d'une situation anxiogène, qu'un moyen désespéré d'y mettre fin. Si, à un bout de la chaîne causale, on trouve le crime, à l'autre bout, toujours on découvre des relations privées insatisfaisantes, et toujours, source de cette insatisfaction, un désaccord entre un homme et une femme issus de milieux sociaux différents et/ou ayant des milieux de référence différents.

Dans une perspective psycho-socio-biographique, le roman simenonien présente un caractère compulsif, témoigne, pour utiliser un jargon que n'aiment ni Maigret ni son créateur, d'une névrose obsessionnelle. Par le truchement de la fiction, Simenon revient, inlassablement, sur une situation pathogène de sa propre vie familiale, sur le désaccord sourd, larvé, entre ses propres parents. Sa mère, fille de bourgeois ruiné, qui a connu la gêne, et son père, petit-fils de prolétaire, fils d'un artisan modeste, devenu lui-même « col blanc », ne se sont jamais entendus, ni sur leur groupe d'appartenance, ni sur leur groupe de référence. Désiré Simenon, pour ce qu'on peut en savoir, n'avait guère conscience d'une promotion sociale et se sentait « peuple » ; son épouse aurait voulu reconquérir, par la situation de son mari — une situation qu'elle jugeait améliorable et qu'elle lui reprochait de ne pas améliorer —, la place dans la hiérarchie sociale que la conduite de son propre père lui avait fait perdre. Certes cette mésentente au sein du couple n'a pas produit d'éclats, n'a pas dégénéré en l'un de ces conflits qui, dans les romans de Georges Simenon, entraînent un comportement déviant, lui-même propice à l'acte criminel. Mais le ressentiment maternel à l'égard d'un père adoré, et la mort prématurée de

ce père, ont laissé des traces indélébiles dans l'esprit de Simenon, des traces repérables dans la plupart de ses romans.

A cet égard, *Les scrupules de Maigret* développe une image très nette du conflit fondamental où s'ancre la névrose propre du créateur. Xavier Marton, pupille de l'Assistance Publique, s'est élevé à force de travail, jusqu'à la situation de chef de rayon dans un grand magasin. Il ne s'agit pas, comme dans bien d'autres romans, d'une promotion voulue par autrui (une mère, une épouse, une sœur : une femme toujours). Rapportée à la situation familiale des Simenon, c'est le genre de promotion sans anxiété qu'a connue Désiré, le père du romancier. L'origine familiale de Gisèle Marton est toute différente : elle provient d'un milieu de fonctionnaires où l'on peut deviner un désaccord conjugal ; ce milieu, elle le quittera avec l'ambition de faire carrière à Paris, de s'élever le plus haut possible sur l'échelle socio-professionnelle. Ce désir d'ascension, de déclassement par le haut, si toujours on en revient à la famille du romancier, c'est celui de sa mère. Ne poussons pas le parallélisme plus loin, ne cherchons surtout pas une correspondance terme à terme entre les figures romanesques et celles de la réalité. Tout un travail de déplacement, de condensation, de diffraction voire d'inversion s'accomplit, dans l'élaboration artistique.

Remarquons néanmoins — car il s'agit d'une constante révélatrice — le parti pris de Maigret. D'emblée, il se montre hostile à Gisèle Marton. Il a flairé en elle l'ambitieuse et il la tient pour moralement responsable du crime final. Nous retrouvons ici la distinction déjà signalée entre l'ordre judiciaire et l'ordre de la justice. Pour Maigret-justicier, c'est Gisèle la coupable. Coupable de n'avoir pas aimé son mari, de lui avoir préféré sa carrière, sa situation sociale. Coupable de l'avoir poussé à l'acte criminel et d'avoir entraîné dans la spirale du crime sa belle-sœur Jenny. Coupable encore — *last but not least* — d'avoir rendu Maigret responsable et d'une mort et d'une condamnation qui, selon ses propres critères, ne peut être qu'inique. Lorsque le commissaire la relâche pour inculper Jenny, il a le sentiment de bafouer la justice en faisant son métier.

Si vous convenez avec moi que la justice, selon Maigret, est, à tout le moins, sujette à discussion, si vous estimez, vous aussi, que, sous ce grand mot, il pourrait bien n'y avoir, tout compte fait, que quelques idées de morale, communes à Simenon et à la majorité de ses lecteurs, — permettez-moi, alors, de terminer en développant rapidement une dernière hypothèse, relative, cette fois, au succès du roman simenonien.

Ce succès a été énorme, certes, mais est-il toujours aujourd'hui ce qu'il fut il y a vingt ou trente ans ? Sur ce point, une fois de plus, une enquête serait nécessaire. Je note seulement qu'après des adolescents, des jeunes

gens d'aujourd'hui, Simenon ne me semble plus avoir la faveur dont il jouissait auprès de ceux de ma génération.

Je suppose que cette désaffection (qui demeure à prouver) s'explique, partiellement, par la concurrence de récits policiers très nombreux, très divers, mieux accordés à la sensibilité — certains diront : l'insensibilité — actuelle, en meilleure prise avec l'actualité socio-politique. Mais — et voilà mon hypothèse — elle doit aussi, cette désaffection, tenir aux importantes modifications qui ont marqué et la vie familiale, et le monde professionnel, et les rapports entre sphère privée et sphère publique.

L'obsession maternelle de promotion, de reconnaissance sociale — et de sécurité matérielle — que Simenon transfère sur la plupart de ses personnages féminins et que l'on trouve au principe des comportements déviants, — cette obsession n'est-elle pas liée à un état historique de la petite-bourgeoisie, état qui s'est profondément modifié en un demi-siècle ?

Qu'est-ce donc que la bonne épouse (ou la bonne mère, disons : la figure féminine bénéfique) selon Simenon ? Réponse facile : C'est madame Maigret. Et qu'est-ce qui caractérise Louise Maigret ? Sa condition de femme au foyer, ses vertus de bonne ménagère, sa capacité de subir les inconvénients familiaux de la profession de son époux : retards, absences, mutisme pour cause de préoccupations professionnelles, etc. Faut-il ériger en absolu cet idéal féminin ? Faut-il condamner tout écart par rapport à ce modèle ? Je n'hésiterai pas à dire que Simenon y convie son lecteur en proposant ce *seul* modèle et en présentant comme pathogène *tout* autre comportement féminin. Vous n'hésitez pas non plus à le dire en constatant que Maigret, qui fait preuve de tant de compréhension, de tant d'indulgence envers les coupables qu'il tient souvent pour des victimes, condamne sans appel — et regrette de ne pouvoir faire juger — toutes celles qui n'ont pas la docilité, la modestie, l'équanimité de madame Maigret.

Mais voilà, ce modèle féminin, ce modèle conjugal, à quoi, si souvent, sont rapportées les conduites des autres personnages, — ce modèle est peu à peu devenu obsolète. A cause de la généralisation du travail féminin dans la petite-bourgeoisie, à cause des revendications féministes, à cause des transformations de la structure familiale, à cause de la séparation plus nette des sphères privée et publique, etc.

Obsolète le modèle, obsolète la morale. Obsolète la morale, obsolète le roman ? Je n'irai pas jusque-là. Mais si j'interprète bien les réactions des élèves de l'enseignement secondaire auxquels il m'est souvent arrivé de proposer du Simenon, ils trouvent dans ses romans (qu'ils jugent d'une lecture facile) quelque chose de vieillot, d'un peu poussiéreux. Ce quelque chose, ce doit être le fond moral, et même moralisateur, en dépit des apparences.

*

* *

PRENANT un *Maigret* comme objet d'examen, je n'ai pas cru inutile de soulever d'abord cette question : pourquoi Simenon, après l'avoir longtemps délaissé, est-il revenu au roman policier de série? J'ai formulé quelques hypothèses relatives à ce retour ainsi qu'au départ de l'écrivain pour les Etats-Unis. Cet événement, pour moi, c'est un acte de renoncement, de rupture, surdéterminé, certes, comme tous les actes importants d'une vie, mais qu'explique partiellement un sentiment d'échec. J'ai ensuite envisagé *Les scrupules de Maigret* en tant que produit de série et que variation sur un thème imposé. J'ai tenté de mettre en évidence quelques traits typiques de l'écriture simenonienne et quelques aspects particuliers du roman en question. Je n'ai pu, bien sûr, qu'effleurer ces sujets. Je serais trop heureux d'avoir donné à certains l'envie de les approfondir.

Christian NEYS

L'autre de Maigret ou « Simenon et la culpabilité »

L'ORIGINE de ce travail, c'est l'écriture de Simenon comme symptôme, à la fois tenue d'une jouissance inconsciente et soutien d'une identification. L'articulation entre symptôme « nouage » et la clinique est ici évidente : Simenon est prolix sur son « besoin d'écrire », sur ce qu'il nomme « l'état de roman », cet « être habité par l'autre, les personnages », et les troubles physiques que cela lui occasionne. L'écrit, une fois terminé, est laissé pour compte : « Un accouchement avec toujours la peur de le rater » dira Simenon dans sa correspondance¹, avec en solde un gain qui tient dans le comptable : 212 romans, 80 Maigret, plus de 300 romans dits « mineurs » sous 17 pseudonymes différents, 500 millions d'exemplaires produits, des adaptations cinématographiques ou télévisuelles qui rapportent.

Ce gain va remarquablement de pair avec l'évitement de l'objet produit : la peine à se corriger, le refus de visionner toute mise en image de ses écrits.

*

* *

LA CULPABILITÉ tient, dans l'écriture de Simenon, une place centrale. Elle se retrouve dans son discours idéologique ou philosophique, celui sur « l'homme nu », sur la fonction du destin, « le petit caillou qui changera une destinée »¹. Le roman de Simenon, c'est le questionnement du héros, pris dans une quête « qui l'oblige à aller au bout de lui-même..., le thème de toutes les tragédies »¹.

Le roman policier n'est pas une part mineure. Complétant au contraire le roman dit « dur », il fait glisser cette quête à l'enquête, avec un « en-plus » : ce qu'il révèle porte sur l'autre, se termine bien. Cela sécurise. Mais le point de départ reste identique : l'univers trouble, le sujet étranger au monde.

¹ G. SIMENON, *Correspondance particulière* (non publiée).

*

* *

« **D**E LA QUÊTE à l'enquête », c'est ce qui fait le roman policier, en particulier celui dit « de détective ». Ce dernier y tient classiquement la position S.S.S. (Sujet Supposé Savoir). Le détective est celui qui appréhende la scène par le détail², reconstruit l'histoire à partir d'indices, arrive au commencement par la fin. Il fait que « Tout est possible, même l'impossible », dans une scène déjà structurée, où le vide a statut de plein. Traitant le vide comme positif, « Il intègre le trauma dans la réalité symbolique »².

Le meurtre est ce qui fait tenir le groupe avec, au centre, la culpabilité. D'un « Chacun peut être l'assassin », la culpabilité se dissout, se fixe sur un bouc-émissaire, garant de notre innocence. Le gain est double : le désir est réalisé et ce, hors culpabilité.

*

* *

MAIGRET pousse plus loin cette place, et ce processus. Il est policier, payé par et pour la loi. Il est partie intégrante de l'ordre social dans sa situation de gardien de l'ordre. Dans le roman, Maigret est à la fois médecin, sorcier, enquêteur. Un Maigret « nature », à la présence d'abord physique, pondérale :

« Il ressemblait à certains personnages de cauchemars d'enfants, à ces figures monstrueusement grossies et sans expression qui avancent sur le dormeur pour l'écraser. Quelque chose d'implacable et d'inhumain évoquant un pachyderme en marche vers un but dont rien ne le détournera. »³

Un Maigret sensuel, enraciné dans le rustique, dira Fabre⁴, avec les goûts du groupe, l'alcool, les aliments du terroir, la routine, plus la chasteté. Maigret tient une espèce d'humanisme biologique, dans une soumission à la loi (cf. *La première enquête de Maigret* où il « refuse de remuer la boue », et en assure sa carrière). Il n'est pas un confesseur, rôle laissé à un double, à un médecin répondant curieusement au patronyme de Pardon. Il est bien plus celui qui pousse aux aveux.

² S. ZIZEK, « Élémentaire, mon cher Freud », *L'Ane* 14 – janvier 1984, pp. 38–40.

³ *Le pendu de St. Pholien*, p. 116.

⁴ J. FABRE, *Enquête sur un enquêteur* (Etudes Sociocritiques).

*

* *

CETTE PLACE, il la tient dans le « Je ne juge pas », où aussi Simenon se situe. Une situation de double qui se retrouve dans la réalité de l'écriture : la découverte de l'enquête progresse en même temps que Simenon écrit, sans préalable autre qu'une série de personnages, un lieu où l'histoire se déroule, un événement qui « déroute » un sujet, et en fait un assassin.

C'est aussi un « Je ne pense pas », une écriture d'instinct, avec une volonté de s'exclure comme sujet du texte produit. Cette exclusion rencontre celle qui est inhérente au roman policier, dans son opposition à la littérature subjective. L'ordre y triomphe, rempart contre la dissolution. C'est remarquable dans le texte, comme en témoignent : son an-historicité ; sa concision ; les rituels de l'écriture ; le choix des patronymes, sur des listes ; le « faire simple » auquel Simenon s'applique.

*

* *

MAIS de ce « Je ne pense pas », à la différence de la psychanalyse, pas de destitution subjective. Au contraire un point d'existence, où Simenon adhère en entier. Au-delà de sa volonté de s'abstraire, Simenon est dans un « Je suis », un « je suis » qui tient remarquablement, mais réduit, dans la fonction scopique, omniprésente. Cette fonction scopique, ce regard, Maigret le supporte. Un Maigret dont le visage n'est jamais représenté, dont le regard est dit « inexpressif », parce qu'il EST regard.

*

* *

LA CULPABILITÉ vise tout ce que Simenon dit de l'homme. Quand il en parle, c'est « l'Homme Nu », avec le destin qui le transcende, la conscience toujours suspecte, avec la solitude existentielle propre à la condition masculine. Pour Simenon, il n'y a pas d'innocents, dans une apologie de la culpabilité qui va de pair avec le refus de sa conscience. L'homme est fondamentalement irresponsable, ce qui implique la faute, comme essentielle. C'est particulièrement vrai pour ce qui concerne le sexe : seul le primitif est innocent, Maigret s'en tirant par l'abstinence.

*

* *

L'ÉCRITURE sera pour Simenon une façon de se porter à l'apaisement et ce, au côté d'une existence qui mériterait, à elle seule, que l'on s'interroge sur la façon dont l'acte, en particulier l'acte sexuel, vient aussi officier comme colmatage. C'est le « besoin d'écrire », l'écriture comme « thérapeutique » qui réalise un nouage ponctuel, toujours à répéter. La loi tient dans cette écriture une place centrale, avec la sécurisation particulière qu'y apporte le roman policier. « Sa rampe », dira-t-il.

*

* *

IL Y A DONC un gain, double, pour Simenon et pour le lecteur, en particulier autour d'une position de spectateur, que le fantasme décrit par Freud, « Un enfant est battu », peut aider à préciser. Ce fantasme, représentation courante des névroses, mais aussi dans « d'autres pathologies qui ne consultent pas »⁵, est associé au sentiment de plaisir, mais aussi à la honte, au sentiment de culpabilité. Trait primaire de perversion, c'est, pour Freud, là que les composantes sexuelles « avancées » trouvent un ancrage.

Autour de ce fantasme peut s'expliquer la révolte de Simenon, son discours humaniste sur les inégalités humaines. Dans ses romans, des allusions : la plus précise se trouve à la fin d'un roman/roman, *L'horloger d'Everton*. Une histoire d'hommes, autour d'un meurtre prémédité, quasi gratuit commis par un fils, dans une cavale pour une fille, et qui sera le point de départ d'une quête, celle du père à la recherche de la compréhension de ce fils. Le fils condamné, c'est enfin la rencontre que Simenon fait tenir autour d'un cadre, où le père rassemble et son père, et son fils, entourant son propre portrait. « Le regard des trois hommes trahissait la même vie secrète ... Ils étaient d'une même race, ... Il n'y avait que deux sortes d'hommes, ... les fessés et ceux qui fessent⁶ ». « Chacun des trois avait eu sa révolte, chacun des trois était responsable ... Hors de la prison, il payait le même prix que son fils » ... Avec en bout de course une adresse, celle de « son petit-fils » conçu au cours de la cavale, à qui il parlerait bientôt pour lui « révéler le secret des hommes ».

Le cadre des fessés ! Une condensation qui finalise l'histoire, lui donne sens. Avec l'importance du regard, le regard des fessés qui interpellent l'Autre, obligatoirement fesseur. Il y a une double trajectoire scopique, un double mouvement du regard qui s'incarne dans le texte.

⁵ S. FREUD, « Un enfant est battu », in *Névrose, psychose et perversion*, Paris, P.U.F., pp. 219-243.

⁶ G. SIMENON, *L'horloger d'Everton*, pp. 179-189.

*

* *

L'HISTOIRE de l'homme, « le secret des hommes », se joue ainsi par le regard dans la scène. Par le « Je ne juge pas », le « Je ne pense pas », Simenon promeut un juge, réduit au regard, impliquant toute une dimension de jouissance inconsciente. Le regard captif, inclus dans le texte institue un Autre, auquel la culpabilité se trouve accrochée. Soit une façon, cette culpabilité, de la dé-jouer tout en la jouant.

*

* *

C'EST LA FAÇON par laquelle Simenon existe, le « jeu de la loi », une façon particulièrement solide, un nouage qui renvoie à l'écriture-symptôme. C'est évident dans le sens implicite des écrits. La loi y est tenue : c'est la loi du déterminisme inconscient, du destin individuel que rien ne remet en cause. Pas de tyrans ou de victimes, rien que des victimes, avec l'irresponsabilité qui s'y trouve accrochée.

La division du sujet, portée par le héros, est sans fonction transcendente, à la différence du catholicisme. C'est ce que Fabre appelle « l'humanisme crypto-catholique » de Simenon, en relation avec son éthique humaniste, liée au biologique⁷.

Des valeurs refuges sont évoquées, en particulier la paternité. Elle renvoie à la propre question du rapport au père de Simenon, avec en bout de course un père primitif, « fesseur », l'Autre de la loi en définitive soutenu dans sa férocité, et non dans son questionnement.

*

* *

DANS cette écriture-symptôme, la place du regard comme objet de jouissance rend ce nouage particulièrement efficace. Le texte de Simenon lui donne statut de réalité. Le regard désigne l'Autre, règle le rapport que l'on entretient avec lui. Un regard inclus, quasi « incarné », qui a probablement porté l'admiration de Gide pour les romans de Simenon.

Le roman est ainsi pour Simenon une façon de faire tenir le fantasme, une mise en acte du fantasme, équivalent d'un troisième temps où ne reste que le regard sur « l'enfant battu par X », temps que Freud situe du côté féminin.

⁷ J. FABRE, *Enquête sur un enquêteur* (Etudes Sociocritiques).

Le regard réalise le fantasme comme gain de jouissance. Il vient en balance avec ce que Simenon a pu dire des rapports avec sa mère, la révolte, être moins aimé que son frère, du côté masculin du fantasme. Cette position de regard n'est pas non plus sans rapport avec celle des discours humanistes de Simenon. Un regard sur le monde où la position subjective est, bien sûr soutenue, mais encore du côté féminin du fantasme, regard sans parti-pris, en particulier pour toute la composante historique ou politique qui en trace la structure.

Réaliser le fantasme ne peut se faire que dans la confusion à son objet : écrire a ainsi fonction « thérapeutique », dira Simenon; je dirai de jouissance, sans arrachement de cet objet. Ce qui ne peut rendre cette solution qu'éphémère, et en exiger la répétition. Avec, fondamentalement, une satisfaction sado-masochiste, l'accouchement « à réussir », qui le regarde.

*

* *

MAIGRET est le lieu où ce fonctionnement apparaît avec le plus de clarté. Maigret est un pion, tout dans le « Je ne pense pas, je ne juge pas ». C'est un regard en action, au-delà de sa position de S.S.S., un regard fixé sur le monde qui se transvase.

L'enquête recoupe l'inconscient de Simenon. Il y injecte ses propres signifiants, dans le choix qu'il se laisse, parmi des listes, des annuaires, des bottins, des atlas. Un jeu d'écriture qui exclut le Je : Simenon s'efforce à un style simple, sans fioritures. Il faut faire « concret ».

Par l'objet regard, Simenon fixe la culpabilité. Il y a dans son univers un déterminisme implacable. Les places sont déjà données, pour toujours. Cette pierre qui dévie le cours du destin en fait déjà partie. Il ne peut y avoir que répétition, le crime restaurant l'ordre qu'il critique.

Simenon est dans un « Tous coupables, mais irresponsables ». La culpabilité, il la vit dans l'effet porté à l'autre, « la joie de vivre ôtée »⁸, une culpabilité à l'opposé de la culpabilité kantienne.

Maigret est « tout le contraire d'un justicier », dira de lui le Docteur Pardon : il n'y a pas de justice, et il faut s'en arranger. Il n'y a qu'un implacable, et ce patronyme donné au confident de Maigret vient bien en dire ce qui le sous-tend.

⁸ G. SIMENON, *Correspondance particulière* (non publiée).

*

* *

POUR Simenon, l'arrangement passe par une écriture où sa subjectivité s'évacue pour se réduire à un objet de jouissance. Soit l'écriture comme passage à l'acte, dans un ravalement à l'objet.

Avec Maigret, il vise à se libérer de « l'esclavage des règles de vie, du langage ». Soit d'un Autre juge que le personnage du juge Comélieau, auquel s'affronte Maigret, vient représenter. C'est sa façon de gérer le passage de l'autre à l'Autre. Le « regard en acte » que Maigret est venu personnifier. Outre ce que j'ai déjà dit de sa non-représentativité en image, cette personnification exige sa castration, — Maigret est sans enfant, père d'une fille morte. En même temps, cette castration se suppose absente à l'Autre.

*

* *

C'EST ne pas interroger la castration comme telle, fait d'être de langage. La dimension phallique est mise en jeu en dehors de ce qu'elle symbolise de manque à être dans le sexe.

Le style de Simenon, dans sa simplicité signifiante, dans cette consistance de regard en donne une brillance spécifique, qui accroche le lecteur. C'est ce qui séduit Gide, point où il a lui-même échoué dans ses écrits.

*

* *

CETTE jouissance prend au corps : ce sont les symptômes physiques qui accompagnent la rédaction des romans, l'aérophagie, un plein d'air contre ce qui est à exclure : du sujet.

A exclure en même temps qu'à produire.

J'ai parlé de position féminine si on rapporte l'écriture de Simenon au troisième temps du fantasme « Un enfant est battu ». Dans la répétition de cette action d'écriture, Simenon « fait la femme » dans une écriture-parure sans arrachement, que le fantasme d'accouchement vient redire.

*

* *

AVEC le malaise devant sa solution : malaise de se relire, de se voir mis en scène, comme tel(le). Faire LA Femme est une façon de déjouer l'Autre, s'en faire l'épouse dans un texte ascétique.

*

* *

C E QUI RENVOIE à ce qu'il dit être pour lui la question fondamentale : rencontrer LA femme⁹. Simenon dira que la femme s'en tire mieux que l'homme pour « passer la ligne »¹⁰. « La femme est sur des rails, l'homme sur la grand route »¹¹. « Le héros aurait préféré être tramway que cargo ».

Sa vie en est d'ailleurs la recherche continue : quête de « la femme nature, sans fard », dans l'accumulation de passages à l'acte, dans sa rencontre comme objet interchangeable, comptabilisable (les fameuses 10 000 femmes de Simenon).

*

* *

L'EFFET à la lecture est évident : la fonction phallique est brillante, réduite au regard que le lecteur emprunte, voyeur de tout ce qui se joue.

Un gain qui redouble ce que l'écriture vient apaiser dans la question de la loi, avec une particulière efficacité pour le roman policier. Le désir est réalisé et ce, hors culpabilité. Le bouc émissaire fait le sujet innocent, en paix pour en jouir.

*

* *

S IMENON réalise une position de puissance face à la loi. Elle passe, dans ses romans, par sa mise hors-subjectivité, un texte dont l'effet se centre dans la fonction scopique, et auquel il se voue.

Un écrit aux effets « thérapeutiques » : c'est efficace pour Simenon, cela donne du plaisir au lecteur : « Notre grande chance, rapporte Simenon dans une conversation avec Chaplin, c'est qu'on nous paie pour nous soigner »¹².

On est assurément dans le symptôme. Chose que reconnaît d'ailleurs totalement Simenon. Car si l'écrit de Simenon touche l'analyse, ce n'est pas dans une traversée du fantasme, mais au contraire dans sa réalisation. Une réalisation ici exemplaire, au travers de ce jeu de la loi.

⁹ G. SIMENON, *La femme endormie*.

¹⁰ J. FABRE, *Enquête sur un enquêteur* (Études Sociocritiques).

¹¹ G. SIMENON, *Feux rouges*.

¹² G. SIMENON, *Le roman de l'homme*.

Son acte y est explicitement situé dans le « Je ne pense pas ». Ce qui vient recouper une position du sujet que Lacan situe dans son séminaire « l'Acte analytique » sur la ligne de l'aliénation¹³. Au-delà d'un « Je n'y suis pas » dont témoignent ses tentatives d'une propre mise en scène subjective, — par exemple quand il écrit *Pedigree*, le roman de sa biographie —, Simenon se fixe dans un « J'y suis » auquel le regard comme objet de jouissance donne toute sa consistance.

L'effet est évident : pas de retour au « Je ne suis pas », au φ , à l'acte sexuel comme fondamentalement divisant. « Une "Verneinung avouée" de l'effet sur le sujet que la coupure incite », dira Lacan (Séminaire du 28 février 1968). Il ya, dit Lacan, « un effet correspondant entre l'aliénation comme choix inéluctable du "Je ne pense pas" et la répétition comme choix inéluctable du passage à l'acte » (Séminaire du 28 février 1968).

C'est dans ce passage à l'acte que la loi se trouve jouée et dé-jouée. Les romans accumulent la faillite de l'homme. Le père est déchu, le roi nu, la culpabilité fondamentale et ce, avec une fonction apaisante. Cette culpabilité, Simenon la tient elle aussi dans un aveu dénié.

*

* *

« JE N'AI JAMAIS RESSENTI de véritable sentiment de culpabilité, — dit Simenon dans sa correspondance —, sauf quand j'avais l'impression, par inadvertance ou autrement, d'avoir peiné un ou une de mes semblables. Ce sentiment, je l'avais ressenti déjà tout jeune, même vis-à-vis de mes camarades et je l'ai ressenti toute ma vie. Enlever, même provisoirement sa joie de vivre à quelqu'un est à mon sens le plus grave de ce que les chrétiens appellent le péché »¹⁴.

Soit une façon de la définir par l'effet porté sur l'autre, dans la conjonction d'un plaisir et de sa censure. De l'autre à l'Autre, Simenon en trace le double chemin. Le premier, celui de la culpabilité, qui recouvre le second : celui de l'angoisse et ce, de la même façon que le passage à l'acte l'éponge.

Cette angoisse, Simenon en parle : « Au commencement était la peur », phrase qui débute le *Roman de l'homme*¹⁵ ; « L'angoisse qu'éprouve l'enfant étendu près de son père »¹⁶.

¹³ J. LACAN, *L'acte analytique* (1968), Séminaire du 28 février 1968.

¹⁴ G. SIMENON, *Correspondance particulière* (non publiée).

¹⁵ G. SIMENON, *Le roman de l'homme*.

¹⁶ G. SIMENON, *Lettre à mon juge : l'assassin*, p. 33.

Du père déchu à la culpabilité, c'est une façon de disculper l'Autre, de soutenir un Autre non barré au travers d'une écriture « passage à l'acte » dont le discours de Simenon sur la culpabilité vient redire comme aveu dénié.

*

* *

SIMENON met en place un Autre, « pur impératif », celui qui fait « l'amour cru », qui pousse à faire jouir LA femme, impérativement.

Simenon démontre le lien entre la culpabilité comme fait de structure et un autre fait de structure, celui du sujet de l'inconscient. Bien plus, par ce que son écrit réalise du fantasme, il se tient comme barrage au défaut de jouissance dans cet Autre non barré, qu'il épouse. C'est le symptôme qui soigne ; qui, par l'état de besoin de Maigret personnifie le regard en action. Son Autre, c'est l'Autre de Simenon, l'Autre de la culpabilité, avec le même impératif, jamais interrogé. Parce que réduit à la part de jouissance qui s'y trouve incluse, et que le regard incarné dans le texte fait toucher.

Simenon fait connaître la jouissance de l'Autre, celle qui se désigne de l'angoisse quand elle s'approche comme objet du désir. Il la contient en se réduisant à cet objet.

Des romans de Maigret aux romans de la destinée : unité de l'œuvre de Simenon ?¹

LA PRODUCTION romanesque de Simenon est généralement divisée en trois parties : les contes et romans populaires publiés sous divers pseudonymes, les œuvres où intervient le commissaire Maigret et celles où il n'intervient pas, œuvres que l'écrivain appelle ses romans « durs » et que d'autres appellent romans psychologiques, romans-romans ou romans de la destinée². Ces deux dernières catégories constituent ce que l'on a coutume de considérer comme l'œuvre proprement littéraire de l'auteur³. Notre propos vise à indiquer quelques interférences relevées entre les romans de la destinée et les romans de Maigret.

¹ Le présent article remanie quelque peu le texte d'une communication présentée à Paris, en janvier 1982, lors du colloque consacré à Georges Simenon par le Centre Culturel de la Communauté Française de Belgique.

² Les appellations « romans de la destinée » et « romans de Maigret » sont dues à Maurice Piron. Voir *L'Univers de Simenon. Guide des romans et nouvelles (1931-1972) de Georges Simenon*, sous la direction de M. PIRON, avec la collaboration de M. LEMOINE, Paris, 1983, p. 13.

³ Il faudra bien un jour étudier les rapports entre la production populaire de Simenon et sa production littéraire proprement dite. Ce vaste champ a été défriché par F. LACASSIN, « De Georges Sim à Simenon », in *Entretiens sur la paralittérature*, Paris, 1970, pp. 145-146. A notre connaissance, la seule étude simenonienne qui ait pris en considération les romans populaires est celle de C. DELCOURT, « Une esthétique ensembliste », in *Lire Simenon. Réalité/fiction/écriture*, Bruxelles, 1980, pp. 145-169.

Le point de vue de Simenon.

L'ÉCRIVAIN lui-même tient à établir nettement une différence entre les deux espèces de romans. Dans ses entretiens avec André Parinaud, datés de 1955 et publiés en 1957, il déclare que les romans de Maigret, contrairement aux autres, « se font dans une sorte d'enjouement »⁴. Il les considère comme « une joie, un repos »⁴ et les compare à des ritournelles qu'un musicien jouerait pour s'amuser. En 1963, confiant à Roger Stéphane ses souvenirs relatifs aux circonstances de la naissance du premier roman de Maigret, il soutient que « le roman policier est plus facile à écrire du point de vue technique »⁵. Le personnage du commissaire est « un garde-fou »⁵ et assume techniquement le rôle d'« un meneur de jeu »⁵, Simenon prétendant qu'il « ne pouva[i]t pas », à cette époque, « écrire un roman où tous les personnages étaient en liberté »⁶. Solution de facilité, donc, ici aussi. Récemment encore, dans un *Entretien* de 1980 évoquant à nouveau la même période de sa vie et la gestation de son commissaire Maigret, il continuait à dire qu'il avait fabriqué ces premiers romans « par-dessous la jambe [...], en sifflotant [...] et sans les prendre au sérieux »⁷.

Il faut cependant ajouter à ces déclarations d'autres citations où le romancier, sans pour autant élever ses romans de Maigret au rang de sa production « dure », se montre nettement moins dépréciatif à leur égard. Ainsi, en date du 23 janvier 1961, alors qu'il vient de terminer la rédaction de *Maigret et le voleur paresseux*, il remarque ce qui suit dans *Quand j'étais vieux* : « Il m'arrive, dans les Maigret, de toucher à des sujets parfois plus graves que dans mes autres livres »⁸. Il ajoute néanmoins qu'il le fait « sur un mode badin ou, en tout cas, avec l'équilibre de [s]on commissaire pour faire contrepoids »⁸. On retrouve la même idée dans l'*Entretien avec Roger Stéphane* où Simenon avoue qu'il traite dans les romans de Maigret « les mêmes tragédies que dans les autres romans, mais sur un mode plus léger »⁹.

Quant à l'opinion suivante, émise dans *Quand j'étais vieux* le 1^{er} décembre 1960, elle valorise l'aspect technique, sinon esthétique, des romans de

⁴ A. PARINAUD, *Connaissance de Georges Simenon*, Paris, 1957, p. 406.

⁵ *Georges Simenon. Entretien avec Roger Stéphane*, Paris, 1963, p. 83.

⁶ *Ibid.* On se demandera, incidemment, comment Simenon, deux ou trois ans plus tard seulement, a pu arriver à la maîtrise qui lui a permis alors d'écrire des romans « où tous les personnages étaient en liberté »... Cette maturité subite est d'autant plus suspecte que rapide.

⁷ R. et R. GEORGIN, « Entretien inédit avec Georges Simenon », *Cistre*, n° 10, 1980, p. 23.

⁸ G. SIMENON, *Quand j'étais vieux*, in *Œuvres complètes*, t. 43, Lausanne, 1973, p. 289.

⁹ *Op. cit.*, p. 118.

Maigret : « Je ne considère pas les Maigret, qui sont des œuvres mineures, comme de la fabrication »¹⁰.

Aspect policier des romans de Maigret.

IL CONVIENT avant tout d'examiner dans quelle mesure les romans de Maigret, dont l'aspect policier est indéniable, correspondent ou non aux règles du roman policier. En manière d'exergue à cette partie, il nous plairait de rappeler la déclaration de l'éditeur Fayard auquel l'écrivain avait présenté les manuscrits des premières enquêtes de Maigret : « Vos romans ne sont pas de vrais romans policiers. Un roman policier se déroule comme une partie d'échecs dont le lecteur doit posséder toutes les données. Rien de tel chez vous. Votre commissaire n'est pas infallible. Il n'est ni jeune ni séduisant. Quant aux victimes et aux assassins, ils ne sont, eux, ni sympathiques ni antipathiques »¹¹. Une telle réaction mérite réflexion.

Si l'on s'en tient aux trois catégories de romans policiers distinguées par Jules Bedner — à savoir le roman à énigme, le roman noir et le roman à suspense —, on constate que « les romans policiers de Simenon n'appartiennent pleinement à aucune de ces catégories »¹².

S'il est pourtant une de ces espèces dont se rapprocheraient les romans de Maigret, on penserait plutôt au roman policier à énigme. Les règles de ce genre romanesque particulier exigent en effet une enquête sur un crime, enquête se basant sur des indices et procédant par interrogatoire de suspects, le tout se fondant sur une intrigue savamment ménagée, l'enquêteur démasquant à la fin du roman un coupable généralement inattendu. Or, ce schéma se retrouve — à quelques exceptions près — dans les romans de Maigret, où l'enquête procède de manière classique en ce qui concerne les éléments constituant la base même du récit : en début de roman, le commissaire se trouve en présence d'un crime qui pose une énigme dont le développement de la fiction tente l'élucidation. Les questions « qui est le coupable? », « quelles ont été ses motivations? » sous-tendent l'ouvrage et la clé de l'énigme est généralement livrée dans un dernier chapitre.

Néanmoins, l'intrigue policière y est le plus souvent peu rigoureuse si l'on envisage une comparaison avec d'autres modèles du genre et certains critiques ont justement noté, à ce niveau, l'aspect contestable des énigmes bâties par Simenon. Thomas Narcejac, par exemple, écrit que notre auteur

¹⁰ G. SIMENON, *op. cit.*, p. 194.

¹¹ G. SIMENON, *Un Homme comme un autre*, Paris, 1975, pp. 140-141.

¹² J. BEDNER, « Simenon et Maigret », *Cistre*, n° 10, p. 111.

« ne cherche jamais à ruser avec son lecteur, à lui tendre des pièges, comme le font les auteurs policiers classiques. Il dédaigne l'énigme du local clos, se moque des alibis, des difficultés logiques. La machinerie complexe du roman policier le laisse complètement indifférent [...]. Il n'est même pas attentif à l'enchaînement rigoureux des épisodes, au "montage" du petit détail, du petit rouage qui est toujours la pièce essentielle du roman policier authentique »¹³. Le même Narcejac ne se fait d'ailleurs pas faute de déceler les incohérences flagrantes du déroulement de l'intrigue dans certains romans de Maigret, comme *La Nuit du carrefour*¹⁴, ainsi que des erreurs de détail, par exemple dans *La Danseuse du Gai-Moulin*¹⁵. Ceci est corroboré par la déclaration de Simenon selon laquelle il ne s'est « jamais préoccupé de l'histoire, de l'anecdote. Ça [le] laissait complètement indifférent, même dans les Maigret. L'intrigue ne [l']intéressait pas du tout »¹⁶. Bref, pour reprendre une formule heureuse de Quentin Ritzen, « les découvertes de Maigret sont beaucoup moins le fait d'une rigueur logique que d'une *impressionnisme diagnostique* »¹⁷.

Ce manque de rigueur logique nous conduit à apprécier une deuxième différence fondamentale entre le commissaire Maigret et les autres héros enquêteurs des romans policiers classiques. Dans ces derniers, le détective ou le policier chargé de l'enquête se doit d'être supérieurement intelligent, de manière à débrouiller les fils d'une affaire que l'auteur s'ingénie à rendre peu intelligible. Or, Maigret, lui, ne raisonne pas. On ne connaît que trop les répliques qu'il lance aux interlocuteurs qui, au cours d'une enquête, lui demandent ce qu'il pense, quelles sont ses idées et sa méthode. Invariablement, la réponse est qu'il ne pense rien, qu'il n'a pas d'idées et que sa méthode est précisément de ne pas en avoir. Ainsi, au super-détective classique champion incontesté de la déduction, Maigret oppose son intuition, ce qui a fait dire que le commissaire « serait à l'antipode d'un Sherlock Holmes »¹⁸.

Ces remarques montrent d'emblée en quoi les romans de Maigret diffèrent des autres récits policiers traditionnels au niveau de la conception élémentaire du genre. Tout en restant dans le domaine des généralités, il faut ajouter dès à présent à ce constat d'autres composantes qui donnent à l'œuvre policière de Simenon un caractère particulier et original.

¹³ T. NARCEJAC, *Le Cas Simenon*, Paris, 1950, pp. 20–21.

¹⁴ *Idem*, pp. 18–19.

¹⁵ *Idem*, p. 21.

¹⁶ J. JOUR, *Simenon enfant de Liège*, Bruxelles, 1980, p. 254.

¹⁷ Q. RITZEN, *Simenon avocat des hommes*, Paris, 1961, p. 102.

¹⁸ J. BEDNER, *art. cit.*, p. 111.

A partir d'une analyse du *Chien jaune* — qui est justement un des romans de Maigret où l'aspect policier traditionnel est plus ou moins bien respecté, puisque l'intrigue élimine progressivement chacun des suspects pour n'en retenir qu'un —, Régis Boyer a montré que l'intérêt proprement policier de cette œuvre est bientôt oblitéré par d'autres éléments qui font du roman policier simenonien « un type original de roman [situé] en dehors des dénominations traditionnelles »¹⁹. Et l'auteur de dégager des thèmes qui font justement l'originalité de ce type de roman, à savoir l'étrangeté, l'irréalité, la solitude, l'ignorance, la culpabilité, la peur dont sont affectés des protagonistes que Boyer n'hésite pas à rapprocher de certains héros de Camus ou de Beckett.

On aura compris, à ce stade, que Maigret n'est pas un enquêteur ordinaire : pour que cette thématique apparaisse, il ne lui suffit pas de découvrir ou d'identifier un coupable ; sa passion sera davantage celle de la compréhension de l'individu, d'où sa fameuse technique de l'identification, à laquelle nous reviendrons, ou celle de l'imprégnation d'un milieu. On comprend dès lors aussi les raisons qui ont amené certains esprits à penser que Simenon a fait du roman policier une annexe du roman de mœurs²⁰ ou à considérer les romans de Maigret comme des romans d'atmosphère sur une trame policière²¹.

Faut-il pour autant suivre ceux qui, tel Thomas Narcejac, ne voient pas de différence entre un roman où intervient Maigret et un « roman pur », Narcejac proclamant par exemple que « Simenon n'a jamais écrit un seul roman policier »²² ? Dans le même ordre d'idées, devons-nous partager l'opinion d'un Jean Cassou qui voit en Simenon « un romancier authentique [...] qui [...] a élevé le genre du roman policier à la hauteur du roman tout court »²³ ? Après tout, Simenon ne serait pas le seul romancier à avoir utilisé un genre réputé mineur dans de plus nobles desseins : Balzac, Dostoïevsky, Faulkner, Bernanos, entre autres, l'ont aussi employé et on sait quelle prédilection les « nouveaux romanciers », en leurs subtils arcanes, ont portée au récit policier.

Quoi qu'il en soit, et sans se précipiter aux extrêmes, on ne peut que partager cette réflexion de Jacques Dubois : « D'un côté, l'auteur des Maigret trouve à conférer une légitimité inédite au roman policier, en lui ôtant une partie de ce qui faisait sa spécificité. Il réduit, en effet, la structure d'énigme et les péripéties au rôle de support d'une mise en œuvre romanesque plus sérieuse et plus noble (décrire un milieu, analyser des caractères, cerner des destins)

¹⁹ R. BOYER, « *Le chien jaune* » de Georges Simenon, Paris, 1973, p. 17.

²⁰ J. BEDNER, *art. cit.*, p. 114.

²¹ R. BOYER, *op. cit.*, p. 7.

²² T. NARCEJAC, *op. cit.*, p. 15.

²³ Cité dans *Adam International Review*, n° 328-330, 1969, p. 53.

[...]. De l'autre et en sens inverse, il pratique un roman psychologique, cautionné aussi bien par Dostoïevsky que par Mauriac, qui a pour ingrédient une donnée criminelle et policière»²⁴.

Aspect policier de certains romans de la destinée.

UNE TELLE ASSERTION nous incite à abandonner provisoirement les romans de Maigret pour examiner ce que les romans de la destinée retiennent de l'élément policier ou criminel.

Selon Jean Fabre, « dans la série non policière, il y a mort d'homme à peu près dans huit romans sur dix »²⁵. Entendons par là une mort violente qui peut faire l'objet d'une enquête. Cette proportion entraîne certains chercheurs à penser, comme Hendrik Veldman, que de nombreux romans de la destinée « sont au moins ce que nous voudrions appeler : "para-policiers" »²⁶ puisque « la mort d'un personnage déclenche toute une série d'actions avec lesquelles le héros est confronté ou dont il est l'auteur lui-même »²⁶. Force est de constater, en effet, que de nombreux romans de la destinée conservent, ne fût-ce parfois que dans une faible mesure, un aspect policier qui passe néanmoins le plus souvent au second plan.

Sans vouloir établir une liste exhaustive des romans ressortissant à cette tendance, on pourrait en citer quelques-uns qui jalonnent la carrière de Simenon. *Le Passager du « Polarlys »*, *L'Évadé*, *La Maison du canal*, *Les Demoiselles de Concarneau*, *Les Inconnus dans la maison*, *La Veuve Couderc*, *L'Horloger d'Everton*, *Les Témoins*, *Les Complices*, *Le Petit Homme d'Arkhangelsk* ou *La Chambre bleue* gardent, à des degrés divers, des rapports parfois étroits avec une donnée policière.

Il apparaît plus utile de montrer la fonction du crime dans les romans de la destinée. Une distinction doit s'établir dans ce domaine avec les romans de Maigret : alors que le commissaire, au cours de son enquête, perçoit le crime extérieurement et s'efforce « de remonter du coupable à l'homme »²⁷, selon les termes de Bernard de Fallois, les romans de la destinée tentent « de nous montrer comment un homme devient coupable »²⁷. C'est ce que remarque

²⁴ J. DUBOIS, « Statut littéraire et position de classe », in *Lire Simenon. Réalité/fiction/écriture*, Bruxelles, 1980, p. 32.

²⁵ J. FABRE, *Enquête sur un enquêteur. Maigret. Un essai de sociocritique*, Montpellier, 1981, p. 109.

²⁶ H. VELDMAN, *La Tentation de l'inaccessible. Structures narratives chez Simenon*, Amsterdam, 1981, p. 11.

²⁷ B. DE FALLOIS, *Simenon*, Paris, 1961, p. 108.

aussi George Grella en distinguant les romans de Maigret, dans lesquels « *a man studies the completed act of violence in an attempt to recover the passions that caused it* »²⁸, des autres romans où « *terrible forces culminate in an act of violence* »²⁸.

On devine l'importance que prend à ce niveau la technique du point de vue puisque dans le cas des romans de la destinée, comme le fait remarquer Hendrik Veldman, « le héros doit recourir, sans l'aide du commissaire, à sa propre force pour la prise de conscience de sa situation et les initiatives de ses actes »²⁹. Il s'agit donc là d'une inversion de point de vue par rapport aux romans de Maigret et Rayner Heppenstall ne s'y est pas trompé en voyant par exemple dans *La Prison* « *a kind of Maigret in reverse* »³⁰. Quant à Jean Fabre, il écrit avec raison à propos des romans de la destinée : « L'enquête [...] menée par le personnage [...] a pour objet principal en définitive sa propre situation. Elle peut être doublée d'une enquête plus ou moins policière sur la vérité de tel ou tel fait, mais reste soumise en dernière analyse à une connaissance de soi-même et de l'homme »³¹.

Ce phénomène d'inversion ne doit toutefois pas nous abuser et il ne faudrait pas croire que tous les romans de la destinée « para-policiers » sont construits selon le même schéma, c'est-à-dire la narration d'un état de crise qui amène un personnage au meurtre à la fin de l'œuvre.

Ce n'est pas le cas, par exemple, pour *Le Locataire*, où le meurtre se situe au début du roman, la suite étant constituée par les conséquences de cet acte pour le héros, Elie Nagéar, et son entourage; ce héros est finalement arrêté et condamné aux travaux forcés après une enquête dont nous ne percevons les effets que de l'extérieur (point de vue de Nagéar et de son entourage). De même, dans *L'Assassin*, le meurtre est commis dès les premières pages et nous assistons ensuite aux transformations subies par le héros, Hans Kupérus, à la suite de l'assassinat; dans ce cas, l'enquête, montrée de façon plus détaillée, n'aboutira pas à l'arrestation du coupable, l'essentiel n'étant d'ailleurs pas là, mais dans l'acceptation par Kupérus de sa solitude, le crime l'ayant coupé des autres. Sans vouloir allonger la liste des romans de la destinée qui s'appuient sur cette structure, mentionnons encore *Le Temps d'Anaïs* qui présente aussi le crime dès l'ouverture de l'œuvre.

Il importe en outre de faire remarquer, avec Jean Fabre, que certains romans de la destinée ressemblent aux romans de Maigret dans la mesure

²⁸ G. GRELLA, « Simenon and Maigret », *Adam International Review*, n° 328-330, 1969, p. 56.

²⁹ H. VELDMAN, *op. cit.*, p. 6.

³⁰ R. HEPPENSTALL, « Three more ... », *Adam International Review*, n° 328-330, 1969, p. 92.

³¹ J. FABRE, *op. cit.*, pp. 106-107.

où le héros est parfois aidé, dans son entreprise de connaissance de soi-même, par un autre personnage qui se présente ainsi comme un substitut du commissaire. Jean Fabre distingue des substituts positifs de Maigret, comme le docteur Donadieu de *45° à l'ombre*, et des substituts dégradés, comme l'avocat Loursat des *Inconnus dans la maison*³². Ceci constitue pourtant une exception, car le héros simenonien est généralement seul.

Voici enfin quelques titres de romans de la destinée où la trame policière joue un rôle très important dans la prise de conscience du héros. Outre *Les Rescapés du «Télémaque»*, *Monsieur La Souris*, *Les Fantômes du chapelier*, *L'Enterrement de Monsieur Bouvet* ou *Le Nègre*, que nous nous contenterons de citer, nous voudrions insister sur les cas particuliers constitués par *Le Relais-d'Alsace*, *Les Fiançailles de M. Hire*, *Le Haut Mal*, *L'Homme de Londres* et *La Mort de Belle*.

Mal dégagé, peut-être, de l'influence des romans de Maigret — il venait d'en écrire huit consécutivement —, Simenon a ménagé une large place à l'intrigue policière dans *Le Relais-d'Alsace*. On peut vraiment voir là un ouvrage où l'aspect psychologique n'est pas nettement plus important que l'aspect policier. Nous sommes certes sensibles au drame de cet escroc qui, tentant de se faire oublier, veut renouer avec son enfance et «faire son trou», comme tant d'autres héros de Simenon le rêveront, dans un endroit perdu, mais la présence envahissante de l'inspecteur Mercier d'abord, du commissaire Labbé ensuite, sans cesse sur les traces du Commodore, fait parfois oublier l'aspect psychologique du roman.

Les Fiançailles de M. Hire offrent plus d'intérêt. A la base du drame de ce personnage se trouve certes la suspicion dont il est l'objet de la part de sa concierge qui prévient la police, mais c'est l'intervention de cette même police qui va précipiter les événements alors que Hire n'est pas coupable du crime dont il est accusé. On pourrait même soutenir que l'évolution de l'intrigue psychologique est parallèle à celle de l'intrigue policière qui provoque la réaction collective des habitants de Villejuif amenant la mort du héros, mort que la police ne peut empêcher. Curieux récit où les policiers, loin de constituer un adjuvant, sont montrés sous un jour très peu favorable et conduisent à l'issue fatale.

Le Haut Mal présente un nouvel exemple d'interaction entre l'élément psychologique et l'élément policier. Nous y voyons un meurtre commis par Françoise Pontreau sur la personne de son gendre, Jean Nalliers. Soupçonnée de ce meurtre, elle ne sera finalement pas arrêtée, faute de preuve, mais ces soupçons déchaînent contre elle la colère des habitants de Nieul-sur-Mer,

³² *Idem*, p. 125.

où elle habite, et l'enquête policière dont elle fait l'objet ne sera pas sans retentissement sur la vie et l'évolution du caractère de ses trois filles et d'autres habitants du village. Une fois encore, cette enquête exerce sur les personnages une fonction révélatrice.

Dans *L'Homme de Londres*, Louis Maloin est le témoin accidentel d'un meurtre qui lui donne l'occasion d'entrer en possession d'une importante somme d'argent. Ces deux éléments font de lui un autre homme, ou plutôt l'amènent à prendre conscience de ce qu'il est réellement. Ici aussi, l'enquête, menée par l'inspecteur Molisson, de Scotland Yard, joue un rôle dans la transformation du héros et sans cette enquête, qui oblige l'assassin à se terrer dans Dieppe, Maloin aurait certainement évité de rencontrer le meurtrier... et de le tuer. S'étant d'ailleurs livré lui-même à la police qui ne comprend rien à ses motivations, Maloin, nous ne pouvons l'oublier, « sourit d'un sourire qui est comme un cadenas posé sur sa vie intérieure ».

La Mort de Belle, enfin, offre le cas curieux d'une prise de conscience entourée de deux crimes. Le premier, un crime sadique, n'est pas commis par le héros, Spencer Ashby, un honnête professeur américain chez qui la victime, la jeune Belle Sherman, était pensionnaire. Néanmoins, tout accuse Ashby et l'enquête dirigée par le coroner, Bill Ryan, le prend pour cible et en fait le principal suspect. Certes, dès le moment de la découverte du cadavre, le héros est obsédé par des images sexuelles que cette découverte a provoquées, par d'autres souvenirs « sales » liés à son enfance, par la hantise d'une certaine hérédité (son père était alcoolique et s'est suicidé), mais dans l'évolution d'Ashby, l'enquête policière a aussi une importance non négligeable dans la mesure où le héros a sans cesse à l'esprit l'idée qu'il est un coupable présumé en liberté provisoire. De toute façon, il est harcelé sans répit par la police et c'est en sortant d'un interrogatoire qu'il commettra finalement un meurtre, bien réel celui-là.

Aspect « psychologique » des romans de Maigret.

L'ULTIME PARTIE de cet aperçu des interférences entre les romans de Maigret et les romans de la destinée tentera de montrer dans quelle mesure certaines caractéristiques des romans de la destinée apparaissent à leur tour dans les romans de Maigret.

Il ne nous semble pas inutile d'insister d'emblée sur l'attitude profondément humaine attribuée par Simenon à son commissaire qui se différencie ainsi de la plupart des autres héros de romans policiers. Cette attitude a d'ailleurs été relevée par plusieurs exégètes de l'œuvre. Ainsi, Jules Bedner

attire l'attention sur « le manque d'autorité »³³ de Maigret débutant ou retraité, handicap dont souffre le commissaire notamment dans *La Première Enquête de Maigret* et *Maigret*, ou sur « son mauvais anglais »³³ qui ne lui permet pas de donner sa pleine mesure aux Etats-Unis (dans *Maigret à New York* ou *Maigret chez le coroner*). Le même auteur souligne aussi que le commissaire ne réussit pas toujours à mener ses enquêtes avec brio. En effet, dans *La Première Enquête de Maigret*, Simenon s'ingénie à montrer les erreurs commises par un Maigret inexpérimenté; dans *L'Affaire Saint-Fiacre*, il n'appartient pas au commissaire de découvrir le coupable, puisque la découverte est assumée par Maurice de Saint-Fiacre, fils de la victime, au cours d'une scène savamment orchestrée par ce personnage. Autant d'éléments qui font de Maigret un personnage vulnérable, donc plus humanisé que ses collègues en littérature policière.

Cet effort vers l'humanisation du commissaire nous conduit à mettre en évidence la compréhension dont il fait preuve envers les personnages dont il doit s'occuper — coupables ou victimes. Sans oublier qu'il existe aussi des personnages qu'il déteste ou qui lui sont indifférents, on ne peut manquer de rapprocher cette morale de la compréhension de celle de Simenon lui-même, pour qui comprendre importe davantage que juger. Ce souci de compréhension entraîne même parfois le commissaire à outrepasser ses droits lorsqu'il va jusqu'à protéger certains personnages qui lui paraissent particulièrement dignes de son affection.

Il importe de lier à ce besoin de compréhension le phénomène d'identification, même si ce procédé est loin de se produire dans tous les romans de Maigret. On constate en tout cas, dans plusieurs de ces romans, que le commissaire, obnubilé par la soif de comprendre l'affaire en cours, en arrive à se mettre dans la peau de celui qui l'intéresse, coupable ou victime à nouveau. Ce fait est particulièrement sensible dans *Monsieur Gallet, décédé*, *Un Crime en Hollande*, *Le Port des brumes*, *Cécile est morte*, *La Maison du juge*, *Signé Picpus* ou *L'Inspecteur Cadavre*. Le phénomène est parfois tellement ressenti que Maigret atteint alors une sorte d'état halluciné, comme dans *Le Fou de Bergerac*³⁴ ou *Félicie est là*³⁵.

Il nous semble que ces processus d'humanisation, de compréhension, d'identification sont propres à rapprocher les romans de Maigret des romans de la destinée dans la mesure où ils rendent possible, eux aussi, une appréhension intériorisée d'un cas psychologique dont Maigret est amené à s'occuper.

³³ J. BEDNER, *art. cit.*, p. 121.

³⁴ G. SIMENON, *Le Fou de Bergerac*, in *Œuvres complètes*, t. IV, Lausanne, 1967, p. 454.

³⁵ G. SIMENON, *Félicie est là*, in *Œuvres complètes*, t. XI, Lausanne, 1968, pp. 328 et 382.

Un autre point qui doit nous retenir davantage est la présence d'une thématique commune entre les deux séries. Les exemples sont ici tellement nombreux qu'ils nous obligent à opérer un choix parmi les thèmes des romans de Maigret repris, amplifiés ou plus concentrés dans l'autre partie de l'œuvre.

Parmi ces motifs récurrents, on notera celui, très important, du héros placé sous le joug d'une femme dominatrice — voire castratrice — à laquelle il essaie souvent d'échapper. Nous le trouvons notamment dans *Maigret et la Grande Perche*, *Maigret et l'homme du banc*, *Maigret tend un piège* et dans plusieurs romans de la destinée dont *Le Cercle des Mahé* ou *Lettre à mon juge*.

L'antithèse de ce personnage, la femme que nous appellerions volontiers rédemptrice, celle à qui on peut se confier sans crainte, fait son apparition dès *Liberty-Bar*, roman de Maigret où le héros trouve une compensation à une vie quotidienne monotone auprès d'une ancienne prostituée surnommée Jaja. Assez curieusement, mais symptomatiquement, le même personnage se retrouve avec le même surnom dans *Le Voyageur de la Toussaint* et *Tante Jeanne*.

Autre thème courant du monde simenonien, celui du personnage qui rêve de « creuser son trou » — ou son « terrier » — quelque part, à l'abri des vicissitudes de la société, et y arrive quelquefois ; ce thème est déjà présent dans un des premiers romans de Maigret, *Le Charretier de la « Providence »*.

Les romans de Simenon possèdent parfois une composante sociale, même si celle-ci n'apparaît souvent que de manière sous-jacente. Là aussi, la série policière témoigne de cette préoccupation ; qu'il suffise de citer *Le Port des brumes*, *Le Chien jaune*, *L'Inspecteur Cadavre*, *La Première Enquête de Maigret*, *Maigret a peur* ou *Maigret se trompe*. Dans le même ordre d'idées, on remarquera la dénonciation d'une société hypocrite, parfois américaine, dans *Maigret chez le coroner* par exemple. A quoi répondent plusieurs romans de la destinée, dont *La Mort de Belle* ou *La Boule noire*. Il faut aussi mentionner ces milieux fermés, médiocres, austères, généralement caractéristiques de la petite-bourgeoisie, que certains héros cherchent à fuir. Des romans de Maigret se rattachent à ce propos, comme *Un Crime en Hollande*, *La Danseuse du Gai-Moulin*, *La Guinguette à deux sous*, *Maigret et les témoins récalcitrants* ou la nouvelle intitulée *On ne tue pas les pauvres types*. Le monde de la grande bourgeoisie, avec son sens étriqué des valeurs, le souci de ses privilèges, son snobisme parfois, est aussi représenté dans *Maigret et la vieille dame* ou *Maigret se trompe*.

Le motif plus rare de la corruption politique, qui sert d'arrière-plan au *Président*, est déjà présent dans *Maigret chez le ministre*.

Quant au monde de la justice, stigmatisé dans *Cour d'assises* ou *Les Témoins*, il l'est aussi dans *La Tête d'un homme* ou *Maigret aux Assises*.

Les références, enfin, à l'univers de l'enfance, si nombreuses dans les romans de la destinée, trouvent un écho dans plusieurs romans de Maigret, où elles prennent volontiers une allure nostalgique. Bornons-nous à rappeler *L'Affaire Saint-Fiacre*, *Félicie est là*, *Maigret à l'école*, *La Patience de Maigret* et même *Maigret et les vieillards*, sans oublier la nouvelle intitulée *Le Témoignage de l'enfant de cœur*.

Cette communauté thématique entre l'un et l'autre types de roman apparaît d'une importance telle que plusieurs chercheurs se sont plu à déceler dans certains romans de Maigret l'ébauche de romans de la destinée. Ainsi, on a signalé une filiation possible entre *Le Pendu de Saint-Pholien* et *Les Inconnus dans la maison*, entre *Maigret chez le ministre* et *Le Président*, entre *Chez les Flamands* et *Chez Krull*, où la parenté est évidente et se rattache en profondeur à un souvenir d'enfance liégeois de Simenon. De même, *Le Matin des trois absoutes* et *Le Témoignage de l'enfant de cœur* sont des nouvelles qui procèdent d'une source commune liégeoise et enfantine.

Quoi qu'il en soit, les romans de Maigret, comme les romans de la destinée, mettent au centre du récit un cas dramatique. Le commissaire essaie de découvrir les passions qui ont provoqué le drame et à cet égard, la volonté obstinée de mettre au jour des motivations psychologiques profondes, avec un grand luxe de détails, apparaît dans plusieurs ouvrages, dont *Maigret se défend* ou *Les Scrupules de Maigret*.

D'autre part, si les romans de la destinée peignent parfois des cas situés à la limite de l'anormalité, les romans de Maigret ne sont pas en reste : *La Tête d'un homme*, *Un Echec de Maigret*, *La Colère de Maigret*, *Maigret et le marchand de vin* proposent des héros foncièrement sadiques. *Les Vacances de Maigret* et *Maigret se trompe* mettent l'accent sur une jalousie morbide. *Maigret à Vichy* nous met en présence d'une solitude recherchée de manière systématique. *Maigret et le tueur* est consacré à un véritable cas pathologique, celui d'un homme animé par un irrépressible besoin de tuer.

Il arrive aussi dans les romans de Maigret, comme dans certains romans de la destinée, que le héros retrouve à la fin du roman « l'humilité de ses débuts »³⁶, mais que l'expérience vécue l'ait régénéré. « Cette régression régénératrice »³⁶ évoquée par Jean Fabre transparait dans *La Danseuse du Gai-Moulin* ou *L'Ecluse n° 1*, comme elle affecte par exemple, dans l'autre série, le héros de *L'Ane-Rouge*.

³⁶ J. FABRE, *op. cit.*, p. 70.

Etant donné les chiffres de Jean Fabre cités plus haut, on peut conclure que dans deux romans de la destinée sur dix, il n'y a pas mort d'homme. Si cette mort existe bien dans tous les romans de Maigret, il faut signaler que certaine enquête du commissaire échoue... faute de coupable : dans *Monsieur Gallet, décédé* ou *Maigret et les vieillards*, un décès se produit bien, mais il s'avère que la « victime » s'est suicidée. Par ailleurs, dans *Maigret bésite*, le crime a lieu dans la deuxième partie du roman, le début étant avant tout consacré aux motivations psychologiques sur le thème du désaccord du couple. De même, dans *Les Scrupules de Maigret*, le meurtre n'est commis qu'à la fin du chapitre VI, alors que le roman en comporte huit : l'analyse d'un état de crise y prend donc nettement plus d'importance que l'aspect policier. Ici encore, nous percevons des analogies avec la matière proposée par les romans de la destinée.

L'analyse comparative des techniques narratives utilisées dans les deux types d'œuvres est un sujet trop vaste qui ne peut être approfondi dans le cadre de cet article. Aussi ne mentionnerons-nous à ce propos que deux remarques qui apparaissent clairement. Tout d'abord, les romans de Maigret — on le comprendra aisément — comportent un pourcentage de dialogues supérieur à celui des romans de la destinée. Cette fréquence est évidemment due aux interrogatoires « qui occupent presque la moitié du livre »³⁷ selon Hendrik Veldman, lequel considère que cette place est occupée dans les romans de la destinée par le discours intérieur. D'autre part, nous avons évoqué plus haut le problème du point de vue à propos de l'aspect policier des romans de la destinée. Ajoutons que si la focalisation interne est le « code dominant dans tous les romans de Maigret », comme l'écrit Jules Bedner³⁸, le point de vue n'est pas exclusivement celui du commissaire. Par exemple, dans *Le Charretier de la « Providence »*, *Signé Picpus* ou *Maigret et le marchand de vin*, trois romans appartenant à des périodes bien distinctes de la production de Simenon, ce point de vue est partiellement abandonné. Nul doute qu'une analyse approfondie de ces domaines techniques amènerait à constater d'autres points de convergence entre les deux séries.

*

* *

³⁷ H. VELDMAN, *op. cit.*, p. 166.

³⁸ J. BEDNER, *art. cit.*, p. 117.

ALLONS plus loin. Il semble que les romans de Maigret participent d'une même vision, sinon d'une même conception du monde que les romans de la destinée. « Ces romans policiers [...] ne considère[nt] pas les êtres comme définis une fois pour toutes par des schémas »³⁹, même si Maigret « veut saisir l'homme dans ce qu'il a de constant »⁴⁰, comme le déclare Gilbert Sigaux. « Il n'est peut-être pas un seul personnage de Simenon, dit Thomas Narcejac, qui ne se demande un jour ou l'autre : Qui suis-je ? et qui ne cherche patiemment, douloureusement, non pas ce qui a compté dans sa vie, mais ce qui doit compter dans toute vie »⁴¹. En fait, Simenon, selon Gilbert Sigaux, « ne demande pas : qui a tué ? mais : où allons-nous »⁴² ? Sur ce point précis, il ne nous paraît pas que les romans de Maigret soient tellement différents des romans de la destinée. Il est notamment vraisemblable que Maigret se fait le porte-parole de son créateur lorsqu'il exprime, dans *Maigret se fâche* ou *Maigret voyage*, la théorie selon laquelle il cherche à atteindre, sous les artifices, l'homme tout nu.

« Le texte policier, écrit Jean Fabre, met en abyme l'ensemble de l'œuvre simenonienne, présentant à travers le personnel non policier (meurtriers, suspects, témoins) l'image même, schématisée, de l'humanité criminogène et trouble que décrit le Roman-roman, mais récupérée, aseptisée par le système policier dans la mesure du possible »⁴³. Texte dans lequel on perçoit comme l'écho de ce qu'écrivait un peu plus tôt Jacques Dubois : « Les deux voies conduisent à un résultat semblable et donnent à l'œuvre une incontestable unité »⁴⁴. Nous aimerions clore ces considérations fragmentaires sur la même impression d'unité. Ici encore, nous demanderons la caution de Jean Fabre qui déclare qu'« aucune entreprise critique ne saurait, semble-t-il, contourner

³⁹ DANIEL-ROPS, « Les romans policiers de M. Georges Simenon », article paru dans *La nouvelle revue des jeunes* le 15 juillet 1932 et reproduit in *Simenon* (sous la direction de F. Lacassin et G. Sigaux), Paris, 1973, pp. 224-225.

⁴⁰ G. SIGAUX, « Lire Simenon », in *Simenon* (sous la direction de F. Lacassin et G. Sigaux), Paris, 1973, p. 15.

⁴¹ T. NARCEJAC, « Le Point oméga », in *Simenon* (sous la direction de F. Lacassin et G. Sigaux), Paris, 1973, p. 19.

⁴² G. SIGAUX, *art. cit.*, p. 13.

⁴³ J. FABRE, *op. cit.*, p. 129.

⁴⁴ J. DUBOIS, *art. cit.*, p. 32.

ce constat d'unité de l'œuvre»⁴⁵ et n'hésite pas à souhaiter que l'exégèse simenonienne s'oriente vers «la littérature alimentaire des débuts» pour y «chercher le fil rouge qui produit les formes et les sens constitutifs de l'œuvre postérieure»⁴⁵.

⁴⁵ J. FABRE, « Pour une recherche simenonienne », *Enigmatika*, n° 31, 1986, p. 61.

Bernard ALAVOINE

Georges Simenon : de l'impressionnisme à la peinture de l'atmosphère

POUR beaucoup de lecteurs, Georges Simenon est le romancier des canaux et des brumes du Nord, des atmosphères grises et pluvieuses, des notations exactes de l'univers quotidien. Tous ces clichés font partie de la « légende Simenon », et contribuent à entretenir le malentendu avec l'institution littéraire. A vouloir « classer » Simenon dans les écrivains réalistes, le considérer comme le successeur de Balzac, on occulte ce qui fait la richesse du romancier : un mode de création original et un style faussement plat.

Les critiques ont cherché à mettre à jour le procédé, et depuis les recherches du professeur Debray-Ritzen notamment, on connaît mieux à présent le rôle des sensations dans la création des romans de Simenon. L'une des clés pour comprendre l'efficacité et le charme de la description simenonienne est peut-être la comparaison avec la peinture. Autre pionnier de la critique de l'œuvre de Simenon, Bernard de Fallois écrivait déjà en 1961 :

« Personne ne fait mieux comprendre que Simenon combien la tâche du romancier s'apparente à celle du peintre... »¹

Et poursuivant son analyse, Bernard de Fallois remarque certes le réalisme minutieux et « l'amour des notations exactes » qui apparentent Simenon aux petits peintres flamands, mais accorde une place prépondérante à une autre école, l'impressionnisme :

« Par son goût de refaire indéfiniment le même tableau, sous des éclairages différents, comme les divers ciels parisiens dans *L'Enterrement de Monsieur Bouwet*. Mais aussi par la recherche des nuances plus subtiles, obtenues par touches juxtaposées. Il bouge tout le temps : l'ensemble vit... »²

¹ Bernard DE FALLOIS, *Georges Simenon*, Paris, Gallimard, 1961, p. 51.

² *Id.*, p. 52.

L'impressionnisme de Simenon qui peut surprendre en première analyse, n'est probablement pas étranger à la création de la fameuse « atmosphère » ou ambiance de ses romans. Impressionnisme de Simenon? Disons-le tout de suite, il ne s'agit pas d'une appartenance à une école ou à un courant littéraire. Tout au plus peut-on parler d'influence : mais celle-ci s'exerce fréquemment au fil des romans de Simenon.

Sans chercher à faire un parallèle — qui serait forcément un peu artificiel — avec l'impressionnisme pictural, on observe cependant des convergences assez troublantes... Interrogé sur ce point en 1979, Simenon apporte les précisions suivantes :

« Lorsque j'avais 10 à 12 ans, j'ai commencé à visiter les expositions de peinture, et c'était encore l'impressionnisme, et même le pointillisme. Cela me passionnait énormément. Tous mes amis, lorsque j'avais 16 ans, étaient élèves des Beaux-Arts, ils étaient plus âgés que moi.

« Alors, lorsque nous discutons, c'est de peinture que nous discutons! Maintenant, je reste encore sous l'influence des Renoir, des Monet et de toute l'époque impressionniste et post-impressionniste. Je considère que je fais de l'impressionnisme en roman, enfin, dans les descriptions... »³

Cet aveu confirme l'analyse de Bernard de Fallois ou encore d'André Parinaud qui s'entretenait avec Simenon en 1955⁴, et exprime à la fois la conviction et les intentions du romancier quant à son mode de création littéraire. Peut-on aujourd'hui apporter d'autres précisions sur une analyse convergente de l'auteur et de la critique? La tâche n'est pas aisée, en raison d'abord de l'immensité de l'œuvre, mais aussi de l'éparpillement de la description chez Simenon : nous sommes en effet très loin de Balzac, et d'une manière générale des romanciers français du dix-neuvième siècle. Néanmoins, on peut observer des convergences entre l'évocation simenonienne (terme plus adapté que la description) et l'impressionnisme pictural :

- dans les thèmes d'inspiration et les lieux,
- dans l'utilisation particulière des couleurs,
- dans l'éclairage et le jeu de la lumière.

³ Bernard ALAVOINE, Entretiens avec G. Simenon, in *Cablers Stmenon* n° 3, Les Amis de Georges Simenon, Bruxelles, 1989, p. 26.

⁴ André PARINAUD, *Connaissance de Georges Stmenon*, Paris, Presses de la Cité, 1957, (Entretiens réalisés en 1955).

Des lieux symboliques ...

C'EST QUI VIENT tout d'abord à l'esprit du lecteur, dans bon nombre de romans de la première période (dite « Fayard ») essentiellement, c'est la présence de thèmes d'inspiration impressionnistes. En effet, les rivières, la mer, les bords de Seine peints par Monet, Renoir ou Pissaro, constituent autant de décors simenoniens.

Le romancier affectionne particulièrement — dans les années 30 — les rivières de France qu'il a sillonnées à bord d'une petite embarcation de quatre mètres : les bords de Seine ont fourni le cadre de *La Guinguette à deux sous*, un des premiers « Maigret », où la couleur et la lumière ont plus d'importance qu'il n'y paraît :

« Les rayons du soleil couchant empourpraient son visage dont les prunelles étaient plus bleues que la rivière [...] Au soleil, avait succédé un crépuscule bleuté. On voyait, de l'autre côté de la Seine, de quietes villas dont les fenêtres éclairées scintillaient dans la pénombre ... »⁵

Ne retrouve-t-on pas les mêmes scintillements et les mêmes touches de couleur dans *Les Bords de l'Oise, près de Pontoise* de Pissaro, ou encore *La Seine à Argenteuil* de Renoir ?

La côte normande, de Trouville à Dieppe, en passant par Fécamp et Le Havre, a inspiré jadis les impressionnistes : Claude Monet, élevé au Havre, avait la passion de l'eau, de la lumière, de l'air et de la couleur ... Lorsqu'on lit *Le Port des Brumes*, *Au Rendez-vous des Terre-Neuvas* ou *L'Homme de Londres*, on retrouve ces paysages marins de la Normandie que Monet a peints d'une façon si originale.

Paysages qui semblent hanter Simenon tout au long de sa vie comme l'attestent ces lignes tirées du volume des « Dictées », *Les Petits Hommes* :

« Dans mon subconscient, c'est toujours l'impressionnisme qui revient et j'ai passé une nuit impressionniste où les couleurs succédaient aux couleurs, les arbres, les ruisseaux, les plages de Normandie se succédaient, aussi éblouissantes dans mon sommeil que dans les toiles des maîtres de la fin du siècle dernier et du début de ce siècle.

« En retrouve-t-on les traces dans mon œuvre ? Je l'ignore. Si oui, c'est à mon insu que j'ai fait à mon tour de l'impressionnisme. Renoir et ses amis m'ont révélé l'importance de l'atmosphère, du soleil, des nuages plus ou moins sombres ou plus ou moins lumineux, de la pluie ou de la neige ... »⁶

⁵ Georges SIMENON, *La Guinguette à deux sous*, Paris, Le Livre de Poche, 1972, p. 23 et 26.

⁶ Georges SIMENON, *Les Petits Hommes*, Paris, Presses de la Cité, 1976, p. 15.

Cependant la Normandie n'a pas l'exclusivité des évocations impressionnistes de Simenon. D'autres contrées lumineuses ont inspiré le romancier, et notamment la région de La Rochelle : les villes charentaises ou vendéennes occupent une place importante, comme Michel Lemoine l'a montré dans un article récent.

Souvent, Simenon procède par petites touches successives, en quelques lignes, et c'est finalement assez rare de trouver une description plus étoffée comme celle-ci, extraite du *Voyageur de la Toussaint* :

« Gilles, parfois, s'arrêtait et fermait les yeux, pour ne plus voir ce port vibrant de soleil, cette foule colorée, pour ne plus entendre les voix sonores et les rires, pour s'abstraire malgré tout, supprimer les bateaux bleus et verts, les voiles brunes et blanches, les reflets sur l'eau, le gamin qui pêchait à la ligne et qui avait les pieds nus, la forte odeur du vin quand on passait devant les barriques rangées sur le quai des Ursulines, l'odeur du poisson, au bassin des chalutiers à vapeur... Jusqu'à l'air dont on sentait toutes les molécules en mouvement et qui avait sa vie propre, son rythme, sa température, son parfum... »⁷

Bords de Seine et Normandie bien sûr, mais aussi Vendée ou Charentes, appréciées de nombreux peintres plus modestes, ont inspiré, semble-t-il, le romancier, avec plus d'intensité dans les premières années de sa vie d'écrivain. Mais on ne saurait limiter l'influence de l'impressionnisme pictural à une simple convergence géographique...

Des touches de couleurs ...

L'ANALOGIE entre Simenon et les peintres de la fin du dix-neuvième siècle ne s'arrête pas là. Comme Manet qui disait que la lumière est le principal personnage d'un tableau, Simenon aime ces décors simples, d'une certaine banalité même, pourvu que les rayons du soleil ou la surface de l'eau provoquent ces chatoiements, ces miroitements et ces reflets qui mettent en valeur la couleur.

Lorsque Maigret (cet autre Simenon) découvre les guinguettes de la Seine (dans *La Guinguette à deux sous*), ou le port de Delfzijl en Hollande (*Un crime en Hollande*), ce sont les couleurs qui le frappent.

Quand, plus fréquemment, le célèbre commissaire entre dans un cabaret ou une « boîte de nuit », c'est encore la couleur, rouge le plus souvent, qui attire son attention en premier lieu (*La Danseuse du Gai-Moulin*). En l'absence

⁷ Georges SIMENON, *Le Voyageur de la Toussaint*, in *Cœuvres complètes*, Lausanne, Rencontre, 1968, T. 15, p. 335.

de Maigret, c'est-à-dire dans les autres romans de Simenon, les descriptions impressionnistes sont encore plus fréquentes. C'est la province française, de La Rochelle à Saint-Raphaël dans *Le Testament Donadieu*, ou si l'on veut un peu d'exotisme, ce spectacle insolite des Galapagos dans *Ceux de la Soif* :

«Le vert tournait au jaune. Le jaune par endroits se teintait de violet. Et l'on revenait au rouge, à un rouge nouveau, à un rouge de mica reflétant les flammes quiètes d'un poêle...»⁸

Les couleurs donnent une certaine tonalité à la description et apparaissent avant les formes, lorsqu'elles ne se substituent pas à ces mêmes formes. Ce procédé est particulièrement sensible dans les romans où une couleur domine. C'est le cas de la tache rouge de la robe de la jeune fille dans *Le Cercle des Mabé*, qui suffit à opposer Porquerolles à la grisaille du quotidien, sans parler de toutes les connotations liées à la couleur rouge :

«Le bâtiment du Génie était rouge dans le soleil couchant, d'un rouge chaud et profond qui tranchait sur le vert sombre des pins. Mais il y avait une autre tache rouge, d'un rouge d'une qualité différente. Dehors, devant le trou noir de la porte ouverte, Elisabeth, penchée sur un baquet, était occupée à faire une lessive...»⁹

En estompant les contours, en filtrant la lumière, Simenon réalise avec des taches de couleurs les aspirations du peintre Louis Cuchas dans *Le Petit Saint*. Pour le romancier comme pour Cuchas, l'objet s'efface derrière la couleur, et la couleur n'a d'autonomie sans la lumière :

«Au lieu d'étendre les couleurs avec soin [...], il choisissait un pinceau fin et déposait sur le carton de petites touches de tons purs. Car il restait hanté par les couleurs pures. Elles n'étaient jamais assez claires, assez vibrantes à son gré. Il aurait voulu les voir frétiller...»¹⁰

À la fin du roman, Louis Cuchas précise à M. Suard son ambition qui relève de l'impressionnisme et du pointillisme :

«Ce que je n'arrive pas à obtenir, c'est le pétitement que je voudrais, l'espace frémissant entre les objets. Vous comprenez?

— Je comprends. Monet a passé sa vie à cette recherche.

«Il en était déçu. Il aurait voulu être le premier à nourrir cette ambition.

— Seulement, Monet tentait d'atteindre ce résultat avec la lumière. L'objet n'avait pas d'importance...»¹¹

⁸ Georges SIMENON, *Ceux de la Soif*, Paris, Gallimard, Folio, 1978, p. 160.

⁹ Georges SIMENON, *Le Cercle des Mabé*, Paris, Gallimard, Folio, 1981, p. 51.

¹⁰ Georges SIMENON, *Le Petit Saint*, Paris, Presses de la Cité, 1978, p. 126.

¹¹ *Id.*, p. 165.

Eclairage et jeux de lumière.

PLUS encore que la couleur, c'est finalement la lumière, ses multiples reflets et chatoyements qui attirent Simenon. Lorsqu'on lui demande ce qui le fascine le plus chez les impressionnistes, il répond :

« C'est la vibration de tout ce qui nous entoure, car entre nous et j'allais dire l'air, il y a un contact par vibration, et comme je crois, tout vit, même les choses mortes, y compris un caillou, j'attache de l'importance à cette vibration que justement les peintres impressionnistes ont tellement bien rendue. C'est ça qu'il essayaient de décrire : la vibration de la lumière ... »¹²

Simenon aime voir naître le reflet sur les surfaces naturelles (l'eau, les vitres, divers objets...) dont le pouvoir réverbérant restera passager et précaire : ces instants de luminosité privilégiés que la réflexion augmente d'autant, sont alors enregistrés par le romancier qui les restituera plus tard au fil des romans.

Parmi les surfaces naturelles, l'eau occupe une place privilégiée, et joue souvent le rôle de miroir occasionnel dans ses romans. Le lecteur, par la magie de ces descriptions, sera sensible à la Meuse qui arrose Liège, ville natale de Simenon :

« C'est l'heure où une buée odorante monte du fleuve aux larges reflets, où les péniches enduites de goudron luisant se détachent lentement des berges, et où les remorqueurs en sifflant, frémissent d'impatience devant l'écluse de Coronmeuse ... »¹³

Le fleuve, la rivière, les canaux procurent une surface aux myriades de facettes brisant les plans solides en une infinité de reflets. Simenon est aussi sensible à cette lumière tant de fois réfractée et réfléchiée par le prisme de l'eau que les Monet, Pissaro ou Renoir.

Les objets les plus insolites servent parfois de miroirs occasionnels : c'est par exemple une pipe d'écume dans *Le Pendu de Saint-Pholien*, la coque d'un bateau, ou un comptoir d'étain dans *La Guinguette à deux sous*.

Le lecteur trouve enfin, au fil des pages, bon nombre de reflets de vitres, vitraux, miroirs qui sont destinés à mettre en relief des souvenirs visuels issus de l'enfance. C'est la raison pour laquelle ceux-ci apparaissent d'une façon encore plus fréquente dans les romans autobiographiques (*Pedigree*, ...) et plus récemment dans la série des *Dictées*.

Le jeu de l'ombre et de la lumière et, bien sûr le reflet, provoquent la réminiscence au même titre que d'autres stimulations auditives ou olfactives.

¹² Bernard ALAVOINE, Entretiens avec G. Simenon en 1979, in *Cahiers Simenon* n° 3, Les Amis de Georges Simenon, Bruxelles, 1989, p. 27.

¹³ Georges SIMENON, *Pedigree*, T. 2, Paris, Presses de la Cité, p. 149.

Simenon savoure à chaque instant ce privilège de voir des matières auparavant mates et dénuées d'intérêt, s'ouvrir à d'autres matières en leur réexpédiant le jour. Le pouvoir réverbérant et vibratoire donne donc une touche affective et dynamique à un décor anonyme : il fait naître le reflet, mais surtout apporte la vie et la sensibilité indispensables aux yeux de Simenon dans toute description.

Impressionnisme et atmosphère.

L'ESSENTIEL de la poésie simenonienne réside probablement dans une approche impressionniste de la description : sous cet éclairage particulier, il y a donc déformation des contours, les objets changent de forme, la lumière est mouvante et semble « vibrer » comme le dit Simenon.

Cependant, de limiter l'impressionnisme du romancier aux seules sensations visuelles serait probablement une erreur. En effet, c'est non seulement en spéculant sur la valeur associative des couleurs le plus souvent notées comme des taches, mais en y mêlant des sensations olfactives, auditives ou tactiles que Simenon parvient à la « fameuse peinture de l'atmosphère ». Ainsi, dans le passage du *Voyageur de la Toussaint* cité plus haut¹⁴, Gilles Mauvoisin est certes sensible à la vibration de la lumière ou encore aux taches colorées que forme la foule, mais également aux voix et aux rires, aux odeurs de poisson et de vin, et même à la qualité de l'air ambiant.

L'efficacité de l'évocation impressionniste provient sans nul doute de la synesthésie — terme emprunté à la linguistique et à la sémiologie — c'est-à-dire la perception simultanée d'images appartenant à des sens différents¹⁵.

L'univers des sensations.

LES NOTATIONS olfactives abondent dans l'œuvre de Simenon, avec une récurrence encore plus forte dans *Pedigree*, sorte de matrice de l'ensemble de l'œuvre : c'est l'odeur de la Meuse (« buée odorante ») dans le passage cité plus haut qui s'ajoute aux reflets de l'eau. Parfois même la description visuelle fait place à une évocation des sensations olfactives, comme dans *Le Petit Homme d'Arkhangel'sk* :

¹⁴ Voir note n° 7.

¹⁵ Geneviève CORNU, *Sémiologie de l'Image dans la Publicité*, Paris, Les Editions d'Organisation, 1990, pp. 86 et 154.

« Il aimait l'odeur du bar de Le Bouc, pourtant chargée d'alcools, comme il aimait l'odeur des vieux livres qui régnait chez lui. Il aimait l'odeur du marché aussi, surtout à la saison des fruits, et il lui arrivait d'aller se promener entre les étals pour les respirer... »¹⁶

Bien qu'elles jouent un rôle moins prépondérant, les sensations auditives renforcent assez souvent les effets de la vue et de l'odorat : ce sont les cris de la foule dans l'évocation de La Rochelle (*Le Voyageur de la Toussaint*) ou encore le sifflement des péniches de la Meuse dans le passage cité plus haut de *Pedigree*.

La synesthésie vue / ouïe est particulièrement récurrente avec le motif des cloches dans *Le Cercle des Mabé* tout d'abord :

« Les cloches. Des quantités de cloches qui plongeaient dans un ciel comme une mer et y traçaient des ronds frémissants... »¹⁷

Cette métamorphose est développée dans *Les Anneaux de Bicêtre*¹⁸ avec les cercles concentriques (d'où le titre du roman) : elle provient vraisemblablement du souvenir de la fête du 15 août 1908 relatée dans *Pedigree* :

« On ne percevait plus dans l'espace bruissant d'insectes invisibles que des ondes chaudes, en forme de cercles, que le soleil émettait comme des anneaux... »¹⁹

Enfin, on ne saurait oublier les sensations tactiles et notamment celles qui sont liées aux conditions atmosphériques :

« Il se plaignait à Paris, de ne plus retrouver certaines sensations dont il gardait la nostalgie : une bouffée d'air tiédi par le soleil sur la joue, le jeu de la lumière dans les feuilles ou sur le gravier, le crissement de celui-ci sous les pas de la foule et même le goût de la poussière... »²⁰

Le commissaire Maigret — qui enquête à Vichy — est ici sensible au charme inhabituel de cette ville de province : le toucher (« l'air tiédi sur la joue ») vient renforcer les trois autres sensations (vue — ouïe — et même goût) pour créer l'atmosphère.

¹⁶ Georges SIMENON, *Le Petit Homme d'Arkbangelsk*, Paris, Presses de la Cité, p. 223.

¹⁷ Georges SIMENON, *Le Cercle des Mabé*, Paris, Gallimard, Folio, p. 95.

¹⁸ Georges SIMENON, *Les Anneaux de Bicêtre*, Paris, Presses de la Cité, 1963, p. 17, 18.

¹⁹ Georges SIMENON, *Pedigree*, Paris, Presses de la Cité, T. 1, p. 51.

²⁰ Georges SIMENON, *Maigret à Vichy*, Paris, Presses de la Cité, p. 47.

Un tissage complexe.

LA MANIÈRE impressionniste de Simenon a donc été maintes fois remarquée depuis Bernard de Fallois ou André Parinaud jusqu'aux travaux plus récents de Michel Lemoine²¹ ou de Marie-Hélène André²².

Loin d'être la transcription littéraire d'un courant pictural, la description impressionniste de Simenon s'enrichit d'une multitude de sensations grâce à l'extraordinaire faculté de perception et à la mémoire prodigieuse du romancier. La synesthésie renforce l'évocation pour créer ce que la plupart des lecteurs appellent communément « l'atmosphère » ou « l'ambiance » des romans de Simenon. Sorte de tissage complexe à partir d'éléments sensoriels relativement peu nombreux, la peinture de l'atmosphère est donc intimement liée à la manière impressionniste de Simenon.

A cet égard, le romancier apparaît comme un véritable précurseur de la communication moderne et notamment de la publicité qui emploient largement le procédé. A l'heure où l'on cherche plus à persuader qu'à convaincre, en jouant sur l'affectivité plutôt que sur la raison, Simenon est résolument novateur par ses apports à la création littéraire :

- la compréhension immédiate de ce qu'Umberto Eco appelle les codes de la perception, c'est-à-dire les formes, les couleurs, les ambiances, d'où le vaste public de Simenon²³.
- le renforcement du message qui donne à la description impressionniste une véritable fonction : on ne peut nier les « correspondances » qui existent entre le héros simenonien et son milieu.
- enfin, en ajoutant la force de ces sensations peu exploitées en littérature comme l'odorat ou le tactile, la synesthésie permet de faire participer le lecteur à la fiction narrative : on peut alors parler véritablement de poésie tant le pouvoir de suggestion est grand.

Sous cet éclairage, le style de Simenon est loin d'être plat, terne ou neutre (les qualificatifs employés par ses détracteurs sont nombreux...) parce qu'il touche le lecteur par les voies de l'affectivité et de l'imaginaire : l'emploi du « mot-matière » traduit parfaitement les sensations qui se croisent et se renforcent mutuellement pour créer l'atmosphère.

²¹ Michel LEMOINE, notamment dans « Les Villes charentaises et vendéennes dans l'œuvre romanesque de G. Simenon », in *Cahiers Simenon* n° 2, Bruxelles, 1988, Les Amis de Georges Simenon, pp. 23 à 64 et « Traces autobiographiques d'origine liégeoise dans l'œuvre romanesque de G. Simenon », in *Cahiers Simenon* n° 3, Bruxelles, 1989, Les Amis de G.S., pp. 99 à 159.

²² Marie-Hélène ANDRÉ, *Impressionnisme de Simenon? Le thème de la lumière et ses implications à travers l'œuvre romanesque*, Mémoire de Licence, Université de Liège, 1988.

²³ Voir note 15.

Alain BERTRAND

L'expérience de l'indicible dans *Lettre à mon juge* de Georges Simenon

Les voix qui me parlent détiennent au plus profond
le secret du silence.

Jean-Claude PIROTTE

DANS son article « Simenon et la déviance »¹, Jacques Dubois explique qu'un même canevas narratif se retrouve dans de nombreux romans de Georges Simenon.

- A) A la faveur d'un événement, le héros, issu le plus souvent de la petite bourgeoisie, rompt avec ses habitudes, ses fonctions et les normes de son milieu;
- B) sa rupture est consacrée par un crime;
- C) il connaît l'évasion, l'aventure et un certain envers des choses dans un milieu trouble;
- D) sa libération est consacrée par une rédemption;
- E) il échoue, soit qu'il devienne fou, soit qu'il revienne au départ avec une impression de néant;
- F) toutefois, le héros a conquis, au cours de l'expérience, une sorte de lucidité et il a dressé un bilan de soi.

« Tout se passe, ajoute Paul Emond², comme si, au cours de son périple, le héros faisait une découverte aussi essentielle qu'inexplicable, une expérience capitale pour le reste de son existence, mais qu'il n'est pas capable de formuler clairement ». L'expérience étant intransmissible, Simenon use d'une sorte de « topos de l'incommunicabilité »³.

¹ Jacques DUBOIS, « Simenon et la déviance », dans *Littérature*, numéro 1, février 1971.

² Paul EMOND, « *Lettre à mon juge* ou la communication périlleuse », dans *Études de littérature française de Belgique offertes à J. Hanse*, Bruxelles, Jacques Antoine, 1978, p. 386.

³ *Id.*, p. 387.

Dans cette perspective, *Lettre à mon juge* représente une pièce capitale sur l'échiquier simenonien. Après avoir exploité à maintes reprises le mystère de l'incommunicable, Simenon prend pour la première fois le risque d'explicitement l'expérience singulière de son héros tout au long d'une lettre qui prend d'ailleurs rapidement l'allure d'une confession. Rappelons à ce propos avec H. Veldman⁴ que ce roman est le premier signé de son patronyme que le père de Maigret ait rédigé à la première personne.

Incarcéré au terme d'un procès qui n'a jamais rendu compte de la grandeur de son crime, Charles Alavoine essaie tant bien que mal d'exposer sa vérité moins pour obtenir une révision de son procès que pour sauver l'amour absolu qu'il voue à Martine Englebert.

L'intensité de cette expérience déviante et le renouvellement du regard qu'elle suppose ont produit une accélération existentielle qui l'a propulsé aux frontières de l'indicible, à l'abri des poncifs véhiculés par le commun des mortels. Or, Simenon a toujours souligné qu'en matière de communication, l'efficacité reposait sur la similitude existentielle des partenaires. On mesure les enjeux du drame : fort d'une expérience indicible, le héros se retrouve seul, avec le désir de transmettre sa vérité profonde à un lecteur qui ne peut l'entendre puisqu'il n'a rien vécu de semblable. Qui plus est, le matériau grâce auquel ce narrateur d'occasion est censé dévoiler son intimité est on ne peut plus commun : comment le langage courant pourra-t-il transmettre la différence radicale du déviant ?

On comprend pourquoi Alavoine refuse de s'expliquer au cours de son procès. Ensermé dans des formes obsolètes et dans des préjugés retors, le discours judiciaire s'avère incapable de prendre en compte une parole qui remet en cause la norme même. Silence face au groupe, mais volonté paradoxale de communiquer son expérience à celui qu'il a élu comme lecteur idéal : le juge Comélieau. Ainsi, le roman met en scène un narrateur qui cherche désespérément à percer la clôture de deux langages, à expliciter une expérience dite hors du commun, à être un « homme parlant aux poissons ».

A cette fin, on aurait pu imaginer un discours mystique ou délirant, un discours échappant aux conventions, un discours qui aurait les moyens de sa politique. Or, Simenon n'appartient pas au cénacle des Modernes. Ce qu'il nous donne à lire ne ressemble ni à du Bataille, ni à du Rimbaud, ni à de l'Artaud. *Lettre à mon juge* demeure une œuvre traditionnelle qui s'inscrit dans la tradition du roman psychologique héritée des siècles passés. Elle s'appuie

⁴ Hendrik VELDMAN, « Des Maigret aux romans non-cycliques : continuité de structure, discontinuité de forme », dans *Traces*, numéro I, 1989, p. 172.

par le fait même sur une esthétique de la continuité, pour ne pas dire du lieu commun. Faut-il en conclure que ce récit, parce qu'il met en lumière les limites d'un créateur, représente, sous des dehors pourtant séduisants, une tentative avortée d'accéder à une nouvelle dimension littéraire? Il me semble plus raisonnable de montrer que *Lettre à mon juge*, en tant qu'œuvre de l'échec, se dresse comme un phare au milieu de son immense production romanesque. Il suffit, pour s'en convaincre, d'interroger les sectateurs de celui que Bernard de Fallois nomme « le seul auteur "contagieux" de notre littérature »⁵ ou encore de feuilleter la critique. Comme le note justement Michel Lemoine : « *Lettre à mon juge* constitue un carrefour de la thématique simenonienne. En effet, plusieurs thèmes importants traités par l'auteur s'y retrouvent imbriqués. Celui de l'individu dominé par un environnement féminin envahissant est au centre des *Demoiselles de Concarneau* (1936), du *Cercle des Mabé* (1946), ou de *Maigret tend un piège* (1955); celui du malentendu tragique au sein du couple est l'élément essentiel de *La vérité sur Bébé Donge* (1942), *L'escalier de fer* (1953), *Dimanche* (1959), *Le veuf* (1959), *La chambre bleue* (1964), *Le chat* (1967) ou *Les innocents* (1972); celui de la sensualité comme échappatoire à la solitude est abordé dans *Les complices* (1956), *En cas de malheur* (1956) ou *Le riche homme* (1970); celui de la jalousie forme la trame de *Chemin sans issue* (1938), *Les vacances de Maigret* (1948) ou *La porte* (1962), tandis que des cas psychologiques à la limite de la pathologie sont dépeints dans *Le temps d'Anaïs* (1951) ou *La cage de verre* (1971) »⁶.

Au vu de tels jugements, comment expliquer ce paradoxe qu'une œuvre discutable sous un certain angle soit dans le même temps une réussite éclatante? En réalité, Simenon possède au plus haut degré le génie de transformer en qualité ce qui peut, à première vue, passer pour une carence ou une faiblesse. Cette faculté, essentielle pour mesurer la place qu'il occupe dans les lettres françaises, constitue un des noyaux stratégiques de son œuvre. Dans *Lettre à mon juge*, par exemple, le manque de moyens linguistiques est attribué à Charles Alavoine, converti, pour l'occasion, en narrateur de fortune et constitue, par le fait même, une des lignes de force du récit, tant du point de vue thématique que structurel.

Combien de ces narrateurs de fortune ne trouve-t-on pas chez Simenon? De ces amateurs que le langage broie au fur et à mesure de leur descente dans les abîmes intérieurs? Le plus souvent, ils s'avèrent impuissants à domestiquer

⁵ Bernard de FALLOIS, « J'ai perdu un ami », dans *Cahiers Simenon*, numéro 3, 1989, p. 11.

⁶ Michel LEMOINE, « Lettre à mon juge », dans Robert FRICKX et Raymond TROUSSON, *Lettres françaises de Belgique. Dictionnaire des œuvres*, t. I. *Le roman*, Gembloux, Duculot, p. 288.

le matériau linguistique, à transmettre leur vérité de manière satisfaisante et à sauvegarder leur identité face à la pression sociale.

Ce manque de moyens est révélateur : la plupart de ces partisans du monologue ininterrompu se débattent gauchement dans la jungle des mots, parfois jusqu'à l'aphasie, souvent jusqu'à l'échec. A quoi se raccrocher quand il ne subsiste qu'un isolement extrême dû à l'impossibilité d'accéder à une vérité tangible, d'entrer réellement en communication avec les autres et de juger? Tous, il s'acharment à débusquer leur vérité propre, arrachant au passé des lambeaux de lucidité sans pourtant rejoindre leurs objectifs initiaux. En vérité, tous ces narrateurs qu'un état de crise a précipités sur la plume piétinent, multiplient les fausses pistes et les impasses et donnent à leur confession les allures d'un procès dont ils sont les principaux accusés.

Lettre à mon juge approfondit cette problématique jusqu'au vertige. Au terme des autres romans, le sujet, bien que plongé dans la plus étouffante des solitudes, préservait un sentiment de différence. Dans *Lettre à mon juge*, par contre, la dérélition se double d'un anéantissement de l'être dans la mesure où la parole, qui est censée rendre compte de l'indicible, se trouve pour ainsi dire minée de l'intérieur par le discours avec lequel précisément elle s'efforçait de rompre. Usant des mêmes codes, participant d'une même mythologie, puisant à une même sagesse prétendument universelle, Alavoine se voit contaminé par les idées reçues, alors que, de son propre aveu, sa confession devait témoigner de son altérité radicale. Son impuissance le contraint à parler comme tout le monde, à répéter le discours de l'Autre, à subir, jusqu'au suicide, l'aliénation qui fonde sa trajectoire existentielle. Plus précisément, son projet initial de communication se trouve peu à peu transformé en nécessité de se justifier, voire même d'expliquer en quoi sa déviance s'adapte à l'idéologie dominante. A la différenciation succède l'intégration, à la poésie, le plaidoyer, à l'ineffable, la répétition du Même. Et son auto-destruction finale apparaît comme une preuve de la victoire finale du vide, ou plutôt de l'espace contre lequel il se débat, espace que j'ai défini dans mon essai⁷ et à la tête duquel on retrouve l'image castratrice de la mère.

Les hypothèses que je viens d'évoquer doivent être confirmées par une lecture serrée de *Lettre à mon juge*. C'est pourquoi je me propose, dans les pages qui suivent, d'examiner les procédés qui permettent au narrateur de se dire pourvu d'une compétence singulière, puis, de décrire les relations qu'il entretient avec le discours judiciaire auquel il tente de s'opposer. En vain.

⁷ Alain BERTRAND, *Georges Stmenon*, Lyon, La Manufacture, 1988, pp. 85 et suivantes.

La compétence singulière.

QU'EST-CE qui permet à Charles Alavoine de disposer de compétences particulières et par quels moyens textuels celles-ci sont-elles signifiées? Alavoine a tué sa maîtresse au terme d'une relation passionnelle, et ce meurtre lui a permis de saturer le paradigme de la déviance au point de disposer d'un supplément d'âme qui favorise une perception extralucide de la réalité. Fidèle à cette logique, il prétend avoir accès à la vérité tout entière, et non à une vérité que son acte criminel lui aurait fait découvrir : en visant le tout pour la partie, Alavoine épaissit le mystère grâce à une figure : la synecdoque généralisante.

Cette vision d'un sens unique préalable à toute expression se trouve-t-elle ébranlée par le mouvement même de l'écriture? A plusieurs reprises, *Lettre* se présente comme un lieu de découvertes, la langue fonctionnant alors moins comme moyen de transcription d'un savoir préétabli que comme un instrument d'approche de connaissances nouvelles. Mais, en général, Alavoine adopte, à l'égard du langage, la même attitude terroriste qu'avec Martine, sa maîtresse. Dans les deux cas, il s'agit, sans jamais délaissier la sphère oppressive petite-bourgeoise, d'exercer une maîtrise totale sur l'objet qui se trouve à sa portée. Toutes ses attitudes le prouvent à suffisance : le narrateur n'accepte jamais que son propre désir ne soit pas la loi du monde. Jamais il ne consent à reconnaître vraiment l'Autre et la possibilité corollaire de démenti. Ce démenti qui permet à l'individu de faire la différence entre désir et réalité. Encore une fois, il nous faut convoquer Freud et le complexe d'Œdipe, en particulier le concept de castration symbolique. Mais n'est-ce pas légitime quand Gérard Mendel décrète que « Simenon est l'écrivain le plus freudien du XX^e siècle »?

Alavoine récupère les moindres échappées textuelles comme pour réaffirmer sa mainmise sur le réel. Sa plume souligne souvent l'adéquation entre son expression et sa compétence supposée. Elle n'hésite jamais à revenir en arrière, au niveau même de la phrase ou du paragraphe, pour figer une interprétation dans le sens voulu, ou à récupérer les glissements provoqués par la figure.

En voici trois exemples :

« Et je ne la regardais ainsi que quand, à cause d'un incident fortuit, à cause d'un mot, d'une image, je pensais à son passé.

« Attendez! C'est le mot image, sans doute, qui est la clef [...] »
(p. 173)⁸.

⁸ Pour éviter les renvois en bas de page, j'ai décidé de faire suivre chaque fois la citation de sa référence, dans l'édition de poche des Presses de la Cité.

« Quand j'ai commencé à vous en parler, je croyais inventer une comparaison, puis il m'a semblé que cette angoisse de l'homme sans ombre m'était familière, que je l'avais déjà vécue, que cela ranimait des souvenirs confus, et c'est pourquoi je pense à un rêve oublié »
(p. 73).

« Bon Dieu! Que c'est bête de devoir employer des mots qui ont servi si longtemps à exprimer des banalités! Ma gorge s'est serrée. Vraiment serrée, là, aussi serrée qu'une artère dans un catgut. Est-ce que je peux vous dire autre chose, est-ce que je peux vous dire ça autrement? »
(p. 105).

La figure, parce qu'elle ouvre un espace original entre le mot et la chose, comporte des dangers auxquels Alavoine prétend échapper en se rattachant désespérément à sa perspective monodique. Mais à vouloir dépouiller la figure de ses richesses sémantiques, un piège le guette : à force d'être sans cesse contrôlé, le discours ne s'essouffle-t-il pas jusqu'à la pauvreté? Et dans ce cas, comment exhumer le cœur de son expérience déviante tout en préservant sa crédibilité? On le voit, pris en étau entre la métaphore et le poncif, écartelé entre la fin qu'il attend et les moyens dont il dispose, Alavoine s'avance sur les chemins de l'écriture, doté d'une sorte de candeur orgueilleuse qui le mènera droit à l'échec. En somme, c'est pour avoir méconnu la nature du langage que notre narrateur échouera dans sa tentative de représenter l'indicible.

Pour sortir de cette impasse, Alavoine fait appel à un code déontologique d'inspiration chrétienne basé sur l'intentionnalité positive et l'intériorité rédemptrice. S'il récupère les glissements de sens et refuse de laisser flotter les interprétations hors des sentiers battus, n'est-ce pas par refus du mensonge? Sa bonne foi constitue à coup sûr le gage de sa sincérité, le passeport de sa crédibilité. Par conséquent, s'il ne parvient pas à dévoiler l'indicible, Alavoine ne peut être condamné, vu son manque de moyens. « Admettez-vous maintenant qu'il n'est pas question pour moi de mentir, ni de travestir le moins du monde la vérité? » (p. 141) précise-t-il à son juge.

Au contraire de le sauver, ces surprenantes concessions à l'égard des valeurs édictées par le corps social précipiteront sa perte. En effet, le respect forcené d'une déontologie place insensiblement le narrateur sous le contrôle de son lecteur. En passant de l'espace métaphysique au champ moral, Alavoine suggère un changement de perspective radical : il ne s'agit plus vraiment de faire partager l'indicible mais bien d'opérer la distinction entre la vérité et le mensonge en se référant à un système de valeurs pourtant abhorré.

Ce changement de registre a trois conséquences. D'abord, de réduire l'écart qui le séparait de l'homme de la rue ; ensuite, de jeter la suspicion sur sa différence ; enfin, de mettre sa crédibilité en péril. En effet, si le contenu de l'ineffable est invérifiable, le respect d'une déontologie l'est, *a fortiori* par un juge d'instruction à cheval sur ses dossiers.

Alavoine, on le voit, est incapable d'échapper à sa destinée ou, si l'on préfère, au rôle que son éducation a prévu de lui voir jouer. Et cette double aliénation — psychologique et sociale — montre à quel point, et peut-être sans le vouloir, il se place lui-même dans la position du suspect qui veut à tout prix éviter d'être pris en défaut par le juge, mais qui se montre incapable d'assumer son rôle sans faillir.

Pourtant ce double conditionnement et la pauvreté relative de ses performances linguistiques ne jettent jamais vraiment le discrédit sur les compétences supposées du narrateur. Car le signifiant de l'inexprimable, à force de toujours reculer, s'inscrit dans une profondeur indiscutable. Contrairement à *Sarrasine* ce n'est pas comme si « ayant rempli le texte mais craignant qu'il ne soit pas *incontestablement* rempli, le discours tenait à le compléter d'un et cætera de la plénitude »⁹; dans *Lettre à mon juge*, c'est le supplément hypertrophié qui est censé être le noyau dur du texte.

On comprend mieux dès lors pourquoi ce roman fonctionne sur le mode du retard : durant 200 pages, le narrateur affirme qu'il va procéder à des révélations inédites sans jamais passer aux actes. Or, on le sait, pour la crédibilité même de l'œuvre, cette performance ne peut être accomplie. Fidèle à une stratégie largement éprouvée, Simenon continue de suggérer quelque vérité indicible plutôt que de décevoir son lectorat en exposant ce qui n'existe que par la magie du style. Et la révélation demeure cachée à l'intérieur de la conscience du narrateur et à l'extérieur du récit, le chapitre 11 nous apprenant le suicide du héros.

Ce dernier est rendu nécessaire autant par la nature du langage que par les lois du récit. Puisqu'il s'agissait d'une histoire passionnelle, il n'avait d'autre issue que de rejoindre son aimée dans la mort, conformément aux codes amoureux entérinés par notre culture. Quant au langage, Alavoine a voulu en ignorer la nature plurielle, le caractère ambigu et fuyant, au profit d'une hypothétique mainmise sur le sens. Autrement dit, ce narrateur de circonstance s'est pris pour un écrivain, le temps de prendre conscience que le langage, dès lors qu'il est pratiqué, laisse toujours une place à l'Autre.

Mais une fois encore, Alavoine refuse de s'avouer vaincu, et son suicide ne peut être assimilé à une défaite. Au contraire, il confère au récit un éclairage rétroactif de première importance en modifiant l'attitude réceptrice du lecteur. Ce dernier ne vient-il pas de lire la confession d'un homme appuyé à demi contre la mort? Le testament d'un fantôme? Pour préserver sa crédibilité, Alavoine a décidé de se taire définitivement. Et sa mort va modifier le statut de sa confession sans rien changer à sa matérialité.

⁹ Roland BARTHES, *S/Z*, Paris, Seuil, collection «Points», 1976, p. 222.

On le voit, au signifiant de l'inexprimable se joint, à un moment crucial de l'œuvre, ce que j'appellerais le signifiant de l'au-delà. Quoique ce procédé se trouve largement codifié par la littérature, ce passage de l'autre côté du miroir enrichit le récit d'une dimension inédite, à mi-chemin entre le religieux et le passionnel. Une fois de plus, Simenon épaissit le silence avec le même talent qu'il enfile les lieux communs, dans le but toujours renouvelé de transcender le mystère. Mieux que toute autre qualité, ce sont l'économie de moyens et la force suggestive qui font de *Lettre à mon juge* une tragédie linguistique.

Le discours judiciaire.

TOUT au long du procès, les journalistes, les hommes de loi et Armande, l'épouse, soutiennent un consensus, une sorte d'union sacrée dirigée contre l'accusé. Leurs discours respectifs se nourrissent les uns les autres, soulignant leur appartenance légitime à un même ensemble symbolique. Ainsi, le narrateur se retrouve isolé face à des individus ou des groupes apparemment distincts mais dont le projet commun consiste à étouffer sa différence.

A cette union sacrée, Alavoine oppose une attitude de silence absolu, la meilleure qui soit quand elle permet de déstabiliser l'adversaire et de mettre à nu les rouages de son idéologie. Vaincu dans le prétoire, Alavoine conserve toutes ses chances de sauvegarder sa singularité et toute son ardeur pour réagir, après son procès, au verdict de la justice.

Dans sa réponse, il commence par ramener les séances de tribunal à une scène d'une pièce de théâtre. Il y a une « clef de l'énigme » (p. 25). Les acteurs se travestissent, certains ont le trac, ils échangent des dialogues ou des « prises de gueules ». Les avocats commentent des apartés, la foule retient sa respiration et Alavoine voit les jurés « froncer les sourcils, plisser le front, parfois jeter quelques notes sur le papier comme les lecteurs de roman policier que l'auteur aiguille [...] » (p. 24).

Cette assimilation du procès à la littérature constitue une approche intéressante, car elle envisage le discours judiciaire comme un texte qui serait la copie d'un autre texte prétendument éternel et universel. Cette manière théâtrale de représenter la réalité ne surgit pas *ex nihilo*, mais s'appuie sur une tradition habitée par des structures narratives figées, une psychologie à l'eau de rose surgie tout droit du roman réaliste à la Balzac et un consensus idéologique destiné à punir le déviant sans même essayer de le comprendre. Autant dire que le texte du procès est écrit d'avance et que son verdict participe de l'intertextualité. Comme dans les moralités du Moyen Âge, les personnages sont réduits à leur rôle thématique selon une typologie qui distingue l'auteur tout-puissant incarné par la machinerie judiciaire, les personnages saisis dans

ses rets et le lecteur dont la mission consiste, à la fin du spectacle, à recouper son point de vue.

« [La psychologie des maîtres] permet toujours de prendre autrui pour un objet, de décrire et de condamner en même temps. C'est une psychologie adjective, elle ne sait que pourvoir ses victimes d'attributs, ignore tout de l'acte en dehors de la catégorie coupable où on la fait entrer de force. Ces catégories, ce sont celles de la comédie classique ou d'un traité de graphologie : vantard, coléreux, égoïste, rusé, paillard, dur. L'homme n'existe à ses yeux que par les "caractères" qui le désignent à la société comme objet d'une assimilation plus ou moins facile, comme sujet d'une soumission plus ou moins respectueuse. »¹⁰

Alavoine, en se taisant, refuse d'assumer le rôle d'accusé repentini qui lui est dévolu. Son silence remet en cause le fonctionnement habituel de la comédie judiciaire et déclenche, par contre-coup, l'irritation des autres protagonistes, que ce soit les journalistes, le juge ou son propre avocat. Comme Meursault dans *L'Étranger*, Alavoine sera condamné moins pour avoir assassiné que pour avoir secoué des codes empoussiérés par l'usage.

L'autre reproche important qu'il formule à l'encontre de la justice concerne le statut littéraire de son procès. Appréhendé en vertu de la typologie classique des genres, il manque d'une qualité structurelle majeure : au lieu d'appartenir au genre noble de la tragédie, il n'est qu'une comédie dans laquelle il refuse toujours de jouer.

Dès lors, le divorce entre certains procédés utilisés au cours de son procès, comme l'emphase, et le genre réel auquel il appartient produit une parodie de justice. Inutile, par conséquent, de lui accorder la moindre hauteur. D'ailleurs ce chien de garde de la médiocrité petite-bourgeoise lui reprochera finalement moins son acte criminel que la remise en question des normes familiales à la faveur de ses aventures extra-conjugales. Avec l'appareil judiciaire, le vaudeville finit toujours par prendre le dessus sur la tragédie, laquelle reste, jusqu'à la fin, l'apanage du déviant.

Ces attitudes témoignent d'une cohérence parfaite qui n'est pas sans rappeler celle de Meursault. L'on peut cependant se demander si elle satisfait les objectifs initiaux d'Alavoine. A ce stade, il est bon d'élargir les perspectives, en se souvenant que Georges Simenon répète à peu près toujours la même histoire.

Un événement inattendu met en lumière la fausseté ou la précarité d'un statut existentiel et réveille des sentiments enfouis, parmi lesquels l'exclusion, l'infériorité, l'humiliation ou la culpabilité. Dès lors, le personnage, placé sous

¹⁰ *Id.*, p. 45.

la coupe d'une autorité maternelle ou sociale et livré au culte des apparences, dépensera ses forces sans compter dans la conquête souvent illusoire d'un statut paternel, filial ou marital, seule façon d'accéder à la reconnaissance et à l'intégration et, par voie de conséquence, à l'autonomie, à la sérénité et à la communion avec son environnement.

Or, le procès terminé, Alavoine souffre de n'être ni reconnu ni intégré. Incapable de supporter cette mise au ban de la société sans pouvoir s'expliquer, il entame, en guise de réponse au corps judiciaire, un long plaidoyer *pro domo*. Durant 200 pages, il s'acharne non seulement à corriger les erreurs commises par la justice et ses complices, mais aussi à combler ses vides interprétatifs. N'est-ce pas en leur sein que rayonne l'indicible?

Quoique libératoire, cette purge verbale le précipite dans un piège inextricable. En effet, accepter de répondre, c'est concéder que les arguments utilisés par le corps judiciaire reposaient sur certains fondements. Et surtout, c'est accorder une légitimité à son système de représentation d'abord contesté.

Certes, il faut noter qu'Alavoine s'entoure d'atouts stratégiques non négligeables, comme la certitude que sa confession appartient au genre tragique ou que la profération d'une réplique supplémentaire, la dernière, lui permettrait de clore définitivement le procès à son avantage.

Pourtant, il ne faudra pas attendre longtemps pour qu'Alavoine s'empêtre dans les chausse-trapes dressées à son intention par la presse ou la justice. L'usage qu'elles font de la physiognomonie, cette pseudo-science issue du XVIII^e siècle et si chère à Balzac ou à Dumas, précipitera sa perte sans qu'il trouve vraiment les moyens de réagir.

Le corps de l'accusé constitue en effet l'une des pièces les plus parlantes du procès. Alavoine, écrivent les écotiers, à l'air d'« un crapaud à l'affût » (p. 7). Métaphore banale en apparence et qui prêterait à sourire si elle n'investissait le prévenu d'un rôle, d'un destin et surtout d'une lisibilité. Rendu miraculeusement transparent par les vertus du langage, Alavoine est non seulement coupable, mais mauvais. La preuve : son corps, organiquement répugnant, est à l'image de son âme. Armande, par contre, a un « port de reine » (p. 50). D'un côté, la bestialité ; de l'autre, la distinction, l'échappée vers la grâce, la nature aérienne. Dès la première confrontation, les rôles sont écrits à partir des schémas manichéens de la comédie classique. Et aucun argument rationnel ne pourra jamais troubler l'image que la cour se fait du prévenu. Comme Meursault, Alavoine sera condamné pour ce qu'il est, non pour ce qu'il a fait.

Le plus curieux est évidemment qu'Alavoine prenne cette métaphore au sérieux et valide ainsi le discours journalistique. Il cherchera même à se justifier aux yeux de son juge. « J'ai le visage large, trop large et facilement

luisant de sueur». «C'est un peu à cause de cela que je me demande quelle impression je vous ai faite» (p. 8). Ou encore : «J'ai été un assez bon étudiant, malgré ma grosse face brachycéphale» (p. 49).

Là où l'on attendait les éclairs de la passion, les fulgurances de l'indicible, les révoltes de la déviance, Alavoine nous sert une plaidoirie d'honnête homme qui ne laissera pas de décevoir, tant la lutte est inégale entre la défense et l'accusation.

A preuve, la fourberie de la presse. Ce porte-parole de la justice ne se contente pas de figer l'accusé dans sa bestialité. Avide d'épuiser le contenu par la forme, il interprète systématiquement les comportements d'Alavoine d'une manière tendancieuse. Son sourire est maintes fois qualifié de «sarcastique» ou de «hideux», tandis que ses attitudes ou ses réactions sont jugées «cyniques» ou «insensibles». La réunion des deux procédés provoque la saturation de ce que l'on pourrait appeler «la cellule mère de tout l'Occident (sujet et prédicat)»¹¹, l'espace entre le sujet et le prédicat étant déterminé par un jeu de variations attributives duquel surgirait un étymon totalisant. La justice utilise un système à deux dimensions : une série de prédicats synonymes se rejoignent dans un prédicat type (le cynisme) qui, placé au même niveau que le prédicat corporel (la bestialité), fusionne avec lui pour déterminer la culpabilité de l'accusé.

Devant ces attaques, Alavoine, au lieu d'en référer à une psychologie de l'ineffable qui affaiblirait ou ruinerait la crédibilité de ses adversaires, s'empresse de brasser les mêmes codes, les mêmes préjugés, les mêmes stéréotypes qu'eux. Sa fascination pour le code scientifique le démontre à suffisance.

A la recherche d'explications plausibles à son meurtre, ses avocats laissent entendre qu'il était conditionné héréditairement par le suicide paternel et par une méningite infantile. Alavoine se dit révolté par ces procédés douteux, mais l'est-il par le contenu même des assertions de la défense? Au contraire, considérant l'hérédité comme une notion pertinente, il confirme son adhésion au code scientifique et, plus généralement, à la notion de cause, ce leurre aliénant comme le souligne Philippe Sollers. Comportement singulier quand on songe que *Lettre à mon juge* est inspiré par une des rares expériences susceptibles de faire éclater la logique du discours, celle de la passion amoureuse.

«Notre naissance a lieu nécessairement dans une culture et cette culture dont le rôle est de nous contraindre et de nous faire servir à ses vues, est entièrement fondée sur la notion de *cause*. Nous sommes forcés d'admettre comme extérieure à nous, comme juge,

¹¹ *Id.*, p. 194.

mesure, garantie, identité suprême, paternité, loi, vérité, Etre, Dieu enfin sous toutes ses formes, une cause qui nous est inculquée par l'éducation et la peur. Nous projetons par conséquent cette formation culturelle en réalité [...]. Nous devenons les créatures de notre créature. Partout où une nature se donne ainsi comme fondamentale [...] c'est le nihilisme qui est à l'œuvre, un idéalisme névrotique qui peut d'ailleurs prendre l'allure d'un pseudo-matérialisme métaphysique.»¹²

La forme causale étant acquise, comment le narrateur réagit-il aux interprétations du corps judiciaire? D'abord, par l'insulte, laquelle trahit un mélange de révolte et de désarroi; ensuite, par l'exposé d'explications vérifiables, Alavoine choisissant l'une ou l'autre personne comme témoin d'un événement afin d'asseoir sa version des faits sur un point précis, puis, par synecdoque, d'étendre sa crédibilité à son récit tout entier; enfin, par la confection d'une «histoire». Au lieu de présenter une cause correspondant directement à un effet, le narrateur l'englue par glissements internes au sein d'une «histoire», de façon à pourvoir sa propre destinée d'une plus-value structurelle. Ainsi, lorsqu'il est question d'hérédité, le narrateur élabore un long développement (p. 29) destiné à prouver que la véritable raison du suicide paternel était de nature spirituelle. Autrement dit, que si hérédité il y a, elle est d'ordre métaphysique, en harmonie avec sa passion, et non pas biologique, comme veulent le faire croire les avocats.

L'utilisation du code scientifique révèle encore un autre aspect de l'idéologie d'Alavoine : le recours au «naturel». Nous savons que cette notion ne recouvre jamais qu'un ensemble d'opinions imposées sournoisement par le consensus culturel. Aussi, parler de «destin», d'«inexorable», de «respect de ce qui existe», de «force qui nous dépassait», c'est faire appel à tout un réseau d'idées reçues et de métaphores faciles sans véritable rapport avec la notion d'indicible.

On le voit, impuissant à produire un discours tout autre, le narrateur se trouve réduit à user des mêmes codes que ses adversaires et à voir se briser ses prétentions initiales, lesquelles consistaient, rappelons-le, à écrire une confession dont l'univocité aurait prouvé la justesse et la grandeur de ses jugements. Or, ses forces n'y suffisent pas, et Alavoine en arrive à déployer une réponse douloureuse qui se perd à maintes reprises dans la confusion des interprétations.

Cette confusion surgit notamment quand il évalue l'amour qu'Armande lui a porté. Au début du développement qu'il consacre à ce sujet, il affirme

¹² Philippe SOLLERS, *L'Écriture et l'expérience des limites*, Paris, Seuil, collection «Points», 1974, p. 50.

qu'«il n'a jamais été question d'amour entre [elle et lui]» (p. 125). Puis, les hésitations apparaissent : le narrateur envisage l'hypothèse comme possible, avant de lui concéder un certain fondement et de l'admettre tout à fait. Toutefois, cet amour ne serait pas à la hauteur du sien, car lui a connu la «totalité de l'amour». Une nouvelle fois, pour préserver sa crédibilité, le narrateur utilise une procédure comparable à celle dont il avait usé avec le signifiant de l'inexprimable : il fait reculer le point de référence et compare ce qui est commun avec l'ineffable.

Néanmoins, et c'est le plus important, la belle systématisation que tente d'appliquer le narrateur se trouve compromise par l'irruption du doute et de l'hésitation. Ce n'est plus le discours puissant d'Alavoine qui déverse la vérité sous les yeux du juge Comélieu, mais une parole hésitante qui se perd dans les labyrinthes édifiés par ses oppresseurs.

Alavoine possède une dernière arme en mesure d'abattre ses juges et d'éteindre les soupçons du lecteur : son aptitude à rivaliser avec ses contradicteurs sur le terrain qu'il connaît le mieux, celui de la médecine. En bonne logique, ses compétences scientifiques auraient dû lui permettre de contester leurs assertions fallacieuses. Or, il se contente de conseiller à son juge de «prendre garde à sa vésicule biliaire» (p. 49). Pour quelle raison? Cette supériorité ne vaut pas pour tous les membres du corps social. Armande, la complice de l'autorité judiciaire, rivalise en matière médicale avec son époux jusqu'à le surpasser. «Pendant dix minutes, elles me parla de la diphtérie comme j'aurais été incapable de le faire» (p. 61).

Cet aveu trouve son intérêt dans un contexte plus large. Il faut se rappeler en effet que l'existence d'Alavoine est tout entière régie par sa mère et par son épouse, qui n'hésitera pas à noyer la personnalité de son mari dans ses fonctions sociales. C'est ainsi qu'elle tient les cordons de la bourse, qu'elle accapare les relations et les amis du couple, qu'elle occupe, au sens militaire, la demeure de son mari et qu'en sus, elle parvient à exercer un ascendant professionnel sur sa personne.

Il importe de remarquer que cette omniprésence d'Armande ne supprime pas les compétences médicales d'Alavoine, mais qu'elle en relativise la portée. D'autant que, comme un serpent qui se mord la queue, il va se trahir lui-même. Pour dire son désir, il se sert d'images ayant trait au corps. Celui-ci, on le sait, se trouve au carrefour des différents langages poétique, mystique, ou biologique. Toutefois, dans le cas présent, ses métaphores inspirées par son expérience médicale tendent à assimiler les symptômes ressentis par le narrateur à ceux qu'éprouvent ses malades; leur accumulation presque obsessionnelle produit un rapprochement entre comparants et comparés, donnant réellement l'impression qu'il est malade.

Cette candeur dans la manipulation de la figure poétique semble confirmer les diagnostics de ses confrères : ce sont bien de violents désordres psycho-somatiques qui déterminent les actes et les pensées de l'accusé. La folie s'est emparée de son âme. Tout rentre dans l'ordre : il existe pour ce type de déviance une place toute préparée dans l'enclos du vraisemblable psychologique et culturel.

De toutes ses forces, Alavoine se débat pour échapper à ce verdict mental. Avec un succès tout relatif, comme le prouvent certaines particularités de sa confession. Le destinataire réel, le juge Comélieu, est souvent négligé au profit d'autres allocutaires, comme Martine, Armande, Babette (la bonne), le jury, les journalistes ou ... lui-même. En sorte que *Lettre à mon juge*, au même titre que *Les Volets verts* ou *Le Temps d'Anaïs*, résonne par moments comme un véritable psychodrame au cours duquel le voile de chimères qui se dressait entre le personnage et la réalité se déchire. Alavoine se retrouve seul avec ses démons, la conscience écartelée par une insoutenable et mortelle lucidité. Il lui reste à mourir, afin d'échapper définitivement à leur emprise en rejoignant son ange, Martine.

*

* *

LA REMISE EN QUESTION, puis l'effondrement des idéologies au cours du XX^e siècle, ont eu pour conséquence de perturber les systèmes de représentation traditionnels. Usés jusqu'à la trame, beaucoup de mots ont perdu leur âme. Au point que certaines réalités, de l'ordre du sublime ou de l'impossible, comme la passion amoureuse ou l'expérience mystique, ne peuvent plus être évoquées avec le sérieux voulu sans tomber dans la parodie, le mensonge ou le travestissement. Comment dès lors, en tant que théologien, philosophe ou écrivain, parler de l'indicible ?

A cette interrogation majeure, Simenon répond, dans *Lettre à mon juge*, que tout recours aux codes périmés des maîtres mène droit à la destruction et à la mort. Dans *La Neige était sale*, il ajoute que le retour à la parole suppose une mise à nu intégrale, puis une renaissance. A preuve, Frank Friedmaier recommence tout à zéro, comme un enfant. Dans le lieu clos de la cellule, il réapprend l'essentiel, non pas au moyen du langage commun, qui ne signifie plus grand-chose, mais à l'aide d'associations élémentaires puisées en partie dans son inconscient, dans sa mémoire et dans son environnement direct.

Le recours au lieu commun, cette pierre angulaire de la poétique simenonienne, répond à un besoin viscéral de renouer avec les réalités premières, de s'appuyer sur des choses palpables afin de restaurer le droit de parler, le pouvoir de communiquer et la faculté de juger.

On confond volontiers lieux communs et « ficelles », en songeant peut-être aux gigantesques machineries expressives construites par Alexandre Dumas, Honoré de Balzac ou Paul Féval. C'est une erreur. S'adressant à toutes les sensibilités, le lieu commun est porteur à la fois d'une incommensurable platitude (le Top 50), d'une force parodique (Bedos, Coluche, Devos, ...) et d'un formidable potentiel évocateur (Simenon, Duras, Modiano, ...). D'où, son ambiguïté foncière.

Le plus souvent Simenon évacue la parodie, réduit les platitudes à la portion congrue et organise l'évocation avec une telle efficacité que, dès les premières pages, son écriture dépourvue d'aspérités et comme assouplie, place pour ainsi dire le lecteur sous hypnose.

« Nouvelle plongée dans Simenon », note Gide¹³ dans son *Journal*. Cette image de l'immersion restitue à merveille l'étrange sensation de prise en charge, voire même de maternage qui saisit tout lecteur de Simenon. Tout est en quelque sorte prévu pour se retrouver en terrain familier : au fur et à mesure de la descente dans l'abîme consolateur, le livre, par on ne sait quel miracle, secrète l'appel du senti au senti. C'est le triomphe de l'émotion liquide. L'acte de lire subit un curieux effet de renforcement. Le mouvement traditionnel de fuite et de régression se trouve accentué comme nulle part ailleurs, donnant l'impression d'une familiarité totale avec le texte.

En somme, Simenon nous ramène en arrière, *dans* notre enfance, dans le cadre mythique de l'Age d'Or, au creux d'un refuge familier et protecteur, où la connaissance intuitive de toute chose allait de soi, quand la culture, cette mère indigne, ne s'était pas encore substituée à l'état originel de nature. Suprême tour de force, il parvient à faire passer le lieu commun pour une expression de cette nature. D'où, l'impression tragique qui se dégage de *Lettre à mon juge*. Les malheurs d'Alavoine viennent de ses compromissions avec le discours policé de la culture, incarnée par les juges, les journalistes et Armande. Ou si l'on préfère, de son incapacité à descendre sous le langage, de se frotter au lieu commun, de retrouver le contact direct avec la nature.

Personne n'a mieux que Simenon traduit les bouleversements provoqués par l'essor de la société marchande, cette négation de la nature : l'émergence de la classe moyenne sur l'échiquier socio-culturel, la destruction des espaces de référence traditionnels, l'éclosion de la culture de masse, la déshumanisation de l'individu, le déracinement du citoyen victime de l'exode rural. Toute son œuvre pose les jalons d'une représentation minutieuse des effets sur des

¹³ Cité par Jean-Claude PIROTTE dans sa préface au *Bourgmestre de Furnes*, Bruxelles, Labor, collection « Espace Nord », 1983.

êtres en rupture, des bouleversements d'un monde qui a sacrifié sa véritable nature au profit des utopies modernistes.

Cette modernité a morcelé l'identité du sujet, l'a ouvert à ses propres précipices, à cet Autre en lui-même qu'il ne reconnaît pas. D'où, chez Simenon et chez bien d'autres écrivains contemporains, cette impression de dissolution, voire même de ramollissement de la conscience, que seule peut combattre une incurable nostalgie de l'unité perdue. Les personnages simenoniens rêvent de reconquérir leur place dans l'ordre originel. Le mot « place » est ici capital. Tous les commentateurs sérieux en connaissent l'importance. Comme l'explique Jean Fabre : « 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 »¹⁴.

Le lieu de l'impossible repos correspond à la caverne originelle, cet absolu dont on ne guérit jamais¹⁵. Dans *Le Petit Saint*, par exemple, Louis Cuchas

¹⁴ Jean FABRE, « Nécessité de Maigret », dans *Traces*, numéro 1, 1989, p. 84.

¹⁵ Simenon a éprouvé beaucoup de peine, dans son œuvre, à s'émanciper de l'univers maternel, à s'arracher aux gouffres originels. Au point que l'on peut parler d'un « mythe de la caverne » qui traverse toute son œuvre. Pas seulement les romans durs ou les Maigret, mais aussi les romans populaires, comme l'a découvert Michel LEMOINE, « Aventures exotiques dans les romans populaires de Georges Simenon », dans *Les Cahiers des paralittératures*, C.L.P.C.F., n° 2, 1990 (à paraître) : « Enfin, il arrive souvent que des personnages soient emprisonnés dans une caverne ou dans une cave qui menace de devenir un tombeau, le lieu s'avérant sans issue ; c'est là un motif qui se retrouve dans tellement de romans populaires de Simenon, même non exotiques, que nous l'appelons en notre for intérieur le mythe de la caverne selon Georges Sim. A l'intérieur du cadre qui nous occupe, ce motif apparaît dans douze romans au moins : *La Prêtresse des Vaudoux*, *Se Ma Tsien, le sacrificateur*, *Le Cercle de la soif*, *Le Désert du froid qui tue*, *Le Secret des lamas*, *Les Nains des cataractes*, *Le Lac d'angoisse*, *Les Contrebandiers de l'alcool*, *Les Pirates du Texas*, *Captain S.O.S.*, *Jacques d'Antifer*, *roi des îles du Vent* et *L'Île empoisonnée*. Rassurons-nous, la caverne possède toujours une issue, pour périlleuse qu'elle soit, et, si la cave-tombeau n'en possède pas, le héros n'hésite jamais à creuser de ses propres mains un souterrain qui lui permettra de revoir la lumière du jour. Parmi ces nombreuses cavernes, une mention particulière doit être décernée à celle du *Désert du froid qui tue*. Cette « caverne du feu qui anéantit » donne son titre au dernier chapitre du roman, offrant un curieux parallélisme formel avec le titre de l'œuvre elle-même : froid et feu, désert et caverne s'y opposent, mais font également mourir. En effet, la caverne anéantit vraiment puisque quatre personnages y meurent, dont Jerrie Mills. Celle-ci, dont les actes sont dictés par un désir parfois inconscient de retour à une enfance passée dans les grandes étendues glaciales du Nord, revient ainsi à un état intra-utérin, la caverne constituant pour elle un symbole trop évident du ventre maternel. Dès lors, cette caverne incandescente projette une lumière particulière sur les autres cavernes de l'œuvre, peut-être porteuses, elles aussi, d'un symbolisme sous-jacent qu'une étude plus approfondie pourrait mettre en évidence. Constatant en outre que les cavernes simenoniennes renferment souvent une matière ou un métal précieux, voire un trésor, [...] ».

élargit son espace vital par cercles successifs, passant de l'utérus au lit, puis à la chambre, à la cuisine, à la maison, à la rue, au quartier, à la ville, à la société. Et chaque fois, son intégration progressive à l'intérieur du cercle imaginaire lui procure un intense sentiment de bien-être, de bonheur, faisant de lui un des personnages les plus épanouis de toute l'œuvre. Toute l'entreprise régressive du personnage peut se lire comme une tentative de réintégrer le cercle, et, par-delà, le *contenant perdu*, de retrouver sa place entre le microcosme utérin et le macrocosme cosmique; dans le sein maternel, la famille, la classe sociale, le milieu professionnel, le quartier, la cité, ... voire dans l'univers.

Cet objectif est rarement atteint, on en conviendra. Le plus souvent, le héros échoue dans sa quête régressive. Aucune réponse n'existe pour abolir le traumatisme de la naissance, ce moment où se brise le contenant originel. De ce manque fondateur, le texte porte les traces diffuses, dans sa texture même, par le biais d'un signifiant originel, transposition lexicale du *contenant perdu*¹⁶, mais aussi et peut-être surtout dans ses silences.

Comment se peut-il alors que *Lettre à mon juge* soit considéré comme un ouvrage capital? Au lieu commun, le père de Maigret adjoint l'arme redoutable et raffinée des figures : la synecdoque, comme l'a détaillé Jean-Marie Klinkenberg¹⁷, l'ellipse, mais aussi la litote. Dire moins pour suggérer plus et mieux : telle pourrait être la devise du grand Liégeois. En effet, son œuvre est moins un assemblage de mots qu'une accumulation de silences. Mais de silences habités. Car la pauvreté apparente des moyens mis en œuvre par le narrateur pour explorer l'indicible dans *Lettre à mon juge*, ne représente qu'un leurre. L'essentiel, l'appel vers un au-delà de nous-même, repose entre les mots, entre les phrases, entre les paragraphes, dans un espace induit par la figure et qu'habite une présence. Ceux qui ne voient en Simenon qu'un auteur réaliste se trompent : il est passé maître dans l'art de faire pressentir l'insondable. Ses romans sont des caisses de résonance sensibles jusqu'à l'enchantement aux besoins spécifiques de ses lecteurs. Entre eux et le narrateur, il n'y a au fond guère de différence. Ils sont presque interchangeables.

Sa connaissance intime de l'homme du XX^e siècle lui a permis, en même temps, de mettre en scène et d'exorciser ses frustrations et ses désirs les

¹⁶ A l'origine, il y a un mot unique bâti à l'image de l'objet perdu et qui traverse tout le texte. Dans *Lettre à mon juge*, il faudrait expliquer que deux signifiants issus respectivement de la séquence originelle de mon essai et de la séquence paternelle (voir à ce propos les pages 101 et suivantes), à savoir ANGLE et PÈRE, se regroupent pour former le nom même de la femme adorée : Martine ENGLEBERT. Dès que ce signifiant est reconstruit au cours d'une scène de fusion amoureuse, survient la mise à mort. Dans *Lettre à mon juge*, les mots tuent bien plus que les idées.

¹⁷ Jean-Marie KLINKENBERG, « Réalités d'un discours sur le réel », dans *Lire Simenon*, Bruxelles, Fernand Nathan/Labor, 1980.

plus élémentaires, comme le prouve son succès planétaire. La tentation de la déviance, l'espérance de la passion et l'aspiration à l'infini, en ce qui concerne *Lettre à mon juge*. Mais sans jamais rien exprimer. Tout se déroule en sourdine, sous les mots, au sein d'un espace suffisamment flou pour que chaque lecteur, quelle que soit sa langue ou sa nationalité, se sente happé dans son intimité, dans sa culture, et dans son *absence de vie*¹⁸. Ceci grâce à une esthétique basée, rappelons-le, sur le lieu commun, la figure et le silence.

¹⁸ « C'est moins la mort qui épouvante les hommes du XX^e siècle que l'absence de vraie vie », note Raoul VANEIGEM dans son *Traté de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations*. Simenon l'a senti mieux que personne, au point d'en faire l'un des axes cardinaux de son œuvre.

Simenon et la gestion de l'écriture romanesque¹

LA FÉCONDITÉ de Simenon est, on le sait, stupéfiante : une moyenne de quatre romans par an pendant quarante-quatre ans (1929–1972), sans compter les nombreux récits publiés, au début, sous pseudonyme. La plupart de ces romans ont été de surcroît écrits en quelques jours — ce dont l'auteur n'est pas peu fier. Dès 1929 (l'année même du premier « Maigret », *Pietr-le-Letton*), il caressait un moment le projet de faire sa publicité en rédigeant en vingt-quatre heures, enfermé dans une cage de verre qu'on lui aurait construite dans le hall d'un journal, un roman dont les données de base lui auraient été proposées par les témoins de l'expérience.

Ce projet est significatif. Il montre d'abord que, dès le début, s'il était capable d'écrire aussi vite, Simenon devait être en possession de l'essentiel de sa technique. Ceci est confirmé par le choix des éléments qui auraient été demandés aux spectateurs : non pas l'intrigue, mais des personnages et un décor; choix capital, on y reviendra. Ensuite, le projet de la cage de verre révèle en Simenon un homme d'affaires avisé, attentif à bien exploiter ses dons et lancer ses produits : qualité qui se retrouve dans sa façon de gérer sa production. Visant à l'économie, au rendement, son travail fascine un généticien habitué aux manuscrits de Balzac, Flaubert ou Proust. C'est à l'efficacité des techniques mises en œuvre qu'on s'intéressera ici.

La date de publication des romans et les calendriers joints aux dossiers génétiques du *Fonds Simenon* de l'Université de Liège confirment d'abord l'extrême rapidité du travail de rédaction : 7 ou 8 jours pour les « Maigret », de 7 à 24 jours pour les « non-Maigret » — encore faut-il noter qu'à partir de 1966, la durée de 7 jours n'est plus jamais dépassée. La révision du manuscrit prend d'abord de 4 à 9 jours, et se réduit, après 1968, à 2 ou 3 jours.

¹ Texte revu d'une conférence faite à l'Université Hébraïque de Jérusalem le 24 mars 1987, ainsi qu'à l'Université de Tel-Aviv le 29 mars et publié une première fois dans *Études. Art et littérature* (Université de Jérusalem), automne 1988. Cette étude est reproduite ici avec l'aimable autorisation de cette revue.

D'autre part, il apparaît que Simenon fait alterner régulièrement « Maigret » et « non-Maigret » (alternance parfaite à partir de 1966); et qu'il a deux périodes de travail privilégiées : avant et après les vacances d'été². La *régularité* est donc un premier trait à relever chez lui, tant dans le rythme de sa vie professionnelle que dans la durée de rédaction de ses romans. Ajoutons-y un certain goût du *rituel* : utiliser, pour y consigner ses notes, une enveloppe jaune (en souvenir de *Pietr-le-Letton*); recopier, avant de baptiser son personnage, de longues listes de noms et prénoms; ou tout simplement tailler « quatre douzaines de crayons neufs » pour préluder à la rédaction.

Simenon a expliqué à maintes reprises, avec beaucoup de précision et de sincérité (ses manuscrits le confirment), comment il élaborait un roman.

Lorsqu'il se sent en état d'écrire, il va se promener; et au cours de sa promenade, quelque chose accroche son attention en évoquant 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. »

Ainsi, ce n'est pas l'intrigue que Simenon trouve d'abord, mais un décor et des personnages (c'est cela, rappelons-le, qu'il comptait demander aux spectateurs dans l'expérience de la cage de verre; sa méthode était donc au point dès 1929 : nouvel élément de régularité). D'autre part, on aura remarqué que tout commence par des souvenirs personnels de l'écrivain; or nous verrons que le souvenir, et précisément celui des lieux fréquentés autrefois, joue un grand rôle chez ses héros également.

A partir de ces réminiscences, Simenon va immédiatement inventer un protagoniste et des comparses, en réunissant pour chacun d'eux — et particulièrement pour le premier rôle — une série de traits empruntés à une dizaine au moins de personnes qu'il a connues.

« Lorsque je sens mes héros, lorsque je leur ai donné un état-civil, une famille, une maison, etc... je rentre chez moi. »

Il est curieux que ce que l'écrivain éprouve le besoin d'emprunter à des personnes réelles, ce ne sont pas des traits physiques ou psychologiques; mais un métier, une situation familiale, un domicile : détails qui s'inventent pourtant facilement. Sans doute s'agit-il là d'une préoccupation commune à

² Pour plus de détails, on se reportera à C. GOTHOT-MERSCH, « Le travail de l'écrivain à la lumière des dossiers et manuscrits du *Fonds Simenon* » dans *Lire Simenon*, Bruxelles, Nathan-Labor, 1980 (ouvrage collectif). La présente conférence emprunte aussi à deux autres articles : « La genèse des *Anneaux de Bicêtre* », *Cître*, n° *Simenon*, Essais 10, 1980; et « Un roman en sept jours : le cas Simenon », Namur, Dossiers du *CACEF*, n° 92, décembre 1981.

beaucoup d'écrivains réalistes (c'est-à-dire attachés à se procurer la caution du réel) ; mais Simenon invoque plutôt — on vient de le voir — le fait que ces détails lui permettent de *sentir* ses personnages : ils renvoient donc pour lui (par l'intermédiaire probablement des personnes auxquelles ils sont repris) à quelque chose qui touche à l'être.

La configuration des personnages et les détails qui les concernent vont occuper généralement une grande partie de l'« enveloppe jaune », où Simenon inscrit :

« D'abord toute la famille du personnage, jusqu'au grand-père et (à) la grand-mère, bien que je me serve rarement du grand-père et de la grand-mère. J'ai besoin de savoir pourquoi, de connaître tout le passé, l'enfance de mes personnages, dans quelle école ils sont allés, comment ils étaient habillés à l'âge de dix-huit ans. J'ai besoin d'un plan de leur maison, de leur numéro de téléphone, de leur adresse, de tous les tenants et aboutissants..., [de savoir] s'ils ont des beaux-frères et des belles-sœurs, si ce sont des gens qui se fréquentent entre eux... »

« J'ai besoin de savoir » : de nouveau c'est la possibilité de sentir le personnage qui est mise en avant, de se mettre à sa place en imaginant concrètement les conditions de son existence. Les détails inventés ne sont pas destinés d'abord à construire une intrigue, mais à permettre la conception du personnage principal. Beaucoup ne seront pas utilisés, ou seront redistribués autrement lors de la rédaction. Ainsi, dans *Les Anneaux de Bicêtre*, le groupe familial prévu sur l'enveloppe jaune subit une série de modifications : les grands-parents paternels s'effacent, le grand-père maternel apparaît ; il sera d'Yport (lieu d'origine prévu pour la grand-mère), et pêcheur à bord d'un terre-neuvas, ce qui devait être le métier de l'oncle Coutant, lequel disparaît.

Quant aux lieux évoqués sur l'enveloppe jaune (ils sont nombreux), ils obéissent, d'abord, au même impératif que la structure familiale : imaginer concrètement la situation passée et présente du personnage. Ce sont, très souvent, les lieux de l'enfance — et pas seulement pour ce qui concerne le héros : pour son père, pour sa grand-mère, pour l'amant de sa mère... Ce sont aussi d'innombrables adresses, révélateurs commodes d'une situation sociale : pour *Les Anneaux de Bicêtre*, Simenon invente six domiciles successifs, jalonnant l'ascension de son héros, depuis l'hôtel meublé d'un quartier populaire jusqu'au *George V*. Mais ces adresses (comme celles de collègues, de commissariats, d'hôpitaux, qui figurent aussi en grand nombre sur les enveloppes jaunes) ont également une fonction plus attendue : celle de mettre en réserve les renseignements utiles à la rédaction.

Il en va de même pour le cadre chronologique qu'établit parfois l'enveloppe jaune ou quelque document annexe. Un cas extrême est celui du *Fils* :

Simenon dresse un tableau qui présente en abscisse dix dates-repères, en ordonnée huit noms ; dans chacune des cases, l'âge d'un des personnages à l'une des dates-repères. Or, les neuf premières dates se situent avant l'ouverture du récit (moment auquel correspond la dixième) — la première étant celle de la naissance d'un grand-père du héros, mort quand commence l'histoire. Ici encore, le premier souci paraît bien être d'établir solidement l'arrière-plan familial.

Aux personnages, au temps, au lieu, l'enveloppe jaune ou ses annexes (peu nombreuses) ajoutent parfois des renseignements sur certains points précis (sur les programmes du baccalauréat pour *Le Confessionnal*, sur les trajets en mer pour *Le Petit Saint*, etc.) ; ces renseignements peuvent, eux aussi, paraître quelque peu surabondants par rapport à ce qui en subsistera dans le roman. Au fur et à mesure de la rédaction, l'enveloppe jaune s'enrichira encore de noms, de chiffres, d'adresses, s'inscrivant « avec un crayon tantôt rouge, tantôt bleu — tantôt encre, etc. Ce qui est très joli, en long, en travers et en large » : il ne s'agit donc pas d'un travail ordonné, mais de noter pêle-mêle des détails précis qu'il faudrait, sans cela, rechercher dans les pages déjà écrites : quel numéro de téléphone ai-je donné au héros ? Quel prénom à la petite bonne ?

L'enveloppe jaune apparaît donc à la fois comme le lieu où Simenon inscrit les éléments concrets qui l'aident à appréhender son personnage, et comme la réserve et l'aide-mémoire où il puisera (ou retrouvera), au moment de la rédaction, les détails précis — chiffres, *realia*, noms propres — dont il a besoin. Elle est quelque chose, somme toute, d'assez déconcertant : c'est le roman moins ses deux composantes essentielles : la personnalité du héros et l'intrigue... Les à-côté sans le principal.

Le héros, il est dans la tête de l'auteur. L'intrigue : Simenon va maintenant s'en occuper. Il y a — dans les bons cas, les plus fréquents³ — quelques jours seulement qu'il s'est mis au travail : d'une heure à trois jours de flânerie, deux jours pour l'enveloppe jaune. Il est prêt, maintenant, à se poser la question décisive, celle qui va orienter tout le récit. Il « tient » son personnage, il le « sent » et se demande :

« 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 ? »

³ Deux exceptions notoires, parmi les romans dont les manuscrits sont conservés au *Fonds Stmenon* : une demande de renseignements pour *Le Petit Saint* date de dix-sept jours avant la rédaction ; le dossier des *Anneaux de Bicêtre* s'élabore pendant plus d'un mois.

Il invente donc, à ce stade⁴, l'événement «qui modifie tout à coup la vie du personnage». Ce sera le point de départ du récit, le sujet du premier chapitre. Événement violent, dans beaucoup de cas; c'est par exemple la rencontre de la mort — accident ou assassinat — qui transforme, pour le héros, l'image d'un de ses proches : dans *La Prison*, Alain Poitaud apprend que sa femme vient d'assassiner sa propre sœur; dans *Le Veuf*, la femme de Bernard Jeantet se suicide; dans *Les Innocents*, celle de Georges Célerin est écrasée par un camion en traversant la rue dans un quartier où, apparemment, elle n'avait que faire; dans *La Mort de Belle*, c'est le choc, pour le héros, de la découverte d'une jeune fille violée et assassinée... L'événement peut avoir de l'importance sans être aussi absolument dramatique : une maladie (*Les Anneaux de Bicêtre*), l'exode de 1940 (*Le Train*). Il peut être un de ces événements de la vie de tous les jours qui n'entraînent pas nécessairement de bouleversement profond : un déménagement (dans le roman de ce titre), l'arrivée d'une nouvelle bonne (*Novembre, Le Riche Homme*), un héritage (*Le Voyageur de la Toussaint*). Le premier roman où Simenon utilise cette technique de l'événement décisif est, sauf erreur, *L'Évadé*, publié en 1936, écrit en 1932 d'après Simenon, en 1934 d'après Claude Menguy — roman très ancien, donc, de toutes façons. Dans *L'Évadé*, un ancien forçat, devenu depuis dix-huit ans un homme tranquille, marié, père de deux grands enfants, professeur de lycée, rencontre soudain son ancienne complice, qu'il avait quittée en lui volant ses bijoux.

Une fois trouvé le sujet du premier chapitre, Simenon entame la phase de rédaction — sans avoir aucune idée, il l'a souvent affirmé, ni de l'intrigue, ni de son dénouement. L'examen de ses dossiers ne semble pas le démentir, du moins pour les «non-Maigret», et même pour une partie des «Maigret»⁵. Ni non plus celui des romans eux-mêmes, comme on va le voir sur deux exemples de récits qui comportent un élément policier. Dans *Au Bout du rouleau*, le personnage principal a dérobé un portefeuille bien garni, et assommé pour cela sa victime. Il part pour une autre ville, quoiqu'il soit sûr que personne

⁴ Un problème, cependant : celui des titres, qui figurent sur les enveloppes jaunes, et qui ne semblent pas ajoutés *a posteriori* (rendons hommage à la perspicacité d'Elisheva Rosen qui, lors de cette conférence, a mis immédiatement le doigt sur la difficulté). La présence d'un titre sur l'enveloppe jaune, quand ce titre ne renvoie pas au personnage mais à l'action, indique que Simenon avait au moins quelque idée de l'intrigue *avant* la rédaction de l'enveloppe. Mais pensait-il seulement à l'événement du premier chapitre (auquel cas il aurait simplement interverti, dans la description qu'il en a donnée, deux étapes successives de son travail), ou le titre renvoie-t-il à l'ensemble de l'intrigue, ce qui nous obligerait à remettre en cause l'affirmation capitale selon laquelle l'écrivain ne savait absolument pas où il allait en commençant à rédiger? L'examen comparatif des titres consignés sur les manuscrits et des intrigues des romans me permettra bientôt, je l'espère, de répondre à cette question.

⁵ Voir «Le travail de l'écrivain», pp. 96-98. Reste toutefois à examiner le problème des titres (note 4).

n'a pu le voir agir. Mais les billets volés sont identifiables, il ne peut s'en servir. Alors il joue au poker, il gagne, il perd... et s'enfoncé progressivement. On vient finalement l'arrêter, et il se suicide dans sa cellule. De l'enquête policière, de la façon dont on a découvert l'identité et la trace du malfaiteur, il ne sera pas question : manifestement, Simenon ne savait pas, au départ, si son héros serait pris ou non : pas plus qu'il ne savait, jusqu'à la fin, de quelle manière il arriverait « au bout du rouleau » : arrestation? suicide? mort violente au moment de l'arrestation (car le héros résiste, espérant qu'on tirera, qu'on exécutera pour lui son suicide)?

L'autre exemple est celui de *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. Les soupçons se portent sur Ashby et celui-ci, 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. Là encore, la donnée du départ n'est pas menée à terme, sa solution n'a jamais, sans doute, été envisagée — Simenon ne savait pas, en commençant, où il irait.

C'est à juste titre, semble-t-il, qu'il a comparé le déroulement de ses récits à celui de la tragédie grecque. L'événement premier lui sert, en effet, à mettre en branle une fatalité. Fatalité interne : le héros de Simenon, comme celui d'une tragédie antique, est en marche vers la *reconnaissance* : il prendra conscience de sa véritable nature et s'y conformera — et les faits de son passé, qu'il questionne inlassablement, s'en trouveront rétrospectivement transformés en *destin*.

Pour nous en tenir au point de vue choisi — celui de l'efficacité pratique — cette conception du roman offre un avantage évident. On sait que la *Rhétorique* d'Aristote distingue trois étapes successives dans l'élaboration d'une œuvre : l'*inventio* (recherche de ce que l'on va dire), la *dispositio* (mise en ordre, structuration) et l'*elocutio* (rédaction). Simenon télescope presque entièrement ces étapes. La première phase du travail se limite à l'imagination d'un seul événement; le reste de l'invention est reporté au moment de la rédaction, et la question de la *dispositio* est, on le verra, pratiquement supprimée.

En effet, après avoir consacré son premier chapitre à l'événement de base, Simenon, à raison d'un chapitre par jour, va suivre son héros dans l'évolution (essentiellement psychologique) provoquée par ce qui lui arrive. Jour après jour, il inventera ses réactions, ses attitudes, ses pensées, en se mettant en quelque sorte à sa place : s'il lui fallait avoir une intuition forte de son personnage avant de commencer à écrire, c'est qu'il doit devenir Maugras sur son lit d'hôpital, François Donge se demandant pourquoi sa femme a voulu

le tuer, Spencer Ashby obsédé par le cadavre indécent de la morte et par la méfiance qu'on lui témoigne. Quand on compare les derniers romans aux premiers, on est frappé de voir que l'intrigue se fait de plus en plus ténue, que le pittoresque s'estompe. Les deux premiers récits sont assez rocambolesques : c'est l'escroc de haut vol qui vient dans les Vosges à la recherche de son enfance, en laissant un sosie à sa place à Venise (*Le Relais-d'Alsace*) ; et c'est, dans *Le Passager du Polarlys*, l'histoire d'un passager invisible qui commet un assassinat, d'un avocat devenu soutier, de fausses identités, de liens de parenté inattendus dans l'univers clos d'un navire — on croirait de l'Agatha Christie. Quant au décor, sur les douze premiers « non-Maigret », il y en a un qui se passe à Istanbul, un à Batoum, un au Gabon, un dans une Flandre très en marge de la civilisation des villes européennes, et deux sur des bateaux ; trois seulement situent l'action à Paris (encore n'est-ce que partiellement pour deux d'entre eux). Mais sur les douze derniers romans, neuf se passent à Paris, un seul est franchement exotique : *La Main*, dont l'action se déroule dans le Connecticut pendant une tempête de neige. Le pittoresque est donc presque entièrement évacué ; les coups de théâtre sont bannis, et même, souvent, tout événement de quelque importance. De plus en plus, Simenon, du point de vue de l'invention, travaille à l'économie.

Notons que le manque de péripéties est contrebalancé par l'importance de l'événement qui survient au premier chapitre. Le lecteur est « accroché » dès le début par une histoire qui démarre à toute allure. Son attente de romanesque est comblée ; il en a reçu d'un seul coup une telle ration qu'il peut vivre un certain temps — jusqu'au bout de sa lecture ? — dans l'impression que l'intrigue est bien plus nourrie qu'elle ne l'est en réalité. Ainsi coïncident fort heureusement — et nous en verrons d'autres exemples — les intérêts du travail de genèse et ceux du roman lui-même.

Négligeant l'invention d'événements au profit d'une intériorisation du récit, Simenon s'attache donc à développer les réactions psychologiques de ses personnages. Encore se met-il dans les meilleures conditions pour le faire commodément.

D'abord, comme en témoigne l'enveloppe jaune (car les romans, eux, comportent très peu de dates), il situe souvent l'action l'année même où il écrit son livre. Sur les cinquante-deux enveloppes jaunes du *Fonds Simenon*, vingt-deux donnent la date du récit ou permettent de la calculer (à partir de la date de naissance du héros et de son âge au moment des faits) ; cette date coïncide seize fois avec l'année de la rédaction et quatre avec l'année qui précède ; les deux derniers romans remontent de deux et de six ans en arrière. Le plus bel exemple de concordance, nous l'avons signalé ailleurs, est celui de *La Colère de Maigret* : le roman, commencé le 13 juin 1962, s'ouvre le 12 juin de la même année. L'intérêt de la chose, du point de vue qui nous occupe,

c'est que Simenon se donne ainsi la possibilité de décrire le réel sans aucune transposition; le monde du livre coïncidant avec celui qui l'entoure, il n'a qu'à lever les yeux lorsqu'il lui fait décrire la toilette des femmes, la forme d'une automobile, les mœurs des adolescents, etc.

Il en va de même, bien souvent, pour ce qui concerne les saisons. Rappelons-nous que la toute première étape de la conception d'un roman consiste en une promenade, et que le temps qu'il fait est le «click» déclenchant un souvenir («Aujourd'hui, il y a un peu de soleil ici; ça pourrait me rappeler...»); que d'autre part le temps qu'il fait joue un rôle non négligeable dans beaucoup de romans — particulièrement les «Maigret». Il était donc intéressant de se demander, dans notre perspective, s'il existe un rapport entre la saison de la conception et celle du récit. Sur les quarante-huit romans qu'on a pu confronter aux calendriers du *Fonds Simenon*, trente et un situent l'action, du moins celle du premier chapitre, à la saison qui a été celle de la rédaction; pour neuf de ces romans, la coïncidence est parfaite: même mois. Deux fois sur trois, l'écrivain peut donc, dans le domaine du climat également, décrire ce qu'il a sous les yeux.

Quant aux réactions du héros, si Georges Simenon arrive à les «sentir» et à nous les faire sentir, c'est qu'en fait il se substitue à lui dans une large mesure (réduisant donc, là encore, le domaine de l'invention). L'homme d'origine modeste devenu un personnage important, c'est lui — et il est remarquable que son héros vieillisse avec lui, et qu'il soit d'un milieu de plus en plus aisé à mesure que les années passent. La sexualité du héros, c'est sur bien des points, semble-t-il, la sienne: la répétition inlassable des mêmes traits (qu'il s'agisse de l'obsession du corsage entrouvert ou de la gêne qu'éprouvent les membres d'un couple, si ancien soit-il, à se déshabiller l'un devant l'autre) paraît le confirmer. La croyance que tout s'explique par l'enfance et la jeunesse, que c'est là qu'il faut aller rechercher ce que l'on est vraiment; que la réussite sociale n'est pas grand-chose, et que le rapport aux autres — notamment à la femme que l'on a négligée pour la vie professionnelle — est bien plus important... toute cette thématique, inlassablement reprise, Simenon a montré qu'elle était la sienne propre, et dans ses écrits autobiographiques, et dans sa vie privée.

Les traits autobiographiques précis sont abondants: beaucoup plus encore, sans doute, qu'on ne l'imagine. Car si nous voyons tout de suite, par exemple, que le monde du journalisme et celui de la marine sont fréquemment décrits (et nous savons que cela correspond à l'expérience personnelle de l'auteur), seul le hasard, souvent, nous fait découvrir la réitération d'un détail anodin mais trop particulier pour que nous ne pensions pas qu'il est emprunté à la réalité vécue. Ainsi en est-il du personnage d'une bonne d'enfants nommée Pilar, en place chez un diplomate sud-américain, avenue Hoche, personnage

des *Anneaux de Bicêtre*; une de mes élèves⁶ ayant lu *Les Noces de Poitiers* l'année d'un séminaire sur *Les Anneaux de Bicêtre*, y a repéré pratiquement le même personnage (Pilar, femme de chambre chez un diplomate espagnol, avenue Hoche) « inventé » dix-huit ans plus tôt (1944). Le recours à l'*Index* de Michel Lemoine⁷ m'a permis de le retrouver deux fois encore, dans *Le Passage de la Ligne* (1958) et dans *Novembre* (1969). Comment ne pas croire qu'il y a là une source autobiographique – surtout lorsque l'on constate que, dans *Les Noces de Poitiers* comme dans *Les Anneaux de Bicêtre*, le héros connaît les débuts parisiens de Simenon lui-même?

Autobiographiques ou non, on n'en finirait pas de noter les détails qui reviennent d'un roman à l'autre; et la tendance ne fait qu'augmenter à mesure que le temps passe. Si l'on prend les cinq derniers « non-Maigret », on y trouve à deux reprises une bourgeoise dépressive et alcoolique, et deux fois également un couple de frère et sœur profondément solidaires; deux fois une nouvelle bonne arrive dans la maison; deux fois une femme est renversée par une voiture, et deux fois une jeune fille est étranglée; deux fois un jeune homme décide de partir pour les Etats-Unis... Une analyse systématique montrerait très certainement que les romans de Simenon combinent à l'infini un nombre restreint de motifs.

Toujours pour ce qui concerne l'invention et ce qui la facilite, il est intéressant de rappeler sur un autre point le cas des *Anneaux de Bicêtre*. L'existence d'un dossier préparatoire nous permet là, en effet, de mesurer les *simplifications* que l'auteur décide en cours de route.

Rappelons que ce roman a pour sujet le rétablissement d'un malade, Maugras, qui s'est trouvé au premier chapitre frappé d'hémiplégie à la suite d'une thrombose; l'accident était survenu lors du déjeuner mensuel d'un groupe d'amis, au *Grand Véfour*. Par rapport au projet initial, le sujet a été simplifié sur une série de points.

D'abord, l'idée première était celle-ci :

« Des gens, qui sont arrivés à force de travail, réunis au *Grand Véfour* [...] se posent un jour la question : est-ce que vraiment ça valait la peine? A quel stade de leur vie auraient-ils préféré s'arrêter? Ce devaient être des conversations autour d'une table, cette table du *Grand Véfour* autour de laquelle, ponctuellement, ils se réunissent. »

Dans une autre déclaration, Simenon a précisé que les douze membres du groupe devaient se retrouver « à divers moments de leur vie ». L'enveloppe jaune du roman témoigne d'ur. stade où le héros est déjà Maugras, mais où les

⁶ Cécile LION, étudiante aux Facultés universitaires Saint-Louis (Bruxelles).

⁷ Michel LEMOINE, *Index des personnages de Georges Simenon*, Bruxelles, Labor, 1985.

douze du *Grand Véfour* sont soigneusement énumérés, avec âge et profession. Finalement, Maugras sera seul à occuper la scène, les autres n'intervenant pour la plupart que dans ses souvenirs, et de façon très schématique : plus question de se mettre dans la peau de plusieurs personnages alternativement, de varier caractères et réactions.

Pour Maugras lui-même, Simenon s'était procuré un manuel traitant de la psychologie de l'hémiplégique. Mais dans le roman, il n'utilise pas cette documentation pour l'évolution de son personnage. Il en fait réciter quelques bribes par le médecin, mais ce savoir livresque est récusé par le malade : « Ils prennent le problème par le petit bout », pense Maugras, « commencent dans les toilettes du *Grand Véfour*, sans soupçonner qu'il faudrait remonter beaucoup plus loin » — jusqu'à l'enfance : fort habilement, Simenon s'offre ainsi la caution de son personnage pour s'autoriser à retomber sur son schéma psychologique familial.

Un autre problème sera résolu par suppression : celui de l'aphasie qui frappe le héros. Un de ses amis médecins avait élaboré à l'intention de Simenon un « rapport » fictif. Il y décrivait notamment le type d'aphasie qui correspond au cas de thrombose choisi : le malade n'a pas de difficultés d'articulation, mais il « ne trouve pas le terme propre », il emploie un mot pour un autre ; ce trouble du langage régresse peu à peu. Mais le texte du roman est essentiellement constitué des pensées qui se déroulent dans la tête de Maugras : comment faire penser — faire « parler dans sa tête » — quelqu'un dont la parole a des ratés ? Simenon n'affronte pas le problème, il décide de se simplifier la besogne : Maugras ne peut rien articuler le lendemain de son malaise, il prononce difficilement mon-sieur le surlendemain, et retrouve alors pratiquement l'usage de la parole, sans jamais avoir connu de trouble du vocabulaire.

Enfin, on peut noter que l'auteur s'épargne dans une large mesure les explications techniques sur la maladie et son traitement, qu'il avait cependant mises au point. Deux stratagèmes vont le lui permettre : d'abord, il augmente considérablement la durée du coma initial (ce qui lui permet de rejeter dans la période d'« avant le récit » un maximum d'actes techniques) ; ensuite, lorsque le malade, revenu à lui, se voit expliquer ce qu'il a eu et comment on l'a soigné, l'auteur lui fait sans cesse perdre le fil et s'évader dans ses rêveries — ce qui coupe court, dans le texte, aux explications médicales.

Avec cette divagation de la pensée, nous entrons dans la question de la *dispositio*, de la structuration du roman. Dans ce domaine, Simenon trouve une solution fort habile, et d'une grande élégance, au problème de la simplification du travail.

Rappelons que le récit a chez lui pour point de départ un événement qui sert de révélateur, en poussant un homme à devenir ce qu'il était destiné à être ;

le lecteur assiste à une évolution psychologique, provoquée par l'événement initial, mais orientée par le passé du personnage, sur lequel les circonstances amènent celui-ci à méditer⁸. Comme l'a bien dit l'auteur lui-même :

«Ce que j'ai trouvé, c'est d'écrire en somme sur deux plans, le présent et le passé [...]. L'histoire se déroule au présent en vingt-quatre heures, mais est sans cesse coupée par les flashes du passé, de plusieurs passés.»

En vingt-quatre heures : c'est peut-être exagéré. Mais il est certain que le récit principal est réduit à sa plus simple expression ; il progresse de façon linéaire, jour après jour : durée d'un trajet, d'une maladie, d'une enquête dont le héros se sait l'objet, attente d'un événement... Durée ou attente qui sont comblées par les réflexions — par les rêveries — du héros sur son passé.

Dans ce roman à temporalité double, on reconnaît sans peine la structure du roman policier telle que Michel Butor la définit dans *L'Emploi du temps* :

«Le récit superpose deux séries temporelles : les jours de l'enquête qui commencent au crime [lisons : à l'accident ou à l'événement] et les jours du drame qui mènent à lui, ce qui est tout à fait naturel puisque, dans la réalité, ce travail de l'esprit tourné vers le passé s'accomplit dans le temps pendant que d'autres événements s'accroissent.»

Et, comme dans le roman policier, l'intérêt se déplace du présent vers le passé. On voit tout de suite les avantages de la chose, tant au point de vue de l'invention qu'à celui de l'organisation du récit. Pour ce qui est de l'invention, c'est d'une part sans dommage que le récit du présent, qui n'est plus ce qui soutient l'attention, se voit quasi privé de toute matière événementielle. Quant à ce qui concerne le passé, d'autre part, Simenon trouve le moyen de gérer ses affaires de façon parfaitement économique. On se rappelle qu'au stade de l'enveloppe jaune il avait besoin d'inventer la famille, les métiers, les domiciles successifs de son héros avec quelque générosité (imaginant jusqu'à des personnages qui devaient être morts avant le début du récit) ; c'était pour lui le moyen de saisir le personnage du dedans. Mais pas de gaspillage : au stade de la rédaction, l'écrivain va utiliser les sous-produits de son activité précédente ; il puise dans l'enveloppe jaune les êtres, les lieux, les choses avec lesquelles il construit les souvenirs de son héros. Rien ne se perd.

Mais c'est surtout au plan de l'organisation que la méthode se révèle intéressante. Le présent du récit, dont la ligne est simplifiée à l'extrême, ne risque plus d'offrir de ces incohérences auxquelles est inévitablement exposé

⁸ Tous les romans de Simenon ne sont pas, bien sûr, bâtis sur ce schéma. Mais on est tenté de considérer, avec l'auteur, que ce schéma est celui qui exprime le mieux ses intentions ; celui qui est, chez lui, le plus caractéristique.

un écrivain qui compose sans préparation une œuvre complexe — avec, par exemple, les classiques « retours en arrière ». A ses débuts, et plus tard encore dans les romans d'un autre type, il arrive à Simenon, par exemple, de brouiller les plans temporels au point qu'un personnage paraisse ressusciter (*La Main*) ou d'oublier qu'il est dans un retour en arrière et, revenant insensiblement du passé au présent, de dépasser le moment du récit sans s'en apercevoir (*Le Chat* : pareille mésaventure arrive aussi, on le sait, à Marcel Proust...). Rien de tel ne peut advenir dans les romans du type *Anneaux de Bicêtre*⁹. Quant au passé, *il n'a pas besoin d'être construit* : les conditions mêmes dans lesquelles il intervient justifient qu'il se présente par bribes et morceaux, tel qu'il peut surgir dans un esprit inquiet ou fatigué qui vagabonde. L'écrivain retourne ainsi habilement une facilité qu'il s'octroie en une soumission au réalisme, affichant même, par une ruse supplémentaire, le désordre, voire l'incohérence, mais pour les mettre ouvertement au compte du personnage : « Telle pensée s'impose, presque toujours inattendue, et il arrive qu'elles sortent par deux à la fois sans avoir nécessairement un lien entre elles » (*Les Anneaux de Bicêtre*); « Je crois l'avoir déjà dit, mais comme je n'écris pas d'une traite, que je griffonne quelques pages par-ci, une page ou deux par-là, à la sauvette, en me cachant, il est fatal que je me répète » (*Le Train*); « Après quelques semaines [...] il mélangeait [dans ses souvenirs] les questions du juge Diem et celles du psychiatre » (*La Chambre bleue*).

Passant à l'*elocutio*, à la rédaction proprement dite, on notera d'abord que Simenon favorise son travail d'intuition en utilisant systématiquement le point de vue du héros (focalisation interne) et le style indirect libre, qui unit inextricablement, on le sait, parole du narrateur et parole du personnage. Dès les premières pages du premier « non-Maigret », il exploite abondamment ce procédé : « Cette petite phrase-là était traîtresse en diable! C'était voulu! c'était préparé d'avance! Et d'ailleurs Mme Keller avait baissé les yeux pour la prononcer, d'un ton faussement détaché ».

Mais pourquoi ne pas adopter la première personne? Ne serait-ce pas le meilleur moyen de se mettre « dans la peau du personnage »? Or Simenon n'emploie cette formule que dans quatre romans. Peut-être est-ce dû à une caractéristique de son style qui vaut la peine, dans notre perspective, qu'on s'y

⁹ Subsistent toutefois des discordances au niveau du contenu. Dans *Les Anneaux de Bicêtre*, y a-t-il sept ou huit ans que Maugras est marié avec Lina? Si le héros a cinquante-quatre ans, comment a-t-il une fille de trente-trois ans, née quand lui-même en avait vingt-trois? Pourquoi a-t-il besoin de découvrir par la réflexion que c'est pour lui remonter le moral qu'on l'a confié aux soins d'une jolie infirmière, alors qu'on le lui a dit explicitement? Dans *Le Train*, comment Marcel Féron peut-il s'étonner, et à deux reprises, de l'intuition d'Anna qui a compris que sa femme faisait partie du convoi, alors qu'il le lui a raconté lui-même?

arrête un instant : imperturbablement, que ce soit le narrateur qui ait la parole ou que ce soit un personnage, Simenon utilise les mêmes tours de phrases, le même vocabulaire. Il est surprenant de voir apparaître dans des dialogues (et parfois entre petites gens) des tournures qui sont de style écrit : « A Paris, ma fille, tout le monde mange au restaurant, *car* les gens n'ont pas le temps de rentrer chez eux » (*Marie qui louche*); « vous paraissez *las* » (*La Mort de Belle*); « peut-être, si nous avons mis la main sur les documents du coffre, *aurions-nous pu nous défendre, assurer tout au moins notre tranquillité* » (*Le Voyageur de la Toussaint*) : trois exemples au hasard; il y en a des milliers.

Lorsque le style direct s'étend au texte entier — c'est le cas des romans à la première personne — il apparaît comme terriblement artificiel. Par exemple, dans *Il y a encore des noisetiers* :

« Ainsi donc, malgré les avions, les autoroutes, l'élevage aux produits chimiques, il y a encore des noisetiers. [...] C'est bête. Je suis tout surpris d'être ému. J'ai l'air d'avoir fait une découverte et je me répète :

— Il y a encore des noisetiers...

« J'y vois comme un symbole. C'est assez flou dans mon esprit. Cela signifie sans doute que le monde a beau changer, il restera toujours des coins de fraîcheur. »

Personne ne dirait : « j'ai l'air d'avoir fait une découverte » (sauf pour signaler un « air » pris volontairement, une comédie qu'on jouerait); ni non plus : « cela signifie *sans doute* » à propos d'une phrase qu'on viendrait de prononcer. Il est évident que Simenon met ici à la première personne exactement les phrases qu'il écrirait à la troisième. De même dans cet extrait de *Novembre* : « Je n'ose pas lui sourire. *Je détourne un peu la tête*, triste et mal à l'aise ». Conscient sans doute de ce défaut, Simenon préfère apparemment renoncer au roman à la première personne plutôt qu'à l'utilisation constante du même style, qui est en fait celui du narrateur-auteur.

La même remarque peut encore se faire à propos des scènes et conversations rapportées par un personnage : celui-ci parle alors exactement comme le narrateur le ferait, introduisant par exemple les répliques par des tirets. Ainsi, dans *Il y a encore des noisetiers*, un homme d'affaires rend compte en ces termes, par téléphone, d'une visite qu'il a faite à l'ex-femme du personnage principal :

« Je lui ai dit que je venais de ta part, j'étais un ami, que je m'étais arrangé pour qu'on lui donne une chambre privée.

« Elle a froncé les sourcils et a regardé les lits autour d'elle. J'ai senti qu'elle hésitait. A la fin, elle a hoché la tête.

— Non. J'aime mieux rester ici. Je m'ennuierais toute seule...

— Vous aurez une garde privée qui ne vous quittera pas.

« Elle a encore réfléchi. C'est une femme qui donne l'impression d'avoir beaucoup pensé.

— Une garde, ce n'est pas la même chose...etc. »

Faut-il s'irriter du manque de réalisme? admirer, au contraire, l'unité que donne ce maintien, à travers tout, d'un style identique? Contentons-nous de faire observer ici que sans doute cela demandait moins de travail que de varier les techniques et les formules selon les circonstances narratives et la personnalité des locuteurs.

Il est temps de conclure. L'examen de la méthode de Simenon et de la structure de ses livres permet de comprendre jusqu'à un certain point les raisons de sa fécondité : régularité et même ritualisation du travail; création rapide de l'environnement social et familial du héros par des moyens efficaces, comme des séries d'adresses ou de métiers, ce qui a pour effet, d'une part, de permettre à l'auteur de s'assimiler à lui, d'autre part de constituer une banque de données utilisables lors de la rédaction; fusion des trois stades de l'invention, de la structuration et de la rédaction grâce à divers procédés permettant de simplifier les problèmes; la réduction de l'intrigue à un événement retentissant, la double temporalité déplaçant l'intérêt vers le passé, l'adoption du point de vue du héros qui amène à présenter ce passé en une série de scènes entre lesquelles le désordre s'affirme comme un effet de l'art; aide à l'invention des détails par la recherche d'une coïncidence temporelle, climatique, etc. entre le monde du récit et celui où vit l'auteur, par l'utilisation systématique de la personnalité et du passé de l'auteur lui-même, par la répétition d'un livre à l'autre des mêmes motifs, voire des mêmes personnages; réduction enfin à un même modèle du style du personnage et de celui du narrateur.

Une telle étude nous fait évidemment constater aussi des limites. L'efficacité et l'abondance se paient : l'œuvre de Simenon présente un aspect artisanal — au sens où l'on peut opposer l'artisan à l'artiste; elle est de plus en plus répétitive, de moins en moins inventive, sur les deux plans du contenu et de la structure. Mais il est intéressant de la voir *involver*, devenir toujours plus proche de son essence, de son modèle idéal. Et il faut avouer aussi que, si l'on dit volontiers « quand on a lu un Simenon, on les a lus tous », on y revient cependant. On se laisse fasciner par cette introspection inlassable menée par des personnages à qui, à un certain niveau, nous ressemblons. Car le dédain de l'invention a aussi son côté positif. A Henri Guillemin, Simenon confia un jour : « J'ai renoncé petit à petit au pittoresque. Au début, l'atmosphère avait une grosse importance dans mes romans, mes personnages avaient toute une série de manies qui leur donnaient une personnalité bien déterminée. Maintenant, j'essaie presque que mes personnages soient neutres. Je prends n'importe qui, je voudrais que ce soit presque des prototypes ».

La monotonie de l'œuvre serait donc liée à une volonté d'universalisation. Pour la restitution de ce qui fait notre vie de tous les jours, dans ce qu'elle a de concret, d'humble et d'instinctif, pour la description du fond commun d'une humanité médiocre (au sens étymologique comme au sens dérivé du terme), Simenon est de premier ordre. Il ne s'est pas trompé lorsqu'il a dit que l'*intuition* était la clé de son œuvre — cette intuition que nous avons trouvée, et à la phase préparatoire de son travail, comme critère du moment où il pouvait passer à l'écriture (« quand je sens mon personnage ... »), et à la phase de rédaction comme méthode d'invention, l'élaboration du récit consistant à vivre, avec son héros, les événements.

Après avoir insisté sur la façon dont cette méthode facilite le travail de l'écrivain, il faut dire aussi qu'elle exige en revanche une concentration extrême, voire pénible; lorsque Simenon cessa d'écrire, c'est en ces termes qu'il évoqua son soulagement :

« Je n'avais plus besoin de me mettre instinctivement dans la peau de ceux que je rencontrais. J'étais dans la mienne, pour la première fois peut-être depuis cinquante ans. »

Et lorsqu'on lui demandait pourquoi il écrivait aussi vite, il répondait : « Après cinq ou six jours, c'est presque intolérable ».

C'est par cette absorption dans son sujet que Simenon dépasse la littérature de série. Là gît peut-être son plus grand secret de fabrication, moyen d'abord, mais surtout contrepartie de sa rapidité.

Michel LEMOINE et Christine SWINGS

Inventaire des manuscrits des romans publiés par Simenon entre 1931 et 1972

Manuscrits conservés.

TOUS les manuscrits n'ont pas été conservés et, lorsqu'ils l'ont été, ils ne se trouvent pas nécessairement au Fonds Simenon. En effet, selon les informations fournies par le secrétariat du romancier, 28 manuscrits, parmi lesquels les plus anciens, ont été détruits par l'auteur, 56 ont été vendus au profit des prisonniers de guerre, 40 ont été donnés à des proches ou à des amis, 12 ont disparu. En juin 1976, le Fonds Simenon de l'Université de Liège a reçu 56 manuscrits originaux et la photocopie de 14 manuscrits. Depuis cette date, ses collections se sont enrichies d'un manuscrit supplémentaire et de la photocopie de 16 manuscrits.

La plupart des manuscrits sont accompagnés d'une ou plusieurs annexes : enveloppe, carton, feuille de papier, feuille de calendrier ... Pour certains manuscrits détruits, donnés ou vendus, seule l'enveloppe, conservée par l'auteur, figure aujourd'hui au Fonds Simenon.

Règles suivies pour la description.

ENTRE 1931 et 1972, Simenon a publié, sous son nom, 192 romans que nous envisageons dans l'ordre chronologique de leur publication, en nous basant sur la bibliographie très précise établie par Claude Menguy (*Simenon au fil des livres et des saisons*, à paraître). Les nouvelles et recueils de nouvelles, de même que les écrits autobiographiques, sont temporairement exclus de notre inventaire.

Pour la description, nous nous astreignons à une présentation reprenant les éléments retenus dans un ordre toujours identique, qui ne tient pas nécessairement compte de la chronologie (ainsi, par exemple, le manuscrit est décrit avant l'enveloppe et, pour cette dernière, il n'est pas fait état des différentes couches d'écriture).

1.- *Les manuscrits.*

La description comporte 2 ou 3 points selon qu'il s'agit d'un roman écrit directement à la machine (on parle de « tapuscrit ») ou d'un roman pour lequel la dactylographie est précédée d'un manuscrit autographe.

Le titre est signalé quand il est différent de celui qui est adopté lors de la publication.

2.- *Les enveloppes et les annexes.*

Elles contiennent presque exclusivement des informations sur les personnages et les lieux, l'auteur ayant accordé aux noms une attention particulière qui nous a incités à en faire le décompte précis.

Nous considérons comme « nom de personnage » le patronyme, accompagné ou non d'un prénom, mais aussi le prénom quand il est isolé. Certains noms apparaissent seuls, sans aucune précision; d'autres, au contraire, sont caractérisés par un élément au moins : âge, métier, adresse, lieu de naissance, surnom, famille, nationalité...

Le « nom de lieu » est entendu au sens large : il peut s'agir d'une ville, d'un quartier, d'une rue, d'un établissement, d'un cours d'eau..., mais il n'est comptabilisé que s'il n'est pas présenté comme une caractérisation de personnage. Certains noms de lieux sont simplement cités, d'autres sont accompagnés d'une ou plusieurs précisions.

Dans les « renseignements divers » sont énumérées les notations qui ne ressortissent ni aux « noms de personnages », ni aux « noms de lieux » et méritent, dès lors, une mention particulière : chronologie, plans, recherches particulières, brouillons, éléments relatifs à l'action, à l'intrigue, ou à la narration...

Décrypter les enveloppes et les documents annexes sans connaître les romans paraît impossible. *L'Index des personnages*, établi par Michel Lemoine (Bruxelles, Labor, 1985), ainsi que celui des noms de lieux (à paraître), se sont révélés des outils très précieux pour les identifications (par exemple, « Josephine », dans *Le Fond de la bouteille*, est le nom d'une rivière et pas un prénom!). Toutefois, il ne rentre pas dans le cadre de l'actuel dépouillement de signaler quels noms ont été retenus dans les romans ou de montrer quelle utilisation le romancier a faite des renseignements divers consignés sur les enveloppes et les annexes.

Les enveloppes portant le plus souvent le titre retenu lors de la publication, nous ne le mentionnons que lorsque apparaissent un intitulé différent ou une hésitation. Si une enveloppe ne porte pas de titre, nous notons le(s) premier(s) mot(s) qui y figure(nt).

En revanche, si un document annexe est intitulé, nous mentionnons toujours son titre. Si plusieurs documents de nature semblable peuvent être confondus, nous les identifions par leur(s) premier(s) mot(s).

3.- *Les calendriers.*

Ils sont surtout envisagés pour les informations qu'ils fournissent sur les périodes de rédaction et de révision des romans. Les jours sont comptés, de manière à faire apparaître clairement tant l'évolution vers la rapidité que les exceptions par rapport au rythme habituel d'écriture.

Si d'autres indications figurent sur les feuilles de calendrier, elles sont signalées : il peut s'agir de voyages, de rendez-vous, d'interviews, de conférences, de visites, d'anniversaires ...

Intérêt du présent inventaire.

OUTRE l'intérêt purement bibliographique que présente, pour le Fonds Simenon, la description d'une de ses sections les plus précieuses, l'inventaire auquel nous nous sommes livrés pourrait servir de point de départ à diverses études.

Nous pensons, par exemple, à des analyses de genèse prolongeant celle à laquelle s'est attachée Claudine Gothot-Mersch pour *Les Anneaux de Bicêtre* (« Le romancier au travail », in *Cistre*, n° 10, Lausanne, L'Age d'Homme, 1980, pp. 45-104). En partant des enveloppes et des documents annexes, on pourrait examiner précisément à partir de quels éléments l'imaginaire du romancier se construit : souci du détail concret, visualisation de l'espace, attention scrupuleuse accordée aux noms. De même, on pourrait rendre compte de la façon dont, au fil des années, la méthode se perfectionne : les préparatifs s'allongent tandis que le temps consacré à la rédaction et à la révision se raccourcit.

Des études de style devraient tenir compte des brouillons qui précèdent la rédaction, des corrections et des remaniements qui interviennent en cours d'écriture, sans oublier l'intervention d'autres mains à l'étape finale.

Les indications de toutes sortes qui figurent sur un certain nombre de feuilles de calendriers pourraient apporter des précisions utiles à la biographie du romancier.

Inventaire à poursuivre.

NOTRE relevé se limite volontairement au noyau central de l'œuvre : la production romanesque. Il devra être ultérieurement complété par l'examen d'autres manuscrits : romans inédits écrits à l'époque de la *Gazette de Liège*, nouvelles, écrits autobiographiques, romans interrompus, conférences, textes de circonstance, scénario de film, pièce de théâtre... D'autres documents annexes, comme des enveloppes ne se rapportant à aucune œuvre connue ou encore le fameux dossier des noms, devront faire l'objet d'une étude détaillée.



Georges Simenon
(Vu par Serge.)

Neuchaux Monvaux

Montagne aux herbes potagers
Bistro

en bon état

30.000 fr

M. Louis Jémet
18 rue de la Roquette
Paris

ici à Aubervilliers

tel 60 60 60

Boutique rue Neuve.

Forest
Vau Danne

M. B. B. B. B.
M. Ballou
M. B. B. B. B.
M. B. B. B. B.

complet -
2 chemises sub
usées -
un pant - col noir rose.

17
6 rue Copette
Royer force
tailleur
45 Janv
Lière

Josephine Volacost
 W. H. Kordie

18 février. 240

Amfarian
 Sculpteur
 rue Sévigné

Amélie
 Avenue Gay d'Arueville

6 e Division
 Emile Klein
 29 rue de Pot au Vin
 Angers
 Loir.

2. Le Pendu de Saint-Pholien : verso de l'enveloppe.

1931

1. *M. Gallet, décédé*

- ◇ Manuscrit : détruit par Georges Simenon.

2. *Le Pendu de Saint-Pbolien*

- ◇ Manuscrit : détruit par Georges Simenon.
- ◇ Enveloppe de teinte blanc cassé, sans titre (1^{er} mot : *Morvandeau*)
 - 226 × 101 mm
 - crayon noir
 - recto-verso
 - 13 noms de personnages dont 5 caractérisés
 - 4 noms de lieux
 - renseignements divers : une arme, une somme d'argent, une liste de vêtements, une date, 2 nombres.

3. *Le Charretier de la « Providence »*

- ◇ Manuscrit : détruit par Georges Simenon.
- ◇ Enveloppe de teinte terre de Sienne, sans titre (1^{ers} mots : *Celine Mornet d'Etampes*)
 - 226 × 150 mm
 - encre bleue, crayon rouge
 - recto-verso
 - 11 noms de personnages (+ 1 barré) dont 4 caractérisés
 - 1 nom de lieu
 - renseignements divers : une addition, une date, 2 notations relatives à l'intrigue, 3 types de bateaux.

4. *Le Chien jaune*

- ◇ Manuscrit : détruit par Georges Simenon.
- ◇ Enveloppe de teinte terre de Sienne
 - 226 × 150 mm
 - encre bleue
 - recto
 - 6 noms de personnages dont 4 caractérisés
 - 1 nom de lieu
 - renseignement divers : une date.

5. *Pietr-le-Letton*

- ◇ Manuscrit : vendu au profit des prisonniers de guerre.

6. *La Nuit du carrefour*

- ◇ Manuscrit : détruit par Georges Simenon.

7. *Un Crime en Hollande*

- ◇ Manuscrit : détruit par Georges Simenon.

8. *Au Rendez-Vous-des-Terre-Neuvas*

- ◇ Manuscrit : détruit par Georges Simenon.
- ◇ Enveloppe de teinte terre de Sienne, sans titre (1^{ers} mots : *Jean Le Clinche*)
 - 226 × 150 mm
 - encre bleue, crayon rouge gras
 - recto
 - 8 noms de personnages.

9. *La Tête d'un homme*

- ◇ Manuscrit : détruit par Georges Simenon.

10. *Le Relats-d'Alsace*

- ◇ Manuscrit : détruit par Georges Simenon.
- ◇ Enveloppe de teinte terre de Sienne, sans titre (1^{ers} mots : *Serge Morrow*)
 - 226 × 150 mm
 - crayon noir
 - recto
 - 15 noms de personnages dont 4 caractérisés
 - 4 noms de lieux
 - renseignement divers : un nombre.

11. *La Danseuse du Gai-Moulin*

- ◇ Manuscrit : détruit par Georges Simenon.

1932

12. *La Guinguette à deux sous*

- ◇ Manuscrit : détruit par Georges Simenon.
- ◇ Enveloppe de teinte terre de Sienne, sans titre (1^{er} mot : *Basso*)
 - 226 × 150 mm
 - encre bleue
 - recto
 - 7 noms de personnages dont 2 caractérisés
 - renseignements divers : 2 dates.

13. *L'Ombre chinoise*

- ◇ Manuscrit : détruit par Georges Simenon.
- ◇ Enveloppe de teinte terre de Sienne, intitulée ultérieurement au verso
 - 226 × 150 mm
 - crayon bleu gras, crayon noir
 - recto-verso
 - 9 noms de personnages dont 2 caractérisés.

14. *L'Affaire Saint-Fiacre*

- ◇ Manuscrit : détruit par Georges Simenon.

15. *Chez les Flamands*

- ◇ Manuscrit : détruit par Georges Simenon.
- ◇ Enveloppe de teinte terre de Sienne, intitulée ultérieurement, et par erreur, *L'Affaire Saint-Fiacre*, au verso
 - 226 × 150 mm
 - crayon rouge gras, crayon bleu gras
 - recto-verso
 - 6 noms de personnages
 - renseignement divers : un nom de bateau.

16. *Le Fou de Bergerac*

- ◇ Manuscrit : détruit par Georges Simenon.

17. *Le Port des brumes*

- ◇ Manuscrit : détruit par Georges Simenon.

18. *Le Passager du «Polarlys»*

- ◇ Manuscrit : détruit par Georges Simenon.
- ◇ Enveloppe de teinte terre de Sienne, intitulée *Quai 17*
 - 226 × 150 mm
 - crayon noir, crayon rouge gras, encre bleue
 - recto-verso
 - 10 noms de personnages (+ 2 barrés) dont 4 caractérisés
 - 3 noms de lieux
 - renseignements divers : répartition de passagers dans des cabines, une notation relative à l'intrigue, 2 sommes d'argent, 2 essais orthographiques dont un barré.

19. *Liberty-Bar*

- ◇ Manuscrit : vendu au profit des prisonniers de guerre.

1933**20. *Les Fiançailles de M. Hire***

- ◇ Manuscrit : vendu au profit des prisonniers de guerre.

21. *Le Coup de lune*

- ◇ Manuscrit : vendu au profit des prisonniers de guerre, revendu à Paris en vente publique en 1985 (acquéreur inconnu).

22. *La Maison du canal*

- ◇ Manuscrit : vendu au profit des prisonniers de guerre.

23. *L'Ecluse n° 1*

- ◇ Manuscrit : vendu au profit des prisonniers de guerre.
- ◇ Enveloppe de teinte terre de Sienne, sans titre (1^{ers} mots : *Emile Ducrau*)
 - 215 × 141 mm
 - crayon bleu gras
 - recto
 - 6 noms de personnages
 - renseignement divers : un nom de bateau.

24. *L'Ane-Rouge*

- ◇ Manuscrit : vendu au profit des prisonniers de guerre.

25. *Les Gens d'en face*

- ◇ Manuscrit : vendu au profit des prisonniers de guerre.
- ◇ Enveloppe de teinte terre de Sienne, sans titre (1^{er} mot : *Nejla*)
 - 215 × 141 mm
 - crayon bleu gras
 - recto
 - 6 noms de personnages.

26. *Le Haut Mal*

- ◇ Manuscrit : vendu au profit des prisonniers de guerre.
- ◇ Enveloppe de teinte terre de Sienne, intitulée ultérieurement au verso
 - 215 × 141 mm
 - crayon noir, crayon rouge gras, crayon bleu gras, encre bleue
 - recto-verso
 - 12 noms de personnages
 - 4 noms de lieux
 - renseignements divers : 2 termes techniques concernant la mytiliculture.

1934

27. *L'Homme de Londres*

- ◇ Manuscrit : vendu au profit des prisonniers de guerre.
- ◇ Enveloppe de teinte terre de Sienne, sans titre (1^{er} mot : *Maloin*)
 - 215 × 141 mm
 - crayon noir
 - recto
 - 11 noms de personnages dont 2 caractérisés
 - renseignements divers : un nom de bateau, 3 sommes d'argent.

28. *Maigret*

- ◇ Manuscrit : vendu au profit des prisonniers de guerre.
- ◇ Enveloppe de teinte terre de Sienne, sans titre (1^{ers} mots : *Le Floria – 53 rue Fontaine*)
 - 215 × 141 mm
 - crayon bleu gras, encre bleue
 - recto
 - 10 noms de personnages dont 4 caractérisés
 - 2 noms de lieux.

29. *Le Locataire*

- ◇ Manuscrit : vendu au profit des prisonniers de guerre.
- ◇ Enveloppe de teinte terre de Sienne, intitulée *Qui vient de loin* et, au verso, *Le Locataire*
 - 215 × 141 mm
 - crayon bleu gras, crayon rouge gras, encre bleue
 - recto-verso
 - 10 noms de personnages (+ 2 barrés) dont 2 caractérisés
 - 1 nom de lieu (+ 1 barré)
 - renseignements divers : un numéro de tram, un horaire de chemin de fer sommaire, un itinéraire de chemin de fer de Paris à Bruxelles comprenant 10 noms de lieux (+ 1 barré).

30. *Les Suicidés*

- ◇ Manuscrit : vendu au profit des prisonniers de guerre.
- ◇ Enveloppe de teinte terre de Sienne intitulée *Crime Passionnel*
 - 215 × 141 mm
 - crayon noir
 - recto
 - 12 noms de personnages (+ 2 barrés) dont 8 caractérisés
 - 2 noms de lieux.

1935

31. *Les Pitard*

- ◇ Manuscrit : vendu au profit des prisonniers de guerre.

32. *Les Clients d'Avrenos*

- ◇ Manuscrit : vendu au profit des prisonniers de guerre.
- ◇ Enveloppe de teinte terre de Sienne
 - 226 × 152 mm
 - crayon noir, encre bleue
 - recto
 - 19 noms de personnages (+ 3 barrés) dont 3 caractérisés
 - 3 noms de lieux
 - renseignement divers : un essai orthographique.

33. *Quartier nègre*

- ◇ Manuscrit : vendu au profit des prisonniers de guerre.
- ◇ Enveloppe de teinte terre de Sienne, intitulée ultérieurement, avec la précision *Plan*
 - 226 × 152 mm
 - crayon noir, crayon bleu gras, crayon noir gras
 - recto
 - 13 noms de personnages dont 2 caractérisés.

1936**34. *L'Évadé***

- ◇ Manuscrit : vendu au profit des prisonniers de guerre.
- ◇ Enveloppe de teinte terre de Sienne, sans titre (1^{ers} mots : *Jean Paul Guillaume*)
 - 226 × 152 mm
 - crayon noir, crayon rouge gras
 - recto
 - 10 noms de personnages dont 5 caractérisés
 - renseignement divers : une date.

35. *Long Cours*

- ◇ Manuscrit : vendu au profit des prisonniers de guerre.
- ◇ Enveloppe de teinte terre de Sienne, sans titre (1^{ers} mots : *Rios Negros*)
 - 225 × 149 mm
 - crayon noir
 - recto-verso
 - 2 noms de personnages
 - 11 noms de lieux (+ 1 barré)

- renseignements divers : 17 renseignements ethnographiques, 5 renseignements techniques sur les chercheurs d'or, un élément concernant l'action du roman.
- ◇ Feuille blanche pliée en deux
 - 269 × 210 mm
 - crayon noir
 - recto
 - 5 noms de personnages (+ 1 barré)
 - renseignements divers : 9 mots ou expressions en espagnol (parfois traduits), un fragment de dialogue.
- ◇ Certains éléments figurant sur l'enveloppe sont aussi utilisés dans la nouvelle *Celui qui se battait avec les rats* et son autre version *L'Homme qui mitraillait les rats*.

36. *Les Demoiselles de Concarneau*

- ◇ Manuscrit : vendu au profit des prisonniers de guerre.
- ◇ Enveloppe de teinte terre de Sienne, intitulée *Les Demoiselles Guérec*
 - 225 × 150 mm
 - crayon bleu gras, crayon rouge gras, crayon noir gras
 - recto-verso
 - 12 noms de personnages (+ 1 barré) dont 4 caractérisés
 - 5 noms de lieux.

37. *45° à l'ombre*

- ◇ Manuscrit : vendu au profit des prisonniers de guerre.

1937

38. *Le Testament Donadieu*

- ◇ Manuscrit : vendu au profit des prisonniers de guerre.

39. *L'Assassin*

- ◇ Manuscrit : vendu au profit des prisonniers de guerre.
- ◇ Enveloppe de teinte terre de Sienne
 - 224 × 150 mm
 - crayon noir, encre noire
 - recto
 - 13 noms de personnages (+ 2 barrés) dont 2 caractérisés
 - 3 noms de lieux (+ 1 barré).

40. *Le Blanc à lunettes*

- ◇ Manuscrit : vendu au profit des prisonniers de guerre.
 - ◇ Enveloppe de teinte terre de Sienne, intitulée au recto et au verso, le titre du recto surchargeant *L'Éléphant Blanc*
 - 224 × 150 mm
 - crayon bleu gras, crayon rouge gras, crayon noir
 - recto-verso
 - 16 noms de personnages (+ 3 barrés) dont 11 caractérisés
 - 6 noms de lieux
 - renseignements divers : un fragment de dialogue, un schéma regroupant 4 noms de lieux, 2 noms de tribus.
- Caractérisations plus détaillées que précédemment à partir de cette enveloppe.

41. *Faubourg*

- ◇ Manuscrit : vendu au profit des prisonniers de guerre.
- ◇ Enveloppe de teinte terre de Sienne, intitulée *Faubourg (St-Roch?)* et *Un voyou* surchargeant *Le voyou*
 - 225 × 150 mm
 - crayon noir, crayon rouge gras, encre bleue
 - recto-verso
 - 17 noms de personnages dont 3 caractérisés
 - renseignements divers : un plan regroupant 8 noms de lieux, une somme d'argent, un essai orthographique.

1938**42. *Ceux de la soif***

- ◇ Manuscrit : vendu au profit des prisonniers de guerre.

43. *Chemins sans issue*

- ◇ Manuscrit : vendu au profit des prisonniers de guerre, acquis en 1989 par le Musée de la Littérature à Bruxelles.
- ◇ Enveloppe de teinte terre de Sienne
 - 225 × 152 mm
 - encre bleue, crayon noir
 - recto
 - 16 noms de personnages (+ 2 barrés) dont 2 caractérisés
 - 2 noms de lieux
 - renseignements divers : un nom de bateau, une notation temporelle.

44. *Les Rescapés du «Télémaque»*

- ◇ Manuscrit : vendu au profit des prisonniers de guerre.
- ◇ Enveloppe de teinte terre de Sienne
 - 311 × 231 mm
 - encre bleue, encre verte, crayon noir, crayon bleu gras
 - recto
 - 23 noms de personnages (+ 2 barrés) dont 17 caractérisés
 - 1 nom de lieu
 - renseignements divers : un nom de bateau, un tableau des âges respectifs de 5 personnages en 1906.

45. *Les Trois Crimes de mes amis*

- ◇ Manuscrit : vendu au profit des prisonniers de guerre.

46. *Le Suspect*

- ◇ Manuscrit : vendu au profit des prisonniers de guerre.
- ◇ Enveloppe de teinte terre de Sienne, sans titre (1^{ers} mots : *r. des Bouchers*)
 - 225 × 150 mm
 - crayon noir, crayon rouge gras, crayon bleu gras
 - recto
 - 10 noms de personnages (+ 5 barrés) dont 4 caractérisés
 - 6 noms de lieux
 - renseignements divers : une date, 4 instruments de musique dont 2 barrés.

47. *Les Sœurs Lacroix*

- ◇ Manuscrit : vendu au profit des prisonniers de guerre.

48. *Touriste de bananes*

- ◇ Manuscrit : vendu au profit des prisonniers de guerre.
- ◇ Enveloppe de teinte terre de Sienne, intitulée *Touriste de Bananes (au Relais des Méridiens) ou « Les Dimanches de Tabiti »*, seul *Touriste de Bananes* étant souligné
 - 311 × 232 mm
 - crayon noir, encre noire, encre verte
 - recto
 - 42 noms de personnages (+ 5 barrés) dont 25 caractérisés
 - 3 noms de lieux
 - renseignements divers : un horaire de bateau, un fragment de dialogue, un élément de décor, une notation touchant l'action, 2 noms de bateaux.

Great Hole City
M^{me} Soudelette ^{Prévision} (Brigues)
Oscar Bonarieu (Douad) / Kiki
 demeure Kaki - table ronde -
 > 29604 - servante
 perdus au bois
M. Darbon (fait guerre Europe)
 " Ce sera le Douad qui est le plus g^d,
 qui est en pleine formation et
 qui connaît le plus sur. " (M^{me} S)
 piano - phonographe -
Edmond Sodegron (lecaire en
 philosophie)
 Anette Souzart notaria.
 Parleur Cornélius -
accent américain

Porteur avec son oncle,
 le notaire et 3^e
 nouveau inconnu
 Il de France
 le lundessain

49. *Monsieur La Souris*

- ◇ Manuscrit : vendu au profit des prisonniers de guerre.
- ◇ Enveloppe de teinte terre de Sienna
 - 224 × 150 mm
 - encre noire, crayon noir, crayon bleu gras, crayon rouge gras
 - recto-verso
 - 14 noms de personnages (+ 1 barré) dont 8 caractérisés
 - 9 noms de lieux (+ 1 barré)
 - renseignements divers : un numéro de plaque minéralogique, une notation relative à l'intrigue, un nom d'entreprise, un emploi du temps du héros, un plan regroupant 3 noms de lieux, 3 notations temporelles, 2 chronologies de l'enquête, 3 groupes de sommes d'argent.

Enveloppe contenant beaucoup de renseignements écrits dans tous les sens.

50. *La Marie du Port*

- ◇ Manuscrit : vendu au profit des prisonniers de guerre.
- ◇ Enveloppe de teinte terre de Sienna
 - 225 × 152 mm
 - crayon noir
 - recto
 - 16 noms de personnages (+ 1 barré) dont 7 caractérisés
 - 1 nom de lieu.
- ◇ Carton de teinte maïs
 - 319 × 244 mm
 - encre rouge, encre verte
 - recto
 - 15 noms de personnages dont 8 caractérisés.

51. *L'Homme qui regardait passer les trains*

- ◇ Manuscrit : vendu au profit des prisonniers de guerre.

52. *Le Cheval-Blanc*

- ◇ Manuscrit : vendu au profit des prisonniers de guerre.
- ◇ Enveloppe de teinte terre de Sienna
 - 309 × 230 mm
 - encre rouge, encre verte, crayon noir
 - une moitié du recto utilisée
 - 18 noms de personnages (+ 3 barrés) dont 9 caractérisés.

1939

53. *Le Coup-de-Vague*

- ◇ Manuscrit : vendu au profit des prisonniers de guerre.

54. *Chez Krull*

- ◇ Manuscrit : vendu au profit des prisonniers de guerre.
- ◇ Enveloppe de teinte terre de Sienne, intitulée *Au bout de la ville*
 - 310 × 230 mm
 - crayon noir, crayon bleu gras, encre rouge
 - 20 noms de personnages dont 11 caractérisés
 - 3 noms de lieux
 - renseignements divers : un plan très sommaire contenant un nom de lieu, essais orthographiques portant sur 3 mots.

55. *Le Bourgmestre de Furnes*

- ◇ Manuscrit : collection privée.

1940

56. *Malempin*

- ◇ Manuscrit : vendu au profit des prisonniers de guerre.
- ◇ Enveloppe de teinte terre de Sienne, intitulée *Les Prés étaient sous l'eau*
 - 235 × 155 mm
 - crayon noir, encre rouge
 - recto-verso
 - 20 noms de personnages (+ 5 barrés) dont 14 caractérisés
 - 3 noms de lieux
 - renseignements divers : un tableau des âges respectifs de 7 personnages à 3 moments différents, une brève chronologie.

Après au moment $\frac{1}{2}$ recit		35 ans après
Emmanuel P. Leprieux	7 ans	42 ans
son père / grand-père	4 ans	39 ans
sa mère / tante	12 ans	47 ans
sa tante Françoise	37 ans (au moment)	66 ans
son père Arthur	35 ans (au moment)	70 ans
sa tante Louise	58 ans	75 ans
sa tante Elise (regard)	31 ans	66 ans
		75 ans

56. *Maletpin* : tableau des âges respectifs de sept personnages à trois moments différents.

57. *Les Inconnus dans la maison*

- ◇ Manuscrit : vendu au profit des prisonniers de guerre.

1941**58. *Cour d'assises***

- ◇ Manuscrit : vendu au profit des prisonniers de guerre.
- ◇ Enveloppe de teinte terre de Sienne, sans titre (1^{ers} mots : *P'tit Louis*)
 - 225 × 150 mm
 - crayon noir, crayon bleu gras
 - recto-verso
 - 14 noms de personnages dont 7 caractérisés
 - 3 noms de lieux
 - renseignements divers : une longue chronologie occupant presque tout le verso et résumant l'action, 2 notations quantitatives.
- ◇ Feuille de papier blanc
 - 270 × 209 mm
 - crayon noir, crayon bleu gras
 - recto
 - 1 nom de personnage
 - renseignement divers : une chronologie faisant suite à celle de l'enveloppe et occupant presque toute la page.

59. *Bergelon*

- ◇ Manuscrit : vendu au profit des prisonniers de guerre.
- ◇ Enveloppe de teinte terre de Sienne, sans titre (1^{er} mot : *Bugle*)
 - 226 × 150 mm
 - crayon noir, crayon rouge gras, encre rouge
 - recto-verso
 - 24 noms de personnages dont 10 caractérisés
 - 2 noms de lieux.

60. *L'Outlaw*

- ◇ Manuscrit : vendu au profit des prisonniers de guerre.
- ◇ Enveloppe de teinte terre de Sienne, intitulée *L'Indicateur*, titre barré au profit de *L'Outlaw*
 - 285 × 226 mm
 - une moitié du recto utilisée
 - encre rouge, encre verte, crayon à l'aniline, crayon rouge gras
 - 25 noms de personnages dont 6 caractérisés
 - 1 nom de lieu

- ◇ Feuille blanche
 - 187 × 137 mm
 - encre rouge
 - recto
 - 3 noms de personnages (+ 3 barrés)
 - 3 noms de lieux.

61. *Il pleut, bergère...*

- ◇ Manuscrit : vendu au profit des prisonniers de guerre.
- ◇ Enveloppe de teinte terre de Sienne
 - 226 × 151 mm
 - crayon noir, crayon rouge gras, encre rouge
 - recto-verso
 - 10 noms de personnages dont 1 caractérisé
 - 1 nom de lieu
 - renseignements divers : une opération arithmétique, un commentaire du titre, un plan de quartier comprenant 6 noms de personnages et 2 noms de lieux, 2 essais orthographiques.

62. *Le Voyageur de la Toussaint*

- ◇ Manuscrit : vendu au profit des prisonniers de guerre.

63. *La Maison des sept jeunes filles*

- ◇ Manuscrit : vendu au profit des prisonniers de guerre.
- ◇ Feuille blanche, sans titre (1^{er} mot : *Guillaume*)
 - 270 × 211 mm
 - crayon noir
 - recto-verso
 - renseignements divers : considérations historiques fragmentaires en rapport avec les noms choisis pour 2 personnages du roman.

1942

64. *Oncle Charles s'est enrhumé*

- ◇ Manuscrit : vendu au profit des prisonniers de guerre.

- ◇ Enveloppe de teinte terre de Sienne, intitulée *Alerte chez les Dupeux, Oncle Charles a disparu* — titres barrés —, puis *Les filles Dupeux* et *Oncle Charles s'est enfermé*

Oncle Charles s'est enfermé
~~*Alerte chez les*~~
~~*Dupeux*~~
~~*Oncle Charles*~~

~~*à Rifara*~~
~~*Les Filles Dupeux*~~

- 215 × 151 mm
- crayon noir, encre rouge
- recto
- 21 noms de personnages (+ 2 barrés) dont 3 caractérisés
- renseignement divers : un essai orthographique.
- ◇ Feuille blanche collée au verso de l'enveloppe
 - 187 × 137 mm
 - crayon noir, crayon vert
 - 1 nom de personnage, une liste de 28 patronymes (+ 1 barré)
 - renseignement divers : une multiplication.

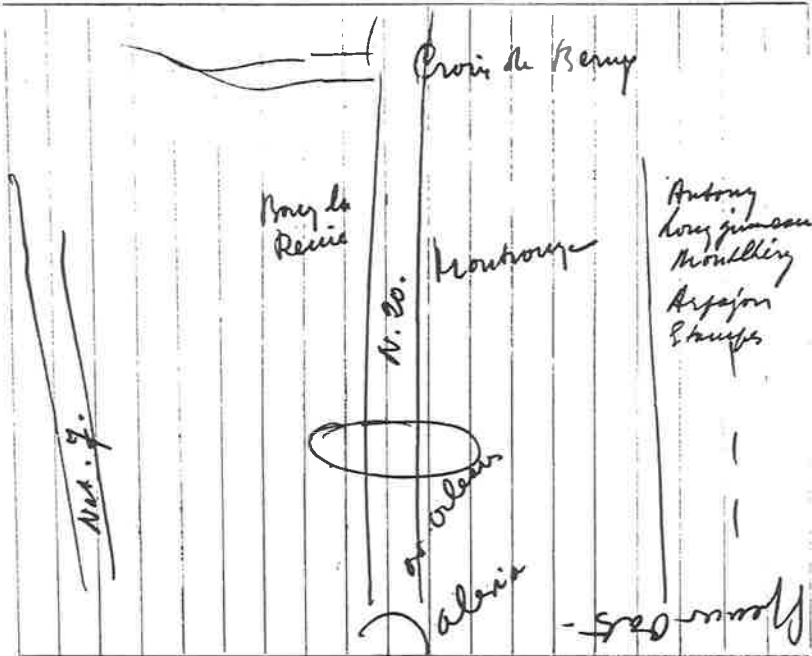
65. *La Veuve Couderc*

- ◇ Manuscrit : vendu au profit des prisonniers de guerre.
- ◇ Enveloppe de teinte terre de Sienne
 - 235 × 150 mm
 - encre verte, encre rouge
 - recto-verso
 - 10 noms de personnages non caractérisés
 - 1 nom de lieu.

66. *Cécile est morte*

- ◇ Manuscrit : vendu au profit des prisonniers de guerre.
- ◇ Enveloppe de teinte terre de Sienne, sans titre (1^{ers} mots : *Hotel des Arcades*)
 - 225 × 151 mm
 - encre rouge
 - recto

- 14 noms de personnages (+ 1 barré) dont 11 caractérisés
- 4 noms de lieux
- renseignements divers : un nombre, une notation de durée, une date, 2 précisions concernant l'état civil d'un personnage, 2 sommes d'argent (+ une barrée).
- ◇ Enveloppe (intitulée) de teinte terre de Sienne
 - 225 × 151 mm
 - encre rouge, crayon noir, crayon rouge gras
 - recto-verso
 - 22 noms de personnages (+ 8 barrés) dont 16 caractérisés
 - 1 nom de lieu
 - renseignements divers : 2 plans d'appartements, l'un d'eux comprenant 10 noms de personnages.
- ◇ Feuille blanche lignée annexée
 - 161 × 126 mm
 - crayon noir
 - recto-verso
 - 2 noms de personnages, une liste de 23 patronymes (dont 6 précédés d'un prénom)
 - renseignement divers : un plan comprenant 12 noms de lieux.



67. *Les Caves du Majestic*

- ◇ Manuscrit : vendu au profit des prisonniers de guerre.

68. *La Maison du juge*

- ◇ Manuscrit : vendu au profit des prisonniers de guerre.
- ◇ Enveloppe de teinte terre de Sienne intitulée *A Marée BASSE*
 - 235 × 155 mm
 - encre rouge, crayon noir, crayon bleu gras
 - recto-verso
 - au recto, 13 noms de personnages (+ 5 barrés) dont 9 caractérisés ; au verso, une liste de 32 patronymes ou prénoms (+ 1 barré) dont 2 caractérisés
 - 6 noms de lieux
 - renseignements divers : une brève chronologie (+ une autre barrée), un nombre répété, un titre de fonction.

69. *Le Fils Cardinaud*

- ◇ Manuscrit : vendu au profit des prisonniers de guerre.

70. *La Vérité sur Bébé Donge*

- ◇ Manuscrit : vendu au profit des prisonniers de guerre.

1944

71. *Signé Picpus*

- ◇ Manuscrit : vendu au profit des prisonniers de guerre.

72. *L'Inspecteur Cadavre*

- ◇ Manuscrit : vendu au profit des prisonniers de guerre.

73. *Félicie est là*

- ◇ Manuscrit : vendu au profit des prisonniers de guerre.

74. *Le Rapport du gendarme*

- ◇ Manuscrit : vendu au profit des prisonniers de guerre.

1945

75. *La Fenêtre des Rouet*

- ◇ Manuscrit : ?

76. *La Fuite de Monsieur Monde*

- ◇ Manuscrit : ?

77. *L'Ainé des Ferchaux*

- ◇ Manuscrit : ?
- ◇ Enveloppe de teinte terre de Sienne, intitulée *Ferchaux*, puis *L'Ainé des Ferchaux ou Monsieur Dieudonné*
 - 310 × 230 mm
 - crayon noir, crayon rouge gras, encre bleue
 - recto-verso
 - 37 noms de personnages (+ 6 barrés) dont 11 caractérisés
 - 11 noms de lieux
 - renseignements divers : une liste impressionnante d'informations concernant l'Oubangui (faune, flore, climat, peuplades), une notation relative à l'intrigue, un horaire de chemins de fer, un plan, une soustraction, une addition.
- ◇ Enveloppe de teinte maïs (1^{ers} mots : *Renée Couturier*)
 - 225 × 150 mm
 - crayon noir, encre bleue
 - recto
 - 11 noms de personnages (+ 10 barrés) dont 2 caractérisés
 - renseignements divers : un nom de bateau, un élément de décor.

jeune était naïve, elle avait... Marie Clairvi...

- Je connais son nom...

Elle regrette ce buste mais il était très tard. Il avait dit par ses lettres qu'elle connaissait la femme de théâtre de sa jeunesse et qu'elle lui consacrerait son livre ?

- Elle n'est pas beaucoup plus jeune que moi, j'aurais dit. Elle a dépassé la quarantaine. Il y a dix ans que son homme lui a fait un beau fils, va avoir vingt ans...

Elle parlait d'un bon étudiant. Il se leva et agranda la chaise pour s'asseoir :

- L'hiver dernier, bien justement, elle m'a accusé qu'elle lui prêtait son livre avec une jeune auteur sorti juste d'une école de Conservatoire et qui débute au Théâtre Français. Il a vingt et un ans. Pendant qu'elle lui parlait de la sorte, forcément, me beaucoup de choses, je n'ai même pas beaucoup d'opposition. Je lui ai dit tout ce que j'ai pu dire et il s'est dit la porte dans le train qu'il devait la rassurer.

o Je vous avais... "

Elle se reprit :

- Je t'avais vu, j'ai bien sûr beaucoup souffert, beaucoup aboussi par ce qui m'a déçu de réfléchir. Je me suis senti complètement de ce que tu m'as dit et ce que tu m'as dit. Je lui ai dit :

"- Tu n'as pas, mon fils, bon parler de cela depuis quand tu seras repassé... "

o C'est alors qu'elle m'a avoué :

"- Mais c'est tout de suite, j'ai vu, que je ne suis pas. Tu lui comprenais ton fait ?

o Compréhension quel ? que c'était si argué que elle lui pouvait son intention un peu ?

o Je me l'ai vu par moi-même, ce fait, mais je n'ai pas compris ce que la compréhension. Je lui ai dit : j'ai entendu ce que tu m'as dit.

o Et elle me regardait, avec une pitié de son cœur et de son douceur pour l'instabilité :

- Commence à t'occuper, j'ai vu, que tu ne comprends pas... "

La même phrase autour d'une lettre et à avoir une d'aujourd'hui, la même la même. Comme elle m'a fait un beau fils, elle m'a dit qu'elle avait un roman dans certains rôles.

- Tu es sûr que tu n'as rien fait, tu comprends. Le jour à venir, la Comédie Française pour donner avec elle une fois sur la scène, la Comédie Française lui fait un plaisir...

- Et tu n'as rien fait ?

- Le garçon est un homme, à l'école... Sa fille, elle, est elle une fille qui se fait... j'ai vu, que tu n'as rien fait... j'ai vu, que tu n'as rien fait...

- Tu l'as vu ?

Elle la regarda comme elle comprenait. C'était la passion pour, tout, comp. je la mets à l'école pour que elle soit la même chose.

- Tu n'as rien fait de toi-même, tu n'as rien fait, elle avait un rôle et j'ai vu, que tu n'as rien fait. Elle m'a dit qu'elle avait un roman dans certains rôles, elle m'a dit qu'elle avait un roman dans certains rôles, elle m'a dit qu'elle avait un roman dans certains rôles...

...- Un roman... Comme elle m'a dit qu'elle avait un roman dans certains rôles, elle m'a dit qu'elle avait un roman dans certains rôles, elle m'a dit qu'elle avait un roman dans certains rôles...

1946

78. *Les Nocés de Poitiers*

- ◇ Manuscrit : ?

79. *Trois Chambres à Manhattan*

- ◇ Manuscrit : collection privée, photocopie au Fonds Simenon
 - Reliure toilée grège, signée van Vlijmen Lausanne, au dos étiquette en basane rouge : SIMENON // TROIS // CHAMBRES // À // MANHATTAN // en lettres dorées, 285 × 210 mm
 - Manuscrit autographe photocopie, paginations multiples (au total 60 ff.); dédicace en tête; corrections peu nombreuses, écriture moins soignée et moins régulière que d'habitude; sans date ni signature
 - Photocopie de la dactylographie faisant suite à celle du manuscrit, 199 ff.; corrections de l'auteur; signée et datée : samedi 26 janvier 1946, Log 5, Sainte Marguerite du Lac Masson; des indications concernant le calendrier d'une partie de la dactylographie et la fin de la révision figurent sur une page reliée en tête du manuscrit : du 21 au 26 janvier 1946 : dactylographie des feuillets 80 à 199; 14 février 1946 : fin de la révision.

80. *Le Cercle des Mahé*

- ◇ Manuscrit : ?
- ◇ Enveloppe de teinte terre de Sienne, intitulée *Le Docteur dans l'Île*, titre barré et remplacé par *Le Cercle des Mahé*
 - 310 × 230 mm
 - crayon noir, encre bleue
 - recto
 - 29 noms de personnages (+ 8 barrés) dont 10 caractérisés
 - 1 nom de lieu
 - renseignements divers : une référence au passé, 2 essais orthographiques.
- ◇ Feuille blanche
 - 187 × 137 mm
 - encre bleue, crayon noir, crayon rouge gras
 - brouillons de 4 passages.
- ◇ Feuille blanche intitulée *Le Docteur aux Gobis*, titre barré
 - 187 × 137 mm
 - encre bleue, crayon noir, crayon rouge gras
 - brouillons de 4 passages.

son le abus de force, il restait
 une ironie supérie, l'ironie bien de Prudal. C'est bien
 Il pecha toute la nuit, ~~avec l'été~~
 s'il passait un vrai ~~avec l'été~~
 prison, un seul, un bagneri... ~~avec l'été~~
 G. bis - ~~avec l'été~~
 les souvenirs ~~avec l'été~~
 tête de Jovette ~~avec l'été~~
 elle a un ~~avec l'été~~
 jour, Li. les ~~avec l'été~~
 dans les films ~~avec l'été~~
 portés sur, et ~~avec l'été~~
 elle de...

Échouement de stiers pour en tenir de plus
 pour une cent foibles, à pousser cette foibles
 pour un moment de la hénar, un uille de l'églio.
 et le, toutes brader
 Il s'arrivent, verti sur le Jéon, ~~avec l'été~~
 la ~~avec l'été~~
 foin, ~~avec l'été~~
 le ~~avec l'été~~
 tout de un tenu, ~~avec l'été~~
 s'ont ~~avec l'été~~
 toute ~~avec l'été~~
 Pour ~~avec l'été~~
 que ~~avec l'été~~
 temps ~~avec l'été~~

De et une avec G. bis
 reçu impot
 incrusté de
 le sieur
 de l'Amiral
 G. bis

Il est un si incapable de dire à quel
 moment le lieu est, l'écrit de bien - ite
 pour de... stait harponné en l'absence. L'instan
 d'écrit, il n'écrit, mais s'en rend compte, un
 tout à coup, comme un homme qui se réveille
 prend conscience des lieux où il se trouve, il se
 réveille, il les voit, ~~avec l'été~~
 se fonce, se ~~avec l'été~~
 comme on voit les yeux des ~~avec l'été~~
 ou les servent ~~avec l'été~~
 volage pour ~~avec l'été~~
 de ~~avec l'été~~
 de ~~avec l'été~~

80. Le Cercle des Mabé (2^e feuille blanche) : brouillons de quatre passages.

1947

81. *Au Bout du rouleau*

- ◇ Manuscrit : détruit par Georges Simenon.
- ◇ Enveloppe de teinte moutarde, intitulée *Le Bout du Rouleau*
 - 242 × 164 mm
 - encre bleue, crayon noir, crayon rouge gras
 - recto
 - 14 noms de personnages dont 4 caractérisés
 - 3 noms de lieux (+ 5 barrés).

82. *Maigret se fâche*

- ◇ Manuscrit : détruit par Georges Simenon.

83. *Maigret à New York*

- ◇ Manuscrit : détruit par Georges Simenon.

84. *Lettre à mon juge*

- ◇ Manuscrit : collection privée, photocopie au Fonds Simenon.
 - Reliure toilée grège, signée van Vlijmen Lausanne, au dos étiquette en basane rouge : SIMENON // LETTRE // À MON // JUGE // en lettres dorées, 285 × 213 mm
 - Manuscrit autographe photocopie, paginations multiples (au total 66 ff.); dédicace en tête; corrections peu nombreuses, principalement des suppressions, réalisées en cours de rédaction; signé, mais non daté
 - Photocopie de la dactylographie faisant suite à celle du manuscrit, 207 ff.; corrections de l'auteur; signée et datée de : « Coral Sands », Bradenton Beach, Florida, déc. jan (fév.?) 1946/47.
- ◇ Enveloppe photocopiee
 - 229 × 154 mm
 - recto-verso
 - 26 noms de personnages dont 3 caractérisés
 - 5 noms de lieux
 - renseignement divers : une dédicace paraphée.

85. *Le Clan des Ostendais*

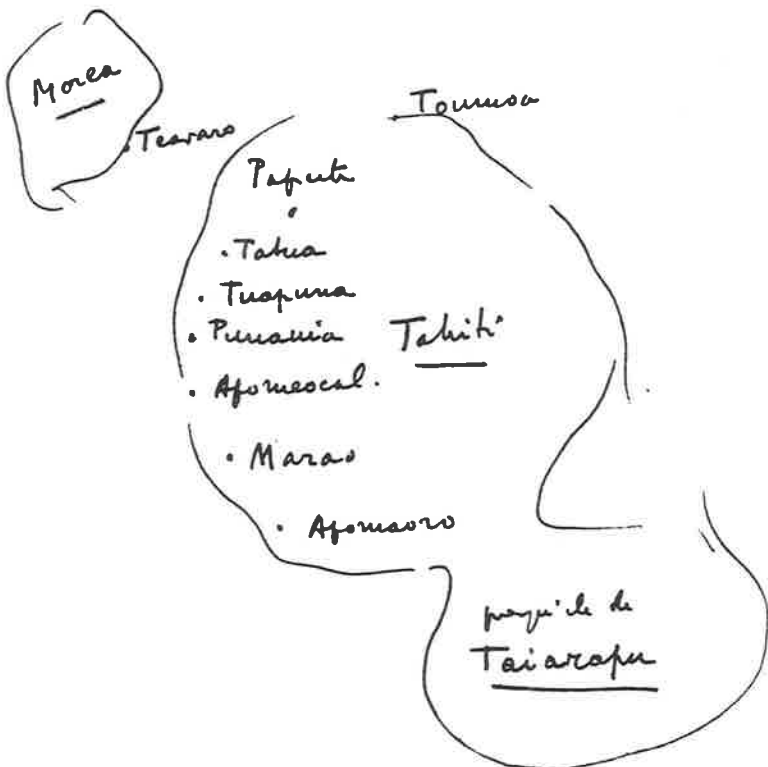
- ◇ Manuscrit : détruit par Georges Simenon.

86. *Le Destin des Malou*

- ◇ Manuscrit : détruit par Georges Simenon.

87. *Le Passager clandestin*

- ◇ Manuscrit : détruit par Georges Simenon.
- ◇ Enveloppe de teinte chanvre foncé, intitulée *Le Passager clandestin ou L'Escale de Panama*
 - 305 × 229 mm
 - encre bleue, crayon rouge gras, crayon noir, crayon bleu gras
 - recto-verso
 - 35 noms de personnages dont 20 caractérisés



- renseignements divers : un plan de Tahiti comprenant 12 noms de lieux, un plan de répartition des cabines d'un bateau, un plan partiel d'autres salles, des caractéristiques d'un bateau, 5 trajets maritimes.

1948

88. *Le Bilan Malétras*

- ◇ Manuscrit : ?

89. *La Jument-Perdue*

- ◇ Manuscrit : détruit par Georges Simenon.

90. *Maigret et son mort*

- ◇ Manuscrit : détruit par Georges Simenon.
- ◇ Enveloppe de teinte chanvre foncé
 - 350 × 229 mm
 - encre bleue, crayon bleu clair
 - recto
 - 14 noms de personnages (+ 6 barrés) dont 5 caractérisés
 - 15 noms de lieux (+ 4 barrés)
 - renseignements divers : un type de voiture, une plaque d'immatriculation.

91. *Les Vacances de Maigret*

- ◇ Manuscrit : détruit par Georges Simenon.

92. *La Neige était sale*

- ◇ Manuscrit : collection privée.

93. *Pedigree*

- ◇ Manuscrit : ?
- ◇ Enveloppe de teinte terre de Sienne, intitulée *Pedigree*
 - 221 × 148 mm
 - crayon noir, encre bleue, crayon rouge gras
 - recto-verso
 - 25 noms de personnages (+ 5 barrés) dont 9 caractérisés.
- ◇ Enveloppe de teinte terre de Sienne, intitulée *Pedigree*
 - 220 × 168 mm
 - encre noire, crayon noir, crayon rouge gras
 - recto-verso
 - 81 noms de personnages (+ 4 barrés) dont 44 caractérisés, la plupart répartis en 11 groupes rattachés à un nom de personnage ou à un nom de lieu
 - 1 nom de lieu
 - renseignement divers : un fragment d'itinéraire.

- ◇ Enveloppe de teinte terre de Sienne, sans titre (1^{ers} mots : *Mme Smet*)
 - 302 × 231 mm
 - encre bleue, crayon rouge gras, crayon noir
 - recto
 - 60 noms de personnages (+ 2 barrés) dont 10 caractérisés, la plupart répartis en 6 groupes rattachés à un nom de personnage ou à un nom de lieu.
- ◇ Enveloppe de teinte terre de Sienne, sans titre (1^{er} mot : *Embourg*)
 - 220 × 168 mm
 - crayon noir
 - recto
 - 6 noms de personnages (+ 1 barré) dont 4 caractérisés
 - 3 noms de lieux
 - renseignement divers : une date.
- ◇ Chemise en carton de teinte vert clair
 - 293 × 241 mm
 - encre noire, crayon à l'aniline
 - écrite à l'intérieur
 - résumé des 13 chapitres de la 1^e partie sous forme de détails significatifs, avec le titre de chaque chapitre en marge.

1949

94. *Le Fond de la bouteille*

- ◇ Manuscrit : détruit par Georges Simenon.
- ◇ Enveloppe de teinte kaki
 - 332 × 255 mm
 - stylo à bille bleu, encre bleue, crayon rouge gras, crayon bleu gras, crayon vert gras
 - recto
 - 25 noms de personnages (+ 2 barrés) dont 6 caractérisés
 - 5 noms de lieux
 - renseignement divers : une expression en langue anglaise partiellement effacée qui pourrait passer pour une variante du titre : *The Last D*
 - pour la première fois, beaucoup de renseignements sont donnés sur le héros.

95. *La Première Enquête de Maigret*

- ◇ Manuscrit : Fonds Simenon
 - Reliure toilée grège non signée, au dos étiquette en basane noire : SIMENON // LA // PREMIÈRE // ENQUÊTE // DE // MAIGRET // en lettres dorées (sur la page de titre : *Le Chien du commissaire* barré et remplacé par : *La Première Enquête de Maigret (1913)* ou « *Les Débuts de Maigret* », ce dernier titre étant ensuite barré), 274 × 193 mm
 - Tapuscrit, papier pelure, 186 ff.; corrections de l'auteur à l'encre bleu foncé, quelques corrections d'une autre main à l'encre bleu clair; signé et daté de : Tumacacori (Arizona), octobre 1948.
- ◇ Enveloppe de teinte moutarde, intitulée *Le Chien du commissaire*
 - 242 × 164 mm
 - encre bleue, crayon à l'aniline
 - recto-verso
 - 28 noms de personnages (+ 3 barrés) dont 14 caractérisés
 - 5 noms de lieux
 - renseignements divers : un numéro de fiacre, 2 informations se rapportant au passé, 4 notations relatives à l'intrigue.

96. *Les Fantômes du chapelier*

- ◇ Manuscrit : collection privée, photocopie au Fonds Simenon
 - Photocopies à relier (le titre *Le Chapelier et ses problèmes* est barré et remplacé par *Les Fantômes du Chapelier*)
 - Tapuscrit photocopie, 180 ff.; corrections de l'auteur et d'une ou plusieurs autres mains (sur l'original : corrections de l'auteur à l'encre bleue, corrections d'une autre main à l'encre turquoise, certaines corrections étant refusées par l'auteur qui intervient alors à l'encre noire, quelques corrections à l'encre rouge, quelques mots barrés au crayon rouge gras); signé et daté de : Tumacacori (Arizona), 11 décembre 1948 (11 barré).

97. *Mon Ami Maigret*

- ◇ Manuscrit : collection privée, photocopie au Fonds Simenon
 - Photocopies à relier
 - Tapuscrit photocopie, 176 ff.; corrections de l'auteur et d'une ou plusieurs autres mains (sur l'original : corrections de l'auteur à l'encre bleu foncé, mots barrés à l'encre bleue ou au crayon bleu gras, corrections d'une autre main à l'encre rouge et parfois au stylo à bille bleu); signé et daté de : Tumacacori (Arizona), 2 février 1949.

98. *Les Quatre Jours du pauvre homme*

- ◇ Manuscrit : Fonds Simenon
 - Reliure toilée grège, non signée, au dos étiquette en basane rouge : SIMENON // LES // QUATRE // JOURS DU // PAUVRE // HOMME // en lettres dorées, 275 × 193 mm
 - Tapuscrit, papier pelure, 242 ff.; corrections de l'auteur à l'encre bleu turquoise, mots barrés au crayon rouge gras ou à l'encre bleu turquoise, quelques corrections d'une autre main à l'encre bleue ou au stylo à bille rouge; signé et daté de : Tucson, le 4 juillet 1949.

99. *Maigret chez le coroner*

- ◇ Manuscrit : collection privée, photocopie au Fonds Simenon
 - Photocopies à relier
 - Tapuscrit photocopie, 170 ff.; 4 croquis, en tête du tapuscrit et repris dans l'édition; corrections de l'auteur et d'une ou plusieurs autres mains (sur l'original : corrections de l'auteur à l'encre bleu turquoise, les mots supprimés étant barrés au crayon rouge ou bleu et, parfois, à l'encre bleu turquoise; quelques corrections d'une autre main à l'encre bleu turquoise foncé; quelques corrections au stylo à bille rouge; quelques corrections à l'encre noire); signé et daté de : Tucson, le 30 juillet 1948.

1950

100. *Un Nouveau dans la ville*

- ◇ Manuscrit : collection privée, photocopie au Fonds Simenon
 - Reliure toilée grège, signée van Vlijmen Lausanne, au dos étiquette en basane rouge : SIMENON // UN // NOUVEAU // DANS LA // VILLE // en lettres dorées, 284 × 215 mm
 - Manuscrit autographe photocopie, 61 ff.; corrections peu nombreuses, principalement des suppressions, réalisées en cours d'écriture; à la fin, une dédicace signée et datée du 27 octobre 1949
 - Photocopie de la dactylographie faisant suite à celle du manuscrit, 192 ff.; corrections de l'auteur et d'une autre main; signée et datée de : Tucson, Arizona, le 20 octobre 1949.
- ◇ Enveloppe photocopie
 - 256 × 179 mm
 - au recto, 36 noms de personnages (+ 5 barrés) dont 10 caractérisés; au verso, listes de 58 patronymes et 32 prénoms
 - 7 noms de lieux
 - renseignement divers : une chronologie sommaire.
- ◇ Calendrier photocopie : 2 feuilles
 - du 12 au 21 octobre 1949 : 10 jours de rédaction
 - du 10 au 12 novembre 1949 : 3 jours de révision
 - d'autres indications figurent sur les feuilles de calendrier.

101. *Maigret et la vieille dame*

- ◇ Manuscrit : collection privée, photocopie à faire pour le Fonds Simenon.

102. *L'Amie de Madame Maigret*

- ◇ Manuscrit : collection privée, photocopie à faire pour le Fonds Simenon.

103. *L'Enterrement de Monsieur Bouvet*

- ◇ Manuscrit : Fonds Simenon
 - Reliure toilée grège, non signée, au dos étiquette en basane rouge : SIMENON // L'ENTER- // REMENT // DE // MONSIEUR // BOUVET // en lettres dorées, 274 × 205 mm
 - Tapuscrit, papier blanc légèrement jauni, 176 ff. ; corrections de l'auteur à l'encre bleu foncé, quelques corrections d'une autre main au stylo à bille bleu clair ; signé et daté de : Carmel, California, 25 février 1950.

104. *Les Volets verts*

- ◇ Manuscrit : collection privée, photocopie au Fonds Simenon
 - Reliure toilée grège, signée van Vlijmen Lausanne, au dos étiquette en basane rouge : SIMENON // LES // VOLETS // VERTS // en lettres dorées, 285 × 210 mm
 - Manuscrit autographe photocopie, paginations multiples (au total 78 ff.) ; dédicace en tête signée, datée du 27 janvier 1950 ; notation à la fin du manuscrit sur l'état d'esprit dans lequel le roman a été écrit ; corrections peu nombreuses, généralement des suppressions, réalisées en cours d'écriture ; signé et daté de : Carmel, California, January 26, 1949
 - Photocopie de la dactylographie faisant suite à celle du manuscrit, 212 ff. ; en tête, un avertissement avec signature de l'auteur ; corrections de l'auteur et d'une autre main ; signée et datée de : Carmel-by-the Sea, California, le 27 janvier 1950.
- ◇ Enveloppe photocopie
 - 250 × 180 mm
 - recto-verso
 - 41 noms de personnages (+ 3 barrés) dont 22 caractérisés
 - 2 noms de lieux
 - renseignements divers : un nom de bateau, une date.

1951

105. *Tante Jeanne*

- ◇ Manuscrit : collection privée , photocopie au Fonds Simenon
 - Reliure toilée grège, signée van Vlijmen Lausanne, au dos étiquette en basane rouge : SIMENON // TANTE // JEANNE // en lettres dorées, 285 × 210 mm
 - Manuscrit autographe photocopié, paginations multiples (au total 52 ff.); dédicace en tête, signée et datée de Shadow Rock Farm, Conn., septembre 1950; corrections peu nombreuses, principalement des suppressions, réalisées en cours d'écriture; à la fin du chapitre 2, quelques notations fragmentaires (pour la rédaction du chapitre suivant?); signé, mais non daté
 - Photocopie de la dactylographie faisant suite à celle du manuscrit, 181 ff.; corrections de l'auteur, quelques corrections d'une autre main; signée et datée de Shadow Rock Farm, Lakeville, Conn., le 8 septembre 1950.
- ◇ Enveloppe photocopiée intitulée *Tante Jeanne*, titre précédé de *Cous* (pour «cousine»?) barré
 - 245 × 167 mm
 - recto-verso
 - 36 noms de personnages (+ 4 barrés) dont 17 caractérisés
 - 1 nom de lieu
 - renseignements divers : une dédicace signée, une soustraction en rapport avec un âge.
- ◇ Calendrier (sans mois) photocopié
 - du 30 ou 31 au 8 ... 1950 : 9 jours de rédaction
 - les 11 et 12 ... 1950 : 2 jours de révision
 - du 19 au 26 ... 1950 : 8 jours de rédaction des *Mémoires de Maigret*
 - peu d'autres indications figurent sur la feuille de calendrier.

106. *Les Mémoires de Maigret*

- ◇ Manuscrit : Fonds Simenon
 - Reliure toilée grège, non signée, au dos étiquette en basane noire : SIMENON // LES // MÉMOI- // RES // DE // MAIGRET // en lettres dorées, 275 × 200 mm
 - Tapuscrit, papier pelure, 144 ff.; corrections de l'auteur à l'encre noire, quelques corrections d'une autre main au stylo à bille bleu; daté fictivement de : Meung-sur-Loire, le 27 septembre 1950.
- ◇ Enveloppe de teinte terre de Sienne
 - 243 × 164 mm
 - encre bleue, crayon noir, crayon vert gras
 - recto-verso
 - 7 noms de personnages (+ 1 barré) dont 2 caractérisés
 - 2 noms de lieux
 - renseignements divers : brouillons de 3 passages (dont 1 barré), 3 titres de chapitres.
- ◇ Calendrier : voir 105 *Tante Jeanne*.

107. *Le Temps d'Anaïs*

- ◇ Manuscrit : collection privée, photocopie au Fonds Simenon
 - Reliure toilée grège, non signée, au dos étiquette en basane rouge : SIMENON // LE // TEMPS D'ANAÏS // en lettres dorées (en tête du manuscrit, le titre : *L'Auberge d'Ingrannes*), 261 × 207 mm
 - Manuscrit autographe photocopie (au total 51 ff.); corrections peu nombreuses, généralement des suppressions, réalisées en cours d'écriture; à la fin du chapitre 1, quelques notations fragmentaires (pour la rédaction du chapitre suivant?); signé et daté de : Shadow Rock Farm, Lakeville, le 31 octobre 1950
 - Photocopies de la dactylographie (à relier), 172 ff.; le titre *L'Auberge d'Ingrannes* est suivi de la mention manuscrite ou « *Le Temps d'Anaïs* »; corrections de l'auteur, quelques corrections d'une autre main (sur l'original : corrections de l'auteur à l'encre noire); signée et datée de : Shadow Rock Farm, Lakeville, Conn., le 1^{er} novembre 1950.
- ◇ Enveloppe photocopiee insérée en tête de la reliure du manuscrit et intitulée *L'Auberge d'Ingrannes (le temps d'Anaïs)*
 - 243 × 164 mm
 - recto
 - 23 noms de personnages (+ 3 barrés) dont 9 caractérisés
 - 2 noms de lieux
 - renseignement divers : une abréviation désignant une société de production cinématographique.
- ◇ Feuille publicitaire insérée à l'intérieur du chapitre 5 du manuscrit
 - 247 × 204 mm
 - recto
 - 2 noms de personnages
 - 1 nom de lieu.

108. *Maigret au Picratt's*

- ◇ Manuscrit : collection privée, photocopie au Fonds Simenon
 - Photocopies à relier
 - Tapuscrit photocopie, 176 ff.; corrections de l'auteur et d'une autre main (sur l'original : corrections de l'auteur à l'encre noire, corrections d'une autre main au crayon bleu); signé et daté de : Lakeville, Connecticut, le 8 décembre 1950.

109. *Maigret en meublé*

- ◇ Manuscrit : collection privée, photocopie au Fonds Simenon
 - Photocopies à relier
 - Tapuscrit photocopie, 162 ff.; corrections de l'auteur et d'une autre main (sur l'original : corrections de l'auteur à l'encre noire, corrections d'une autre main à l'encre bleu turquoise, quelques corrections à l'encre violette sur les 3 premières pages); signé et daté de : Shadow Rock Farm, Lakeville, Connecticut, 21 février 1951.

110. *Une Vie comme neuve*

- ◇ Manuscrit : collection privée.

111. *Maigret et la Grande Perche*

- ◇ Manuscrit : collection privée, photocopie au Fonds Simenon
 - Photocopies à relier (titre en tête du tapuscrit : *Maigret et la Grande Bringue*)
 - Tapuscrit photocopie, 162 ff.; corrections de l'auteur et d'une autre main (sur l'original : corrections de l'auteur à l'encre noire, corrections d'une autre main à l'encre bleu turquoise); signé et daté de : Shadow Rock Farm, Lakeville, Connecticut, le 8 mai 1951.

1952**112. *Marie qui louche***

- ◇ Manuscrit : Musée de la Littérature à Bruxelles, photocopie demandée par le Fonds Simenon.

113. *Maigret, Lognon et les gangsters*

- ◇ Manuscrit : collection privée, photocopie au Fonds Simenon
 - Photocopies à relier
 - Tapuscrit photocopie, 168 ff.; corrections de l'auteur et d'une autre main (sur l'original : corrections de l'auteur à l'encre bleu foncé, corrections d'une autre main à l'encre bleu violacé); signé et daté de : Shadow Rock Farm, Lakeville, Conn., 8 septembre 1951.

114. *La Mort de Belle*

- ◇ Manuscrit : collection privée, photocopie au Fonds Simenon
 - Photocopies à relier
 - Tapuscrit photocopie, 171 ff.; dédicace manuscrite en tête, signée et datée de 1952; corrections de l'auteur et d'une ou plusieurs autres mains (sur l'original : corrections de l'auteur à l'encre bleu foncé, corrections d'une autre main à l'encre bleu moyen, quelques corrections d'un bleu encore différent); signé et daté de : Shadow Rock Farm, Lakeville, Conn., le 14 décembre 1951.

- 168 -

Non
- ~~Bonjour~~, Harry, *ce* c'est lui qui parle...

Vers midi, Pills disait:

- Voyez-vous, Jules...

x

x x

- Qu'est-ce que tu as? demanda Mme Maigret. On dirait...

- Que j'ai un rhume, ~~tout~~ simplement, et que je vais me coucher avec un *yoze* et deux cachets d'aspirine.

- Tu ne manges pas?

Il traversa la salle à manger sans répondre, entra dans sa chambre et commença à se déshabiller. Sans sa femme, il est probable qu'il se serait couché avec ses chaussettes.

Il
~~Ne~~ leur avait quand même montré... Parfaitement!

F I N

Shadow Rock Farm
Lakeville, Conn.
8 septembre 1951

Am Li Maigret

115. *Le Revolver de Maigret*

- ◇ Manuscrit : collection privée, photocopie au Fonds Simenon
- Photocopies à relier (2 titres proposés en tête du tapuscrit : *Le Jeune Homme qui attendait* ou *Le Revolver de Maigret*)
- Tapuscrit photocopie, 165 ff.; corrections de l'auteur (sur l'original à l'encre bleu foncé); signé et daté de : Shadow Rock Farm, Lakeville (Connecticut), 19 juin 1952.

116. *Les Frères Rico*

- ◇ Manuscrit : Fonds Simenon
- Reliure toilée grège, signée van Vlijmen Lausanne, au dos étiquette en basane rouge : SIMENON // LES // FRÈRES // RICO // en lettres dorées, 280 × 213 mm
- Tapuscrit, papier pelure, 165 ff.; corrections de l'auteur à l'encre bleu foncé, mais aussi quelques corrections à l'encre rouge, à l'encre bleu clair et au stylo à bille bleu clair faites par d'autres mains; signé et daté de : Shadow Rock Farm, Lakeville, Connecticut, 22 juillet 1952.

Club Flaunings "
~~Louis~~
 Eypoy
 Sally's
~~Eversyette~~
 Little Cottage.
 El Charro
 Rialto
 Paradise
 track's Restaurant
 Liberty.
 Surf Cocktail Lounge
~~Cant. Java~~
 Samoa.
 Haitian Hut
 Coconut Grove

- ◇ Enveloppe de teinte maïs
 - 254 × 178 mm
 - encre bleue, stylo à bille bleu, crayon noir, crayon noir gras
 - recto-verso
 - 44 noms de personnages (+ 15 barrés) dont 22 caractérisés
 - 23 noms de lieux (+ 4 barrés) dont 13 constituent une liste de restaurants et de lieux de divertissement
 - renseignements divers : une indication temporelle, un nombre, une précision de distance, un itinéraire routier avec numérotation de routes, des informations diverses sur le passé d'un personnage, 6 notations concernant l'action et sa chronologie.
- ◇ Calendrier : 1 feuille
 - du 14 au 22 juillet 1952 : 9 jours de rédaction (croix noires)
 - du 27 au 29 juillet 1952 : 3 jours de révision (croix rouges)
 - d'autres indications figurent sur la feuille de calendrier.

1953

117. *Maigret et l'homme du banc*

- ◇ Manuscrit : Fonds Simenon
 - Reliure toilée grège, signée van Vlijmen Lausanne, au dos étiquette en basane noire : SIMENON // L'HOMME // SUR LE // BANC // en lettres dorées (sur la page de titre : *La Patience de Maigret* barré et remplacé par : *Un Maigret : L'Homme sur le Banc*), 275 × 213 mm
 - Tapuscrit, papier pelure, 171 ff.; corrections de l'auteur à l'encre bleu foncé, quelques corrections d'une autre main à l'encre bleu clair; signé et daté de : Shadow Rock Farm, Lakeville, Connecticut, 19 septembre 1952.
- ◇ Enveloppe de teinte maïs, intitulée *La Patience de Maigret*
 - 254 × 178 mm
 - encre bleue, crayon noir, crayon bleu gras
 - recto-verso
 - 34 noms de personnages (+ 5 barrés) dont 18 caractérisés
 - 3 noms de lieux
 - renseignements divers : une localisation spatiale, une précision temporelle, une date accompagnée de conditions climatiques, 2 heures de départ de trains.

118. *Antoine et Julie*

- ◇ Manuscrit : Fonds Simenon
 - Reliure toilée grège, signée van Vlijmen Lausanne, au dos étiquette en basane noire : SIMENON // ANTOINE // ET // JULIE // en lettres dorées, 281 × 215 mm

- Manuscrit autographe, crayon noir, puis stylo à bille bleu à partir du chapitre 3 de la 2^e partie, papier blanc, paginations multiples (au total 50 ff.); corrections en cours de rédaction, principalement des suppressions, très peu nombreuses; signé et daté de : Shadow Rock Farm, 3 décembre 1952
- Dactylographie faisant suite au manuscrit, papier pelure, feuilles percées, 182 ff.; corrections de l'auteur à l'encre bleu foncé, quelques corrections d'une autre main à l'encre bleu clair; signée et datée de : Shadow Rock Farm, Lakeville, Connecticut, 4 décembre 1952.
- ◇ Enveloppe de teinte maïs
 - 254 × 178 mm
 - encre bleue, crayon noir
 - recto-verso
 - 12 noms de personnages (+ 3 barrés) dont 5 caractérisés
 - 3 noms de lieux (+ 1 barré)
 - renseignements divers : un numéro d'autobus, un essai orthographique, une liste de 16 numéros de prestidigitation, un tableau de concordance chronologique se référant au passé.

la cigarette enchevêtrée
 le chapeau enchevêtré
 le soufflé magique
 Trali par sa suspension
 le foulard
 l'anneau de cigarette
 les anneaux du Fakir
 la pierre à billets
 les 4 chefs de file.
 Apparition de l'opéra.
 le verre aux bombes -
 la carte de la 1^{re}
 les 12 Magiciens.
 la montre magique.
 Au rayon de zoologie.

 la montre et le magicien X

119. *Maigret a peur*

- ◇ Manuscrit : ?

120. *L'Escalier de fer*

- ◇ Manuscrit : collection privée.
- ◇ Calendrier : 1 feuille
 - du 4 au 12 avril 1953 : 9 jours de rédaction (croix rouges).

121. *Feux rouges*

- ◇ Manuscrit : collection privée, actuellement au Fonds Simenon
 - Reliure toilée grège, signée van Vlijmen Lausanne, au dos étiquette en basane rouge : SIMENON // FEUX // ROUGES // en lettres dorées, 280 × 215 mm
 - Manuscrit autographe, crayon noir, papier blanc jauni, paginations multiples (au total 62 ff.); dédicace en tête au stylo à bille rouge; quelques corrections en cours de rédaction, principalement des suppressions; signé et daté de : Shadow Rock Farm, Lakeville, 13 juillet 1953
 - Dactylographie faisant suite au manuscrit, papier pelure, 165 ff.; corrections de l'auteur à l'encre bleu foncé, quelques corrections d'une autre main au crayon noir; signée et datée de : Shadow Rock Farm, Lakeville, le 14 juillet 1953.

Loubarri

~~John~~

Sally's

Travis

Louis's

Pypsy

Oran's Restaurant.

Sally's

Little Cottage

Riitta

Paradise

121. *Feux rouges* : liste de restaurants et de lieux de divertissement.

- ◇ Enveloppe de teinte maïs
 - 254 × 178 mm
 - encre noire, crayon noir
 - recto-verso
 - 13 noms de personnages (+ 1 barré) dont 11 caractérisés
 - 20 noms de lieux dont 10 (+ 1 barré) figurent dans une liste de restaurants et de lieux de divertissement
 - renseignements divers : une notation temporelle, un nombre de tués dans des accidents de la circulation, un itinéraire routier avec mention de la numérotation des routes, des informations sur ce qu'annoncent les médias à propos de la circulation routière.

122. *Maigret se trompe*

- ◇ Manuscrit : ?

1954

123. *Crime impuni*

- ◇ Manuscrit : Fonds Simenon
 - Reliure toilée grège, signée van Vlijmen Lausanne, au dos étiquette en basane rouge : SIMENON // CRIME // IMPUNI // en lettres dorées, 278 × 213 mm
 - Manuscrit autographe, crayon noir, papier blanc jauni avec filigrane Four Star Bond, paginations multiples (au total 39 ff.); dédicace en tête; corrections peu nombreuses, principalement des suppressions, réalisées en cours d'écriture; quelques notations fragmentaires à la fin des chapitres 1, 2 et 3 de la 1^e partie (préparation du chapitre suivant?); signé et daté de : Shadow Rock Farm, 20 octobre 1953
 - Dactylographie faisant suite au manuscrit, papier pelure, 178 ff.; corrections de l'auteur à l'encre bleue, quelques corrections au stylo à bille rouge et au crayon noir par une ou plusieurs autres mains; signée et datée de : Shadow Rock Farm, Lakeville, Connecticut, 30 octobre 1953.
- ◇ Enveloppe de teinte maïs
 - 254 × 178 mm
 - encre bleue, encre noire, crayon noir
 - recto-verso
 - 28 noms de personnages (+ 12 barrés) dont 15 caractérisés
 - 3 noms de lieux
 - renseignements divers : disposition des chambres d'une maison, une marque de cigarettes (?), 2 dates dont une barrée, 3 additions mettant en rapport le passé (1^e partie) et le présent (2^e partie).

124. *Maigret à l'école*

- ◇ Manuscrit : collection privée.

125. *Maigret et la jeune morte*

- ◇ Manuscrit : ?

126. *L'Horloger d'Everton*

- ◇ Manuscrit : collection privée.

127. *Le Grand Bob*

- ◇ Manuscrit : collection privée, photocopie au Fonds Simenon
 - Reliure toilée grège, signée van Vlijmen Lausanne, au dos étiquette en basane rouge : SIMENON // LE // GRAND // BOB // en lettres dorées, 285 × 215 mm
 - Manuscrit autographe photocopie, paginations multiples (au total 50 ff.); dédicace en tête; corrections peu nombreuses, principalement des suppressions, réalisées en cours d'écriture; à la fin de chaque chapitre, quelques notations fragmentaires (pour la rédaction du chapitre suivant?); signé, mais non daté
 - Photocopie de la dactylographie faisant suite à celle du manuscrit, 164 ff.; corrections de l'auteur, quelques corrections d'une autre main; signée et datée de : Shadow Rock Farm, Lakeville, Connecticut, le 25 mai 1954.
- ◇ Enveloppe photocopiee
 - 257 × 180 mm
 - recto-verso
 - 43 noms de personnages (+ 5 barrés) dont 28 caractérisés
 - 9 noms de lieux (+ 2 barrés) dont 4 inclus dans des précisions de distance
 - renseignements divers : 2 dates semblables.

128. *Maigret chez le ministre*

- ◇ Manuscrit : ?
- ◇ Enveloppe de teinte lichen
 - 267 × 191 mm
 - encre bleue, stylo à bille bleu, crayon noir, crayon noir gras, crayon rouge gras
 - recto-verso
 - 31 noms de personnages (+ 4 barrés) dont 23 caractérisés
 - 5 noms de lieux
 - renseignements divers : un nombre, un schéma de l'action en 14 points.

129. Les Témoins

- ◇ Manuscrit : collection privée, photocopie au Fonds Simenon
 - Reliure toilée grège, signée van Vlijmen Lausanne, au dos étiquette en basane rouge : SIMENON // LES // TÉMOINS // en lettres dorées, 285 × 214 mm
 - Manuscrit autographe photocopie, paginations multiples (au total 53 ff.); dédicace en tête, signée et datée du 27 septembre 1954; corrections peu nombreuses, principalement des suppressions, réalisées en cours d'écriture; signé et daté de : Shadow Rock Farm, Lakeville, le 26 septembre 1954
 - Photocopie de la dactylographie faisant suite à celle du manuscrit, 176 ff.; corrections de l'auteur, quelques corrections d'une autre main; signée et datée de : Shadow Rock Farm, Lakeville, Connecticut, le 27 septembre 1954.
- ◇ Enveloppe photocopiée
 - 270 × 193 mm
 - recto-verso
 - 56 noms de personnages (+ 8 barrés) dont 49 caractérisés
 - 11 noms de lieux
 - renseignements divers : une reprise du titre sans article (*Témoins*), une remarque touchant le concept de culpabilité, une synthèse des éléments constituant les circonstances du crime, 2 dates.

1955**130. Matgret et le corps sans tête**

- ◇ Manuscrit : Fonds Simenon
 - Reliure toilée grège, signée van Vlijmen Lausanne, au dos étiquette en basane noire : SIMENON // MAIGRET // ET LE // CORPS // SANS // TÊTE // en lettres dorées, 271 × 213 mm
 - Tapuscrit, papier pelure, feuilles percées, 170 ff.; corrections de l'auteur à l'encre bleu foncé, quelques corrections d'une autre main à l'encre bleu clair et au stylo à bille bleu; signé et daté de : Shadow Rock Farm, Lakeville, Connecticut, le 25 janvier 1955.
- ◇ Enveloppe de teinte lichen
 - 241 × 165 mm
 - encre noire, stylo à bille bleu, crayon noir
 - recto-verso
 - 30 noms de personnages (+ 7 barrés) dont 20 caractérisés
 - 16 noms de lieux dont 4 prennent place dans un trajet fluvial et 11 servent à évoquer un même quartier
 - renseignements divers : une correspondance chronologique entre le passé et le présent des âges de 2 personnages, une addition s'y rattachant, un horaire de pauses, une date avec heures de lever et coucher du soleil, un nom de bateau et ses caractéristiques.

Canal Saint Martin pp. 2 m 20 - G'écluse
voûte Richard Lecoq

Les Deux Frères - charge de tranchées bény de taille .

250 tonnes .

1 m 90 front d'eau .

face de l'Arseval (40 bief)

vicarot du Canal de l'Oury
Beaurival
(Bonne 48)
(en Saint et Brany)

130. Matgret et le corps sans tête : fragment d'enveloppe.

131. *La Boule noire*

- ◇ Manuscrit : perdu.

132. *Maigret tend un piège*

- ◇ Manuscrit : détruit au *Figaro*.
- ◇ Enveloppe de teinte terre de Sienne
 - 225 × 150 mm
 - stylo à bille bleu
 - recto-verso
 - 28 noms de personnages (+ 4 barrés) dont 9 caractérisés
 - 21 noms de lieux désignant tous un même quartier et circonscrivant deux fois une partie du quartier
 - renseignements divers : une date; un tableau comprenant dates, heures et lieux des crimes; un autre tableau ajoutant au premier noms, prénoms, professions et aspects physiques des victimes; une circonstance commune aux crimes.

1956

133. *Les Complices*

- ◇ Manuscrit : collection privée, photocopie au Fonds Simenon
 - Reliure toilée grège, signée van Vlijmen Lausanne, au dos étiquette en basane rouge : SIMENON // LES // COMPLICES // en lettres dorées, 285 × 215 mm
 - Manuscrit autographe photocopie, paginations multiples (au total 52 ff.); dédicace en tête; corrections peu nombreuses, principalement des corrections, réalisées en cours d'écriture; signé et daté : La Gatouinière, Mougins, le 12 septembre 1955
 - Photocopie de la dactylographie faisant suite à celle du manuscrit, 157 ff.; corrections de l'auteur; signée et datée de : La Gatouinière, Mougins (A.M.), le 13 septembre 1955.
- ◇ Enveloppe photocopiee
 - 226 × 153 mm
 - recto-verso
 - 35 noms de personnages (+ 9 barrés) dont 28 caractérisés
 - 18 noms de lieux
 - renseignement divers : un plan comprenant 5 noms de lieux.
- ◇ Calendrier photocopie : 2 feuilles
 - du 6 au 13 septembre 1955 : 8 jours de rédaction
 - du 14 au 17 octobre 1955 : 4 jours de révision.

134. *En cas de malheur*

- ◇ Manuscrit : Fonds Simenon
 - Reliure toilée grège, non signée, au dos étiquette en basane rouge : SIMENON // EN CAS // DE // MALHEUR // en lettres dorées, 269 × 203 mm
 - Manuscrit autographe, stylo à bille bleu, papier ocre, paginations multiples (au total 44 ff.); dédicace en tête; quelques corrections, principalement des suppressions, en cours d'écriture; signé et daté de : « Golden Gate », Cannes, le 7 novembre 1955
 - Dactylographie faisant suite au manuscrit, papier japon, feuilles percées, 178 ff.; corrections de l'auteur à l'encre noire, quelques corrections d'une autre main à l'encre bleu clair; signée et datée de : « Golden Gate », Cannes, le 8 novembre 1955.
- ◇ Enveloppe de teinte terre de Sienne
 - 225 × 150 mm
 - stylo à bille bleu, autre stylo à bille bleu, crayon rouge gras, encre noire
 - recto-verso
 - 31 noms de personnages (+ 5 barrés) dont 16 caractérisés
 - 4 noms de lieux (+ 1 barré)
 - renseignement divers : initiales d'une firme de commission-exportation.
- ◇ Calendrier : 1 feuille
 - du 1^{er} au 8 novembre 1955 : 8 jours de rédaction (croix bleues)
 - du 22 au 25 novembre 1955 : 4 jours de révision (croix rouges)
 - d'autres indications figurent sur la feuille de calendrier.

135. *Un Ebec de Maigret*

- ◇ Manuscrit : Fonds Simenon
 - Reliure toilée grège, signée van Vlijmen Lausanne, au dos étiquette en basane noire : SIMENON // UN // ÉCHEC // DE // MAIGRET // en lettres dorées, 270 × 212 mm
 - Tapuscrit, papier japon lisse, feuilles percées, 158 ff.; corrections de l'auteur à l'encre noire, mots barrés à l'encre noire ou au crayon bleu gras; signé et daté de : « Golden Gate », Cannes, le 4 mars 1956.
- ◇ Enveloppe de teinte terre de Sienne
 - 224 × 150 mm
 - encre noire, crayon noir, stylo à bille bleu, crayon rouge gras
 - 30 noms de personnages (+ 8 barrés) dont 19 caractérisés
 - 5 noms de lieux
 - renseignements divers : un emploi du temps en 8 points, 2 explications relatives à l'intrigue, 3 objets, 4 évocations du passé de Maigret, 6 formules de menaces dont l'une est répétée
 - on a l'impression que Simenon a dû relire, au moins partiellement, *L'Affaire Saint-Fiacre* afin de retrouver certains détails notés sur l'enveloppe.

- ◇ Calendrier : 2 feuilles
 - du 26 février au 4 mars 1956 : 8 jours de rédaction (croix noires)
 - (du 15 au 17 avril 1956 : 3 jours de révision, indiqués sur le calendrier du 136 *Le Petit Homme d'Arkhangelsk*)
 - d'autres indications figurent sur les feuilles de calendrier, dont la rédaction du scénario extrait de *Feux rouges* : du 8 au 17 février 1956 : 10 jours de rédaction (8 croix rouges et 2 ha-chures).

136. *Le Petit Homme d'Arkhangelsk*

- ◇ Manuscrit : collection privée, photocopie au Fonds Simenon
 - Reliure toilée grège, signée Menetrey Lausanne, au dos étiquette en basane rouge : SIMENON // LE // PETIT // HOMME // D'ARKHANGELSK // en lettres dorées, 270 × 210 mm
 - Manuscrit autographe photocopie, 47 ff.; corrections peu nombreuses, principalement des suppressions, réalisées en cours d'écriture; signé et daté de : « Golden Gate », Cannes, le 28 avril 1956
 - Photocopie de la dactylographie faisant suite à celle du manuscrit, 172 ff.; dédicace manuscrite en tête; corrections de l'auteur; signée et datée de : « Golden Gate », Cannes, le 29 avril 1956.
- ◇ Enveloppe photocopiee
 - 225 × 150 mm
 - recto-verso
 - 36 noms de personnages (+ 5 barrés) dont 24 caractérisés
 - 4 noms de lieux
 - renseignements divers : une notation relative à la myopie, un tableau des âges respectifs de 6 personnages à 2 moments différents, 2 heures de départ de trains.
- ◇ Chemise en carton photocopiee
 - 301 × 229 mm
 - écrite sur les 4 faces :
 - (1) des renseignements philatéliques concernant des timbres russes et soviétiques et entraînant des considérations historiques
 - (2) des renseignements philatéliques concernant des timbres rares ou de valeur, un plan de pâté de maisons
 - (3) 25 noms de lieux dont 10 (+ 1 barré) forment un itinéraire entre la Russie et la France, une liste de 58 noms et prénoms à consonance généralement russe, 2 soustractions liées à des âges
 - (4) un plan détaillé des maisons entourant une place, une chronologie sommaire.
- ◇ Calendrier photocopie : 2 feuilles
 - du 22 au 29 avril 1956 : 8 jours de rédaction (le 21 porte l'indication : *début*)
 - du 15 au 18 mai 1956 : 4 jours de révision

- d'autres indications figurent sur les feuilles de calendrier, dont la révision d'*Un Ebec de Maigret* : du 15 au 17 avril 1956 : 3 jours de révision.

1957

137. *Maigret s'amuse*

- ◇ Manuscrit : collection privée, photocopie au Fonds Simenon
 - Photocopies à relier
 - Tapuscrit photocopie, 160 ff. ; corrections de l'auteur (sur l'original : mots barrés au crayon bleu gras, corrections à l'encre noire) ; signé et daté de : « Golden Gate », Cannes, le 13 septembre 1956.
- ◇ Enveloppe photocopiee
 - 227 × 154 mm
 - recto-verso
 - 25 noms de personnages (+ 3 barrés) dont 17 caractérisés
 - renseignements divers : 2 chronologies, dont une sommaire.
- ◇ Calendrier photocopie : 1 feuille
 - du 6 au 13 septembre 1956 : 8 jours de rédaction
 - du 24 au 26 septembre 1956 : 3 jours de révision
 - d'autres indications figurent sur la feuille de calendrier.

138. *Le Fils*

- ◇ Manuscrit : Fonds Simenon
 - Reliure toilée grège, signée van Vlijmen Lausanne, au dos étiquette en basane rouge : SIMENON // LE // FILS // en lettres dorées, 268 × 210 mm
 - Manuscrit autographe, stylo à bille bleu, papier ocre, 63 ff. ; dédicace en tête ; corrections, principalement des suppressions, en cours d'écriture ; signé et daté de : « Golden Gate », Cannes, le 28 décembre 1956
 - Dactylographie faisant suite au manuscrit, papier blanc, 192 ff. ; corrections de l'auteur à l'encre noire ; signée et datée de : « Golden Gate », Cannes, le 28 décembre 1956.
- ◇ Enveloppe de teinte terre de Sienna, intitulée *Le Toit*
 - 226 × 151 mm
 - encre noire, stylo à bille bleu, crayon noir
 - recto-verso
 - 42 noms de personnages (+ 1 barré) dont 39 caractérisés.

	1878	1879	1908	1908	1918	1939	1940	1956
Armand Lefrançois	27 an	31 an	58 an	60 an	80 an	80 an		
Pierre Lefrançois		31 an	25 an	28 an	49 an	60 an	61 an	22 an 10 mo mort 18/11/56
Clara Lefrançois		4 an	29 an	33 an	53 an	64 an	65 an	81 an
L. Lita " (Paco)			33 an	4 an	24 an	35 an	35 an	52 an
Blaise Lefrançois				33 an	20 an	31 an	32 an	48 an
Pierre Vachet				5 an	25 an	36 an	37 an	53 an
Blaise Lefrançois v. Lita				33 an	20 an	31 an	32 an	48 an
Jean-Paul Lefrançois					20 an	31 an	32 an	48 an

138. Le Fils : tableau des âges respectifs de huit personnages à dix moments différents du récit.

- ◇ Chemise en carton de teinte lichen intitulée *Le Fils* et *Le Drame Lefrançois*
 - 300 × 228 mm
 - écrite sur les 4 faces :
 - (1) – 24 noms de personnages (+ 4 barrés) dont 7 caractérisés
 - 2 noms de lieux (+ 1 barré)
 - renseignements divers : des références à 5 articles du code concernant l'avortement, diverses peines pouvant frapper un fonctionnaire, un extrait du Régime des condamnés, une réflexion sur la cohésion familiale
 - (2) – 2 noms de personnages caractérisés
 - (3) – 10 noms de personnages (+ 2 barrés) dont 6 caractérisés
 - 9 noms de lieux
 - renseignements divers : un nom de profession, une notation temporelle, une caractérisation de personnage, 5 projets de titres (*Le squelette Lefrançois*, *Le Fils*, *La troisième chance*, *Le poids des autres*, *Le fardeau des autres*)
 - (4) – 2 noms de personnages
 - renseignements divers : un tableau des âges respectifs de 8 personnages à 10 moments différents du récit, une réflexion concernant l'importance de la mort du père.
- ◇ Chemise en carton de teinte lichen
 - 300 × 228 mm
 - écrite sur 3 faces :
 - (1) – 8 noms de personnages dont 5 caractérisés
 - renseignement divers : un tableau des services et du personnel d'une préfecture comprenant 12 noms de personnages
 - (2) – un plan barré
 - (3) – un plan de la disposition des pièces d'un bâtiment préfectoral et de ses environs immédiats.
- ◇ Calendrier : 2 feuilles
 - du 12 au 28 décembre 1956 : 17 jours de rédaction (croix rouges)
 - du 15 au 23 janvier 1957 : 9 jours de dactylographie par D. et révision par G. (croix rouges encadrées de bleu)
 - d'autres indications figurent sur les feuilles de calendrier.

139. *Le Nègre*

- ◇ Manuscrit : collection privée.

1958

140. *Maigret voyage*

- ◇ Manuscrit : Fonds Simenon

- Reliure toilée grège, signée van Vlijmen Lausanne, au dos étiquette en basane noire : SIMENON // MAIGRET // VOYAGE // en lettres dorées, 268 × 210 mm
- Tapuscrit : papier ocre, feuilles percées, 154 ff. ; corrections de l'auteur à l'encre noire ; signé et daté de : Noland, le 17 août 1957.
- ◇ Enveloppe de teinte jaune soleil, intitulée *Maigret et la Petite Comtesse*, titre barré au profit de *Maigret voyage*
 - 229 × 163 mm
 - encre noire, crayon noir, crayon rouge gras, crayon bleu gras
 - recto-verso
 - 36 noms de personnages (+ 3 barrés) dont 17 caractérisés
 - 2 noms de lieux
 - agrafée à l'enveloppe, la dernière page du manuscrit avec les corrections et la mention finale *Château d'Echandens, le 17 août 1957*.
- ◇ Calendrier : 1 feuille
 - du 10 au 17 août 1957 : 8 jours de rédaction (croix rouges)
 - du 27 au 30 août 1957 : 4 jours de révision (croix bleues).

141. *Strip-Tease*

- ◇ Manuscrit : collection privée, photocopie au Fonds Simenon
 - Reliure toilée grège, signée van Vlijmen Lausanne, au dos étiquette en basane rouge : SIMENON // STRIP- // TEASE // en lettres dorées, 285 × 210 mm
 - Manuscrit autographe photocopié, paginations multiples (au total 44 ff.) ; dédicace en tête ; corrections peu nombreuses, principalement des suppressions, réalisées en cours d'écriture ; à la fin du chapitre 3, quelques notations fragmentaires (pour la rédaction du chapitre suivant?) ; signé et daté de : « Golden Gate », Cannes, le 11 juin 1957
 - Photocopie de la dactylographie faisant suite à celle du manuscrit, 168 ff. ; corrections de l'auteur ; signée et datée de « Golden Gate », Cannes, le 12 juin 1957.
- ◇ Enveloppe photocopiée
 - 267 × 183 mm
 - recto-verso
 - 33 noms de personnages (+ 3 barrés) dont 22 caractérisés + une liste de 11 prénoms
 - 3 noms de lieux (+ 1 barré)
 - renseignement divers : un nombre.
- ◇ Calendrier photocopié : 1 feuille
 - du 4 au 11 juin 1957 : 8 jours de rédaction
 - du 15 au 17 juin 1957 : 3 jours de révision
 - d'autres indications figurent sur la feuille de calendrier.

142. Les Scrupules de Maigret

- ◇ Manuscrit : Fonds Simenon
 - Reliure toilée grège, signée van Vlijmen Lausanne, au dos étiquette en basane noire : SIMENON // LES // SCRUPULES // DE // MAIGRET // en lettres dorées, 271 × 210 mm
 - Tapuscrit, papier japon surfin, feuilles percées, 161 ff.; corrections de l'auteur à l'encre noire; signé et daté de : Noland, le 16 décembre 1957.
- ◇ Enveloppe de teinte chanvre clair, intitulée *Les Scrupules de Maigret (ou Maigret a des remords)*
 - 249 × 175 mm
 - encre noire, stylo à bille noir, crayon noir
 - recto-verso
 - 12 noms de personnages (+ 1 barré) dont 8 caractérisés
 - 5 noms de lieux
 - renseignements divers : une notation temporelle, titres des chapitres 1 et 2, notes sur des maladies mentales.
- ◇ Calendrier : 1 feuille
 - du 9 au 16 décembre 1957 : 8 jours de rédaction (croix bleues)
 - d'autres indications figurent sur la feuille de calendrier.

143. Le Président

- ◇ Manuscrit : Fonds Simenon
 - Reliure toilée grège, signée van Vlijmen Lausanne, au dos étiquette en basane rouge : SIMENON // LE // PRÉSIDENT // en lettres dorées, 272 × 210 mm
 - Manuscrit autographe, crayon noir, papier ocre, paginations multiples (au total 37 ff.); corrections peu nombreuses, principalement des suppressions, réalisées en cours d'écriture; signé et daté de : Noland, 13 octobre 1957
 - Dactylographie faisant suite au manuscrit, papier jaunâtre, 151 ff.; corrections de l'auteur à l'encre noire; signée et datée de : Noland, le 14 octobre 1957.
- ◇ Enveloppe de teinte jaune soleil
 - 228 × 162 mm
 - encre noire, crayon noir, crayon rouge gras, crayon bleu gras
 - recto-verso
 - 37 noms de personnages (+ 2 barrés) dont 25 caractérisés
 - 11 noms de lieux
 - renseignements divers : nombreuses informations historiques et topographiques concernant Evreux, dont 15 noms de lieux (+ 1 barré); 8 repères chronologiques concernant un personnage.
- ◇ Feuille de papier à lettres blanche
 - 209 × 135 mm
 - crayon noir, stylo à bille bleu
 - recto
 - brouillon d'un « Texte pour le film sur G.S. – séquence du "Président" ».

- ◇ Calendrier : 1 feuille
 - du 8 au 14 octobre 1957 : 7 jours de rédaction (croix bleues)
 - du 20 au 23 octobre 1957 : 4 jours de révision (croix rouges).

144. *Le Passage de la ligne*

- ◇ Manuscrit : Fonds Simenon (2 fascicules)
 - Reliure toilée grège, signée van Vlijmen Lausanne, au dos étiquette en basane rouge : SIMENON // LE // PASSAGE // DE LA // LIGNE // I pour le premier fascicule et II pour le second, en lettres dorées, 269 × 207 mm
 - Manuscrit autographe, crayon noir, papier ocre, fascicule I : 24 ff., fascicule II : ff. 25 à 50; dédicace en tête; corrections peu nombreuses, surtout des suppressions, réalisées en cours d'écriture; signé et daté de : Noland, le 27 février 1958
 - Dactylographie faisant suite au manuscrit, papier japon surfin, feuilles percées, fascicule I : 101 ff., fascicule II : ff. 102 à 227; corrections de l'auteur à l'encre noire; signée et datée de : Noland le 27 février 1958.
- ◇ Enveloppe de teinte jaune soleil
 - 250 × 176 mm
 - encre noire, crayon noir, crayon bleu gras
 - recto-verso
 - 46 noms de personnages (+ 2 barrés) dont 24 caractérisés
 - 7 noms de lieux (+ 1 barré)
 - renseignements divers : une chronologie des âges respectifs de 8 personnages au moment du récit, une brève chronologie concernant l'enfance du héros, des précisions sur 2 naufrages célèbres, 3 notations relatives à l'intrigue, 2 additions et une soustraction concernant les âges des personnages.
- ◇ Calendrier : 2 feuilles
 - du 16 au 27 février 1958 : 12 jours de rédaction (croix bleues)
 - du 27 au 29 mars 1958 : 3 jours de révision (croix bleues)
 - d'autres indications concernent *La Femme en France* :
 - du 4 au 10 mars 1958 : 7 jours de rédaction (croix bleues)
 - du 15 au 22 mars 1958 : 8 jours de mise en page (croix rouges).

145. *Dimanche*

- ◇ Manuscrit : collection privée, photocopie au Fonds Simenon
 - Reliure toilée grège, signée Menetrey Lausanne, au dos étiquette en basane rouge : SIMENON // DIMANCHE // en lettres dorées, 269 × 210 mm
 - Tapuscrit photocopie, 154 ff.; longue dédicace manuscrite en tête; corrections de l'auteur; signé et daté de : Noland, le 3 juillet 1958.

146. *Maigret et les témoins récalcitrants*

- ◇ Manuscrit : Fonds Simenon
 - Reliure toilée grège, signée van Vlijmen Lausanne, au dos étiquette en basane noire : SIMENON // MAIGRET // ET LES // TÉMOINS // RÉCALCI- // TRANTS // en lettres dorées, 265 × 209 mm
 - Tapuscrit, papier japon surfin, feuilles percées, 161 ff.; corrections de l'auteur à l'encre noire; signé et daté de : Noland, le 23 octobre 1958.
- ◇ Enveloppe de teinte jaune soleil, intitulée *Maigret et le témoin récalcitrant*
 - 228 × 162 mm
 - encre noire, crayon noir
 - recto-verso
 - 33 noms de personnages (+ 3 barrés) dont 26 caractérisés
 - renseignement divers : une date.
- ◇ Calendrier : 1 feuille
 - du 16 au 23 octobre 1958 : 8 jours de rédaction (croix bleues)
 - du 27 au 30 octobre 1958 : 4 jours de révision (croix rouges)
 - d'autres indications figurent sur la feuille de calendrier, où le titre est au singulier, comme sur l'enveloppe.

147. *Une Confiance de Maigret*

- ◇ Manuscrit : Fonds Simenon
 - Reliure toilée grège, signée van Vlijmen Lausanne, au dos étiquette en basane noire : SIMENON // UNE // CONFIDENCE // DE // MAIGRET // en lettres dorées, 269 × 210 mm
 - Tapuscrit, papier japon surfin, feuilles percées, 154 ff.; corrections de l'auteur à l'encre noire; signé et daté de : Noland, le 3 mai 1959.
- ◇ Enveloppe de teinte jaune soleil
 - 250 × 176 mm
 - encre noire, crayon noir, crayon rouge gras, crayon bleu gras
 - recto-verso
 - 32 noms de personnages (+ 3 barrés) dont 18 caractérisés
 - 2 noms de lieux
 - renseignement divers : plan partiel d'un quartier comprenant 7 noms de lieux.
- ◇ Chemise en carton de teinte terre de Sienne
 - 319 × 253 mm
 - crayon noir, crayon rouge gras
 - écrite sur les 2 faces extérieures
 - 3 noms de personnages caractérisés
 - renseignements divers : une chronologie détaillée et hésitante de l'emploi du temps du héros le jour du crime, un fragment de dialogue.
- ◇ Calendrier : 2 feuilles
 - du 26 avril 1959 au 3 mai 1959 : 8 jours de rédaction (croix bleues)
 - du 11 au 14 mai 1959 : 4 jours de révision (croix rouges)
 - d'autres indications figurent sur la feuille de calendrier.

- 21 noms de personnages (+ 3 barrés) dont 11 caractérisés (par une chronologie détaillée pour 3 d'entre eux)
- 2 noms de lieux
- renseignement divers : un élément de décor.
- ◇ Chemise en carton de teinte chanvre clair
 - 297 × 237 mm
 - crayon noir, titre à l'encre noire
 - écrite sur 3 faces :
 - (1) – 1 nom de personnage caractérisé
 - renseignements divers : une allusion historique, une énumération de différents types de presses, un plan d'un quartier de Paris comprenant 21 noms de lieux, des informations diverses sur la ville de Moulins, 2 fragments de dialogue
 - (2) – 2 tableaux chronologiques concernant 2 personnages
 - (3) – 6 noms de personnages caractérisés de manière plus détaillée que sur l'enveloppe
 - renseignements divers : un tableau chronologique détaillé de la vie de l'héroïne, un élément temporel, diverses caractéristiques de Moulins.
- ◇ Calendrier : 1 feuille
 - du 6 au 13 janvier 1959 : 8 jours de rédaction (croix bleues)
 - du 19 au 22 janvier 1959 : 4 jours de révision (croix rouges)
 - d'autres indications figurent sur la feuille de calendrier.

149. *Le Veuf*

- ◇ Manuscrit : collection privée, photocopie au Fonds Simenon
 - Reliure toilée grège, signée van Vlijmen Lausanne, au dos étiquette en basane rouge : SIMENON // LE // VEUF // en lettres dorées [en tête du manuscrit : *Le Veuf (ou Les quatre Murs ou La Chambre)*], 285 × 210 mm
 - Manuscrit autographe photocopie, paginations multiples (au total 38 ff.) ; en tête, courte dédicace destinée à l'impression ; à la fin, longue dédicace adressée au propriétaire du manuscrit où il est question d'un roman que Simenon projette depuis longtemps : *Le Rouquin* ; corrections peu nombreuses, généralement des suppressions, réalisées en cours d'écriture ; signé et daté de : Echandens, le 14 juillet 1959
 - Photocopie de la dactylographie faisant suite à celle du manuscrit, 159 ff. ; corrections de l'auteur ; signée et datée de : Noland, le 15 juillet 1959.
- ◇ Enveloppe photocopie
 - 233 × 165 mm
 - recto-verso
 - 26 noms de personnages (+ 5 barrés) dont 14 caractérisés
 - 8 noms de lieux
 - renseignements divers : un élément temporel, une esquisse de plan.
- ◇ Calendrier photocopie : 1 feuille
 - du 7 au 15 juillet 1959 : 9 jours de rédaction
 - du 24 au 28 juillet 1959 : 5 jours de révision.

1960

150. *Maigret aux Assises*

- ◇ Manuscrit : collection privée, photocopie au Fonds Simenon
 - Reliure toilée grège, signée van Vlijmen Lausanne, au dos étiquette en basane noire : SIMENON // MAIGRET // AUX // ASSISES // en lettre dorées, 285 × 210 mm
 - Tapuscrit photocopie, 143 ff.; courte dédicace destinée à l'impression, suivie d'une longue dédicace manuscrite destinée au propriétaire du manuscrit (signée et datée du 31 décembre 1959); corrections de l'auteur; signé et daté de : Noland, le 23 novembre 1959.
- ◇ Enveloppe photocopiee
 - 230 × 164 mm
 - recto-verso
 - 34 noms de personnages (+ 3 barrés) dont 17 caractérisés
 - 5 noms de lieux
 - renseignements divers : informations sur le déroulement d'un procès d'assises, éléments chronologiques de la 1^e partie de l'enquête.
- ◇ Calendrier photocopiee
 - du 17 au 23 novembre 1959 : 7 jours de rédaction
 - d'autres indications figurent sur la feuille de calendrier.

151. *L'Ours en peluche*

- ◇ Manuscrit : collection privée, photocopie au Fonds Simenon
 - Reliure toilée grège, signée van Vlijmen Lausanne, au dos étiquette en basane rouge : SIMENON // L'OURS // EN // PELUCHE // en lettres dorées, 285 × 210 mm
 - Manuscrit autographe photocopie, paginations multiples (au total 28 ff.); corrections peu nombreuses, généralement des suppressions, réalisées en cours d'écriture; signé et daté de : Echandens, le 14 mars 1960
 - Photocopie de la dactylographie faisant suite à celle du manuscrit, feuilles percées, 148 ff.; corrections de l'auteur; signée et datée de : Noland, le 15 mars 1960.
- ◇ Enveloppe photocopiee
 - 234 × 167 mm
 - recto-verso
 - 43 noms de personnages (+ 4 barrés) dont 38 caractérisés
 - 4 noms de lieux
 - renseignement divers : plan d'un appartement.
- ◇ Chemise en carton photocopiee
 - 323 × 257 mm
 - écrite sur les 4 faces :
 - (1) – 1 nom de personnage
 - 6 noms de lieux

- renseignements divers : un brouillon de phrase, des renseignements gynécologiques avec références à un manuel, composition du personnel médical de 3 cliniques, un emploi du temps hebdomaire du héros.
- (2,3) - renseignements divers concernant l'obstétrique avec références
- (4) - renseignements divers concernant l'obstétrique avec références, une chronologie assez détaillée de la vie du héros.

152. *Maigret et les vieillards*

- ◇ Manuscrit : Fonds Simenon
 - Reliure toilée grège, signée van Vlijmen Lausanne, au dos étiquette en basane noire : SIMENON // MAIGRET // ET LES // VIEILLARDS // en lettres dorées, 270 × 210 mm
 - Tapuscrit, papier japon surfin, feuilles percées, 150 ff.; corrections de l'auteur à l'encre noire, mots barrés au crayon bleu gras; signé et daté de : Noland, le 21 juin 1960.
- ◇ Enveloppe de teinte jaune soleil, intitulée *Maigret et les vieillards (Maigret au Quai d'Orsay)*
 - 228 × 162 mm
 - encre noire, crayon noir, crayon rouge gras
 - recto-verso
 - 24 noms de personnages (+ 5 barrés) dont 19 caractérisés
 - 2 noms de lieux
 - renseignements divers : un résumé chronologique de la carrière du héros, caractéristiques d'une arme et des traces laissées sur la main de celui qui tire.
- ◇ Calendrier : 1 feuille
 - du 15 au 21 juin 1960 : 7 jours de rédaction (croix bleues)
 - du 3 au 7 juillet 1960 : 5 jours de révision (croix rouges)
 - d'autres indications figurent sur la feuille de calendrier.

1961

153. *Betty*

- ◇ Manuscrit : collection privée, photocopie au Fonds Simenon
 - Reliure toilée grège, signée van Vlijmen Lausanne, au dos étiquette en basane rouge : SIMENON // BETTY // en lettres dorées (le 1^{er} titre en tête du manuscrit : *Le cauchemar*, est barré au profit de *Betty*), 285 × 210 mm
 - Manuscrit autographe photocopie, paginations multiples (au total 31 ff.); dédicace en tête, signée et datée de 1960; corrections peu nombreuses, principalement des suppressions, réalisées en cours d'écriture; signé et daté de : Echandens, le 11 octobre 1960
 - Photocopie de la dactylographie faisant suite à celle du manuscrit, 146 ff.; corrections de l'auteur; signée et datée de : Noland, le 12 octobre 1960.

- ◇ Enveloppe photocopiée intitulée *Le Caucbemar*, titre barré au profit de *Betty*
 - 232 × 165 mm
 - recto-verso
 - 41 noms de personnages (+ 2 barrés) dont 28 caractérisés
 - 7 noms de lieux
 - renseignement divers : une soustraction en rapport avec des âges.

154. *Le Train*

- ◇ Manuscrit : Bibliothèque Saltykov-Chtchédrine, Leningrad.

155. *Maigret et le voleur paresseux*

- ◇ Manuscrit : Fonds Simenon
 - Reliure toilée grège, signée van Vlijmen Lausanne, au dos étiquette en basane noire : SIMENON // MAIGRET // ET LE // VOLEUR // PARESSEUX // en lettres dorées, 269 × 206 mm
 - Tapuscrit, papier japon surfin, feuilles percées, 148 ff.; corrections de l'auteur à l'encre noire, mots barrés au crayon bleu gras; signé et daté de : Noland, le 23 janvier 1961.
- ◇ Enveloppe de teinte jaune soleil, intitulée *Maigret et le Voleur paresseux (Tranquille?)*
 - 227 × 161 mm
 - encre noire, crayon noir, crayon bleu gras
 - 28 noms de personnages dont 20 caractérisés
 - renseignement divers : biographie très détaillée du héros.
- ◇ Chemise en carton de teinte terre de Sienne
 - 314 × 247 mm
 - crayon noir, crayon rouge gras, crayon bleu gras
 - écrite sur la 1^e et la 4^e face :
 - (1) – 19 noms de personnages (+ 4 barrés) dont 13 caractérisés
– 9 noms de lieux
 - (4) – 6 noms de personnages dont 3 caractérisés
– 2 noms de lieux
– renseignements divers : une date, circonstances d'un hold-up.
- ◇ Calendrier : 2 feuilles
 - du 17 au 23 janvier 1961 : 7 jours de rédaction (croix bleues)
 - du 30 janvier au 2 février 1961 : 4 jours de révision (croix rouges)
 - d'autres indications figurent sur les feuilles de calendrier, notamment la rédaction de *Les Autres* :
du 11 au 17 novembre 1961 : 7 jours de rédaction (croix bleues).

m. jme Silla /
 Honoré Cécudet - 50 ans - Saccarclous, pri de Cossonay.
 m. mari, née Bernaud. 16 ans des apprentissage successifs lausanne.
 17 ans Vevins.
 m. mari
 Paris.

155. Matgret et le voleur paresseux (fragment de la chemise) : quelques renseignements concernant le héros.

(Tranquille ?)

Baron /
 Matgret et le voleur paresseux.
 Honoré Cécudet, 51 ans, de Saccarclous, pri de Cossonay.
 Le Patois.

Nicolas
H. - Haldy

père: Silla Cécudet cuisinier agricole - maison lausanne.
 mère: Justine " femme de ménage" - rue Gouffetard
 m. mari Lausanne, mariée Argentine - Anvers de l'Est.

16
 m. 16 ans apprenti serrurier de la vieille ville.
 m. homme de tout d' m. charbon
 m. mari: à Vevins - au dessus de lausanne -) entre un an -
 obtien de charbonnerie.
 m. mari: 17 ans -
 l'élève G. Hagnin - 5 ans à l'école St. Pierre et au lycée. Chêne.
 culture - les soldats. mari de l'Est 2 fois - au lycée, garde 1 prison
 m. 22 ans Paris - travailla chez un serrurier au fond d'une cour rue de
 la République.

m. 25 ans apprenti serrurier de la Haute-Savoie, par l'Est
 de l'Est - m. Hagnin a success m. femme -
 pri de la cadavre qui restait (m. Hagnin - m. Hagnin m. Hagnin)
 m. m. Hagnin, rue St. Antoine, m. Hagnin de tout.

m. 2 ans de prison - l'Est. pri Hagnin - pri Hagnin m. Hagnin -
 (Hagnin - 28 ans - l'Est. pri Hagnin - pri Hagnin)
 m. Hagnin - m. Hagnin m. Hagnin.

m. 32 ans m. Hagnin d'une rue de l'Est et d'un autre rue de la Poudre.
 m. Hagnin - m. Hagnin m. Hagnin de l'Est, m. Hagnin. m. Hagnin de l'Est
 m. Hagnin -
 m. Hagnin m. Hagnin.

m. m. Hagnin m. Hagnin m. Hagnin. m. Hagnin m. Hagnin m. Hagnin
 m. Hagnin m. Hagnin m. Hagnin m. Hagnin m. Hagnin m. Hagnin
 pri de la rue St. Antoine (pl. de la Courbe-courbe)

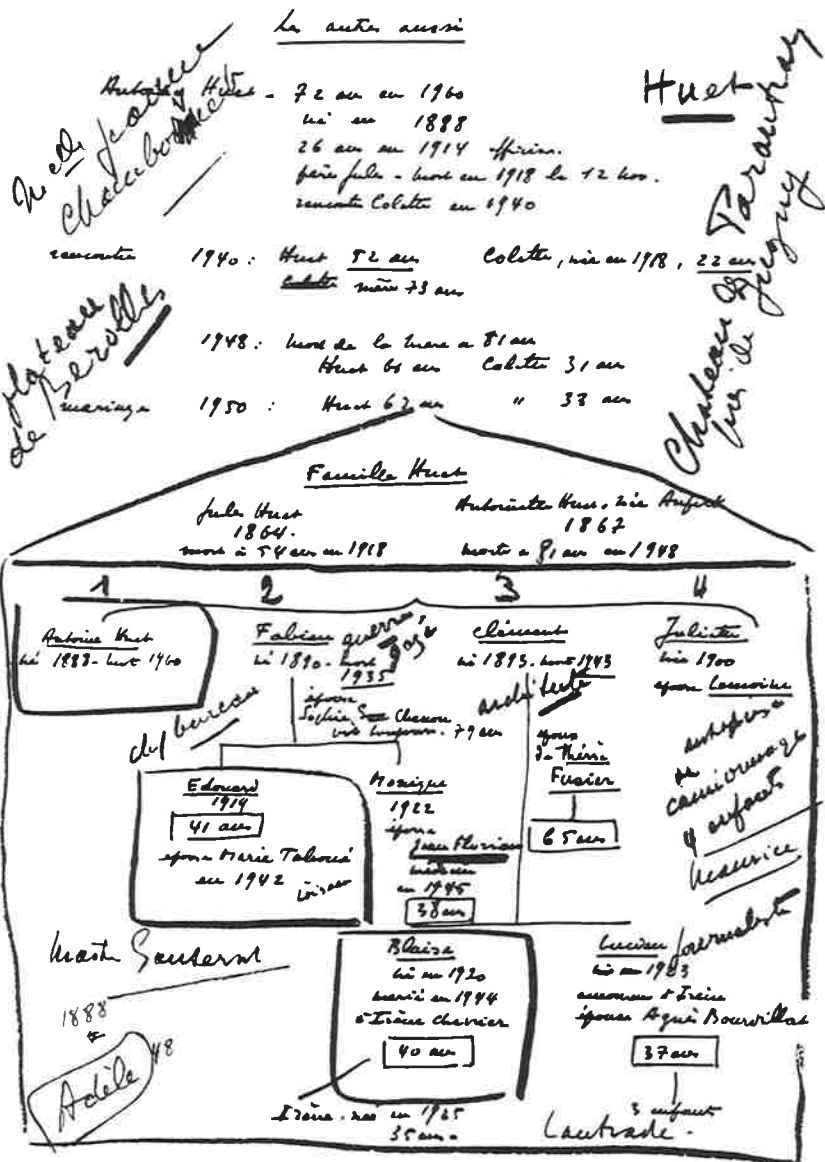
Nicolas
Haldy

155. Matgret et le voleur paresseux (fragment de l'enveloppe) : biographie très détaillée du héros.

1962

156. *La Porte*

- ◇ Manuscrit : Fonds Simenon
 - Reliure toilée grège, non signée, au dos étiquette en basane rouge : SIMENON // LA // PORTE // en lettres dorées, 268 × 207 mm
 - Manuscrit autographe, crayon noir, papier ocre, paginations multiples (au total 35 ff.); corrections très peu nombreuses, principalement des suppressions, réalisées en cours d'écriture; signé et daté de : Echandens, le 9 mai 1961
 - Dactylographie faisant suite au manuscrit, papier japon surfin, 147 ff.; corrections de l'auteur à l'encre noire, mots barrés au crayon bleu gras; signée et datée de : Noland, le 10 mai 1961.
- ◇ Enveloppe de teinte jaune soleil, intitulée *Les Portes*
 - 227 × 161 mm
 - encre noire, crayon rouge gras, crayon bleu gras, crayon noir
 - recto-verso
 - 25 noms de personnages (+ 4 barrés) dont 16 caractérisés
 - 9 noms de lieux.
- ◇ Feuille blanche
 - 186 × 95 mm
 - imprimée
 - recto-verso
 - publicité concernant des prothèses.
- ◇ Chemise en carton de teinte chanvre clair
 - 315 × 247 mm
 - encre noire, crayon noir, crayon rouge gras, crayon bleu gras
 - écrite sur les faces 1 et 4 :
 - (1) – 3 noms de personnages dont 2 caractérisés, un autre personnage caractérisé
 - 6 noms de lieux
 - renseignements divers : un plan d'immeuble avec les noms de 12 occupants, un plan de 2 rues où apparaissent 6 noms de personnages et 2 noms d'établissements, 4 indications d'ordre médical
 - (4) – renseignements divers : renseignements juridiques sur les invalidités, renseignements médicaux concernant les amputations, renseignements techniques et pratiques concernant les prothèses.
- ◇ Calendrier : 1 feuille
 - du 4 au 10 juin 1961 : 7 jours de rédaction (croix rouges)
 - du 20 au 23 juin 1961 : 4 jours de révision (croix bleues)
 - d'autres indications figurent sur la feuille de calendrier, dont la date de rédaction de *Ma Conviction profonde* : 26 juin 1961.



157. Les Autres : recto de l'enveloppe.

157. *Les Autres*

- ◇ Manuscrit : Fonds Simenon
 - Reliure toilée grège, signée van Vlijmen Lausanne, au dos étiquette en basane rouge : SIMENON // LES // AUTRES // en lettre dorées, 270 × 210 mm
 - Manuscrit autographe, crayon noir, papier ocre, paginations multiples (au total 36 ff.); corrections très peu nombreuses, principalement des suppressions, réalisées en cours d'écriture; signé et daté de : Echandens, le 17 novembre 1961
 - Dactylographie faisant suite au manuscrit, papier japon butterfly, feuilles percées, 151 ff.; corrections de l'auteur à l'encre noire, mots barrés au crayon bleu gras; signée et datée de : Noland, le 17 novembre 1961.
- ◇ Enveloppe de teinte jaune soleil, intitulée *Les autres aussi*
 - 228 × 161 mm
 - encre noire, crayon noir, crayon rouge gras, crayon bleu gras
 - recto-verso
 - 29 noms de personnages (+ 1 barré) dont 21 caractérisés et 20 apparaissant dans une généalogie
 - 6 noms de lieux.
- ◇ Calendrier : 1 feuille
 - du 3 au 6 janvier 1962 : 4 jours de révision (croix rouges) [pour la rédaction, voir 155 *Maigret et le voleur paresseux*]
 - d'autres indications figurent sur la feuille de calendrier.

158. *Maigret et les braves gens*

- ◇ Manuscrit : collection privée.

159. *Maigret et le client du samedi*

- ◇ Manuscrit : Fonds Simenon
 - Reliure toilée grège, signée van Vlijmen Lausanne, au dos étiquette en basane noire : SIMENON // MAIGRET // ET LE // CLIENT // DU SAMEDI // en lettres dorées, 270 × 208 mm
 - Manuscrit, papier japon butterfly, feuilles percées, 147 ff.; corrections de l'auteur à l'encre noire, mots barrés au crayon bleu gras; signé et daté de : Noland, le 27 janvier 1962.
- ◇ Enveloppe de teinte jaune soleil, intitulée *Maigret et le client du samedi (Maigre s'obstine)*
 - 227 × 161 mm
 - encre noire, crayon noir
 - recto-verso
 - 15 noms de personnages dont 9 caractérisés
 - 3 noms de lieux
 - renseignement divers : un résumé schématique des 6 premiers jours de l'enquête.

Samedi - Visite de Planchon
 Dimanche - Traçage en rue Tholozé au 1^{er} étage
~~lundi~~ - matin téléphone - la^{re} Planchon
 Planchon sorti au 1^{er} étage.
 Lundi - L'opérateur au journal de rue Tholozé
 (matin)
 6 h - Planchon au téléphone -
 (cause européenne).
 "Je vous remercie"
 mardi - fait surveiller la maison
 la nuit par le XVII :
 son - par le téléphone
 mercredi - avec rue Tholozé.
 le soir à 7 h.
 tel. à Planchon
 avec 2 a/g au 1^{er}
 Pour répondre
 qu'il a/g une fois de la soirée.
 jeudi - Visite rue Tholozé
 café Léon

159. *Maigret et le client du samedi* : résumé schématique des six premiers jours de l'enquête.

- ◇ Calendrier : 2 feuilles
 - du 21 au 27 février 1962 : 7 jours de rédaction (croix bleues)
 - du 6 au 8 mars 1962 : 3 jours de révision (croix rouges)
 - d'autres indications figurent sur la feuille de mars.

1963

160. *Maigret et le clochard*

◇ Manuscrit : Fonds Simenon

- Reliure toilée grège, signée Van Vlijmen Lausanne, au dos étiquette en basane noire : SIMENON // MAIGRET // ET LE // CLOCHARD // en lettres dorées, 270 × 210 mm
- Tapuscrit, papier japon butterfly, feuilles percées, 145 ff.; corrections de l'auteur à l'encre noire, mots barrés au crayon bleu gras; signé et daté de : Noland, le 2 mai 1962.

◇ Enveloppe de teinte jaune soleil

- 250 × 176 mm
- encre noire, crayon noir, crayon rouge gras, crayon bleu gras
- recto-verso
- 30 noms de personnages (+ 2 barrés) dont 18 caractérisés
- 8 noms de lieux
- renseignements divers : une référence temporelle, une marque de voiture avec numéro d'immatriculation, un plan des quais de la Seine comprenant 8 noms de lieux, un inventaire de 26 objets ou espèces d'objets.

*voile à fibre
galle allégée
fil et aiguille
écloriques
couteaux
3 Villes, filaments multicolores
réflecteur coupe
parchemin
petit cheval d'export en bois
chape et bois
fièvre de jeunesse
3 lettres de 50 ansien femme
 → *voile de poche*
 boîte de cigarettes - saché bois - denton et bois
 Voyage, de Venise
 Bateau - la Orsi-rose française
 1/2 de traversier de Venise - H. L. L.
 années 1910 de la Seine bretonne -
 chaudière gris
 fantôme anglais
 fantôme de France
 décoration japonaise en laque et en coton
 circares
lettre de rouge
*lunettes**

◇ Calendrier : 2 feuilles

- du 26 avril au 2 mai 1962 : 7 jours de rédaction (croix bleues)
- du 15 au 17 mai 1962 : 3 jours de révision (croix rouges)
- une autre indication figure sur la feuille de mai.

161. *Les Anneaux de Bicêtre*

- ◇ Manuscrit : Fonds Simenon (2 fascicules, avec erreur de reliure)
 - Reliure toilée grège, signée van Vlijmen Lausanne, au dos étiquette en basane rouge : SIMENON // LES // ANNEAUX // DE // BICÊTRE // I pour le premier fascicule et II pour le second, en lettres dorées (sur la 1^e page du manuscrit : *Les Cloches de Bicêtre*), 270 × 210 mm
 - Manuscrit autographe, crayon noir, papier ocre, paginations multiples (fascicule I : 45 ff. — jusqu'au ch. 9, f. 3; fascicule II : ff. 46–60 — à partir du ch. 9, f. 4); manuscrit précédé d'une citation de Gaston Bachelard (non reprise dans la dactylographie et figurant sur un papier de texture différente), d'une dédicace et d'un avant-propos; corrections très peu nombreuses, principalement des suppressions, réalisées en cours d'écriture; signé et daté de : Echandens, le 24 octobre 1962
 - Dactylographie faisant suite au manuscrit, papier japon butterfly, feuilles percées, fascicule I : 145 ff., fascicule II : ff. 146–299; corrections de l'auteur à l'encre noire, mots barrés au crayon bleu gras; signée et datée de : Noland, le 25 octobre 1962.
- ◇ Enveloppe de teinte jaune soleil, intitulée *Le Grand Véfour ou « Les Cloches de Bicêtre »*
 - 250 × 176 mm
 - encre noire, crayon noir, crayon rouge gras, crayon bleu gras
 - recto-verso
 - 69 noms de personnages (+ 3 barrés) dont 53 caractérisés et 13 regroupés
 - 1 nom de lieu
 - renseignement divers : une soustraction liée à un âge
 - la biographie du héros fait l'objet d'une chronologie assez détaillée.
- ◇ Dossier constitué de 24 annexes numérotées
 - (1) – feuille imprimée
 - 266 × 193 mm
 - plan du Kremlin-Bicêtre où 6 bâtiments sont soulignés ou entourés au crayon rouge gras
 - (2) – carton de teinte saumon
 - 320 × 223 mm
 - crayon noir, crayon rouge gras, encre noire
 - recto-verso
 - renseignements divers : notes préparatoires au début du roman, renseignements médicaux (embolie, thrombose) avec référence à un manuel médical, 2 titres envisagés (*Le Grand Véfour* et *Les Cloches de Bicêtre*)
 - (3) – bristol
 - 135 × 104 mm
 - recto-verso
 - stylo à bille noir
 - renseignements médicaux concernant principalement l'hémiplégie et les maladies vasculaires

- (4,5) – feuilles blanches
 - 273 × 209 mm
 - dactylographie avec réponses manuscrites à l'encre brune en marge
 - recto
 - questionnaire en 10 points sur l'hôpital de Bicêtre daté du 10 septembre 1962 et signé Georges Simenon
- (6) – feuille blanche
 - 297 × 210 mm
 - encre noire
 - recto
 - lettre manuscrite (accompagnant le document suivant) datée du 1^{er} septembre 1962 et adressée à Georges Simenon par le docteur Samuel Cruchaud de Lausanne
- (7-11) – feuilles blanches
 - 297 × 210 mm
 - recto
 - dactylographie avec annotations de Georges Simenon à l'encre noire et au crayon rouge gras
 - rapport médical établi par le docteur Cruchaud sur l'évolution d'un malade frappé de thrombose ayant entraîné une hémiplegie
- (12) – feuille blanche
 - 271 × 210 mm
 - encre noire
 - recto
 - lettre manuscrite datée du 17 septembre 1962 et adressée à Georges Simenon par le docteur Lemoine de Paris, lettre accompagnant l'envoi d'un cours sur la psychologie de l'hémiplégique (cours absent du dossier)
 - note manuscrite de Georges Simenon signalant sa réponse (non conservée)
- (13) – feuille blanche
 - 211 × 180 mm
 - dactylographie
 - recto
 - lettre datée du 24 septembre 1962 et adressée à Georges Simenon par le docteur Pluvinage de Paris, lettre accompagnant le renvoi du questionnaire mentionné aux points 4 et 5
- (14) – carton de teinte terre de Sienne
 - 320 × 244 mm
 - encre noire, crayon rouge gras
 - renseignements divers : évolution clinique de la maladie du héros avec intégration de quelques éléments romanesques, horaire d'une journée à l'hôpital de Bicêtre
- (15) – carton de teinte terre de Sienne intitulé *Le Grand Véfour (ou Les (La?) Cloches de Bicêtre) Les Voix de Bicêtre – Les bruits de Bicêtre*, ces deux derniers titres étant barrés

- 320 × 213 mm
- encre noire, crayon rouge gras, crayon noir, crayon bleu gras
- recto-verso
- 8 noms de personnages caractérisés
- 5 noms de lieux
- renseignement divers : une biographie sommaire du héros sous forme de tableau chronologique
- (16) - bristol de Georges Simenon
 - 135 × 104 mm
 - stylo à bille noir
 - recto-verso
 - renseignements sur le quartier du Palais Royal (3 rues, bâtiments, commerces)
- (17) - bristol de Georges Simenon
 - 135 × 104 mm
 - stylo à bille noir
 - recto-verso
 - renseignements concernant la rue des Dames (bâtiments, commerces)
- (18) - bristol de Georges Simenon
 - 135 × 104 mm
 - stylo à bille noir
 - recto
 - plan sommaire des environs de la rue des Dames comprenant 5 noms de lieux
- (19,20) - feuilles blanches
 - 210 × 135 mm
 - stylo à bille bleu
 - recto-verso
 - lettre datée du 12 septembre 1962 et adressée à Georges Simenon par Raymond Oliver, lettre contenant des informations sur les réunions de groupes au Grand Véfour, des renseignements gastronomiques, des menus types
- (21,22) - feuille blanche
 - 236 × 189 mm
 - imprimé
 - Le menu royal du Grand Véfour, certains plats ayant été cochés au crayon noir
- (23) - carton de teinte terre de Sienne
 - 320 × 248 mm
 - crayon noir
 - recto
 - 4 noms de personnages (+ 1 barré) dont 3 caractérisés
 - 8 noms de lieux
- (24) - carton de teinte terre de Sienne
 - 320 × 224 mm

- encre noire, crayon rouge gras, crayon bleu gras, crayon noir
- recto
- 1 nom de personnage
- plan sommaire de Fécamp dessiné par Georges Simenon, avec 26 noms de lieux et d'autres caractéristiques – surtout maritimes – de la ville
- (25) – feuille blanche dépliant
 - 548 × 382 mm (pliée : 198 × 112 mm)
 - imprimé
 - recto
 - plan de Fécamp avec 3 repères indiqués au crayon rouge gras et au crayon bleu gras.
- ◇ Calendrier : 2 feuilles
 - du 2 au 25 octobre 1962 : 24 jours de rédaction (alternance de croix rouges et bleues)
 - du 9 au 18 novembre 1962 : 10 jours de révision (croix bleues).

Une importante étude fondée sur un examen minutieux de ces documents a été réalisée par Claudine Gothot-Mersch : « Le Romancier au travail », in *Cistre*, n° 10, Lausanne, L'Age d'Homme, 1980, pp. 45–104.

162. *La Colère de Maigret*

- ◇ Manuscrit : Fonds Simenon
 - Reliure toilée grège, signée van Vlijmen Lausanne, au dos étiquette en basane noire : SIMENON // LA COLÈRE // DE MAIGRET // en lettres dorées, 270 × 210 mm
 - Tapuscrit, papier japon butterfly, feuilles percées, 150 ff.; corrections de l'auteur à l'encre noire, mots barrés au crayon bleu gras; signé et daté de : Noland, le 19 juin 1962.
- ◇ Enveloppe de teinte jaune soleil
 - 250 × 176 mm
 - encre noire, crayon noir, crayon bleu gras, crayon rouge gras
 - recto-verso
 - 25 noms de personnages (+ 4 barrés) dont 15 caractérisés
 - 5 noms de lieux
 - renseignement divers : une chronologie sommaire.
- ◇ Calendrier : 1 feuille
 - du 13 au 19 juin 1962 : 7 jours de rédaction (croix bleues)
 - du 25 au 28 juin 1962 : 4 jours de révision (croix rouges)
 - d'autres indications figurent sur la feuille de calendrier.

1964

163. *La Chambre bleue*

- ◇ Manuscrit : Fonds Simenon
 - Reliure toilée grège, signée van Vlijmen Lausanne, au dos étiquette en basane rouge : SIMENON // LA // CHAMBRE // BLEUE // en lettres dorées [sur la première page du manuscrit, le titre original « *Les Amants Frénétiques* » (ou « *La Chambre Bleue* ») est barré et remplacé par *La Chambre Bleue*], 270 × 210 mm
 - Manuscrit autographe, crayon noir, papier ocre, paginations multiples (au total 45 ff.); corrections peu nombreuses, principalement des suppressions, réalisées en cours d'écriture; signé et daté de : Echandens, le 5 mai 1963
 - Dactylographie faisant suite au manuscrit, papier japon butterfly, feuilles percées, 174 ff.; corrections de l'auteur à l'encre noire, mots barrés au crayon bleu gras; signée et datée de : Noland, le 5 mai 1963.
- ◇ Enveloppe de teinte jaune soleil intitulée « *Les Amants Frénétiques* » (ou : *La Chambre Bleue*)
 - 228 × 161 mm
 - encre noire, crayon noir, crayon bleu gras
 - recto-verso
 - 43 noms de personnages (+ 5 barrés) dont 31 caractérisés
 - 4 noms de lieux
- ◇ Calendrier : 2 feuilles
 - du 24 mai au 5 juin 1963 : 13 jours de rédaction (alternance de croix bleues et rouges)
 - du 10 au 12 juin 1963 : 3 jours de révision (croix rouges)
 - du 17 au 23 juin 1963 : 7 jours de rédaction de *Maigret et le fantôme* (croix bleues)
 - du 3 au 7 juillet 1963 : 5 jours de révision de *Maigret et le fantôme* (croix rouges).

164. *L'Homme au petit chien*

- ◇ Manuscrit : collection privée.

165. *Maigret et le fantôme*

- ◇ Manuscrit : Fonds Simenon
 - Reliure toilée grège, non signée, au dos étiquette en basane noire : SIMENON // MAIGRET // ET LE // FANTÔME // en lettres dorées, 270 × 210 mm
 - Tapuscrit, papier japon butterfly, 170 ff.; corrections de l'auteur à l'encre noire, mots supprimés au crayon bleu gras; signé et daté de : Noland, le 23 juin 1963.

- ◇ Enveloppe de teinte jaune soleil
 - 228 × 161 mm
 - encre noire, crayon noir, crayon rouge gras
 - recto-verso
 - 42 noms de personnages dont 27 caractérisés
 - 6 noms de lieux
 - renseignements divers : une soustraction en rapport avec un âge, une précision temporelle, un numéro de chambre.
- ◇ Calendrier : 1 feuille
 - du 17 au 23 juin 1963 : 7 jours de rédaction (croix bleues)
 - du 3 au 7 juillet 1963 : 5 jours de révision (croix rouges)
 - ces indications figurent aussi sur le calendrier de *La Chambre bleue*.

166. *Maigret se défend*

- ◇ Manuscrit : Fonds Simenon
 - Reliure toilée grège, non signée, au dos étiquette en basane noire : SIMENON // MAIGRET // SE DÉFEND // en lettres dorées, 270 × 210 mm
 - Tapuscrit, papier japon butterfly, 163 ff. ; les ff. 72–80 ont été imprimés au verso par un papier carbone mal placé ; corrections de l'auteur à l'encre noire, mots supprimés au crayon bleu gras ; signé et daté de : Epalinges, le 28 juillet 1964.
- ◇ Enveloppe de teinte jaune soleil intitulée *Maigret se défend* et *L'Affaire Maigret*
 - 229 × 163 mm
 - encre noire, crayon noir, crayon rouge gras, crayon bleu gras
 - recto-verso
 - 21 noms de personnages (+ 3 barrés) dont 18 caractérisés
 - 7 noms de lieux
 - renseignements divers : une précision temporelle, une notation relative à l'action, un fragment de dialogue.
- ◇ Carton de teinte orange, avec titre tronqué écrit au crayon bleu gras
 - 206 × 159 mm
 - encre noire
 - recto-verso
 - 3 noms de personnages dont 2 caractérisés.
- ◇ Calendrier : 2 feuilles
 - du 21 au 28 juillet 1964 : 8 jours de rédaction (croix bleues)
 - du 1^{er} au 6 août 1964 : 6 jours de révision (croix rouges)
 - d'autres indications figurent sur les feuilles de calendrier.

1965

167. *Le Petit Saint*

- ◇ Manuscrit : Fonds Simenon (2 fascicules)
 - Reliure toilée grège, non signée, au dos étiquette en basane rouge : SIME-NON // LE // PETIT // SAINT // I pour le premier fascicule et II pour le second, en lettres dorées, 270 × 210 mm
 - Manuscrit autographe, stylo à bille noir, papier ocre, fascicule I : 26 ff., fascicule II : ff. 27 à 47; corrections très peu nombreuses, uniquement des suppressions réalisées en cours d'écriture; signé et daté de : Epalinges, le 13 octobre 1964
 - Dactylographie faisant suite au manuscrit, papier japon butterfly, fascicule I : 128 ff., fascicule II : ff. 129 à 228; corrections de l'auteur à l'encre noire, mots barrés au crayon bleu gras; signée et datée de : Epalinges, le 13 octobre 1964.
- ◇ Enveloppe de teinte jaune soleil
 - 229 × 162 mm
 - encre noire, stylo à bille noir, crayon rouge gras, crayon noir
 - recto-verso
 - 45 noms de personnages (+ 6 barrés) dont 21 caractérisés
 - 8 noms de lieux
 - renseignements divers : une chronologie des âges respectifs de 8 personnages à 2 moments du récit, une date, un terme technique, 2 nombres en rapport avec des âges.
- ◇ Plusieurs annexes, dont 9 numérotées
 - (1) – feuille blanche
 - 202 × 127 mm
 - crayon bleu gras, crayon noir gras
 - recto
 - notations concernant la perception des couleurs méditerranéennes
 - (2) – feuille blanche
 - 201 × 127 mm
 - crayon bleu gras, crayon noir gras, crayon rouge gras, stylo à bille noir
 - recto
 - 7 noms de lieux
 - renseignements divers : une caractérisation de personnage, 4 notations relatives à l'action
 - (3) – feuille blanche
 - 148 × 105 mm
 - crayon noir
 - recto
 - renseignements divers : un élément de décor, une notation relative à l'action, 4 détails vestimentaires féminins, 4 éléments d'un portrait physique féminin

3
 j'os d'ainfortancee see nori filon
 que c'i' stait la presciera illeage
 robes
 chereux louys
 bottines à lacer
 corsets
 chignon fauve
 gros seins
~~les~~ peau claire
 ceclottes avec fenton
 sous les ~~seins~~
 bats de maude

- (4) – feuille blanche
 – 148 × 105 mm
 – crayon noir
 – recto
 – une phrase faisant penser au début d'un conte
- (5) – feuille blanche
 – 148 × 105 mm
 – crayon noir
 – recto-verso
 – renseignements divers : un fragment de dialogue, 14 notations relatives à l'intrigue (certaines constituées par un seul mot)
- (6) – feuille blanche
 – 148 × 105 mm
 – crayon noir
 – recto-verso
 – 1 nom de personnage
 – 1 nom de lieu

- renseignements divers : une date, un âge, une somme d'argent, 2 détails relatifs à la mode, 2 sujets de tableaux, 3 fragments de dialogue, 8 notations relatives à l'action
- (7) - feuille blanche
 - 148 × 105 mm
 - crayon noir
 - recto-verso
 - 1 nom de lieu
 - renseignements divers : un fragment de dialogue, 13 notations relatives à l'intrigue (certaines constituées par un seul mot)
- (8) - feuille blanche
 - 202 × 127 mm
 - crayon noir, stylo à bille noir
 - recto
 - 13 noms de lieux constituant un itinéraire
 - renseignements divers : un tableau des âges de 5 personnages à un moment du récit, 2 éléments de décor, 2 multiplications, 5 notations relatives à l'intrigue
- (9) - feuille blanche
 - 202 × 127 mm
 - crayon bleu gras
 - recto
 - renseignements divers : une notation relative à l'intrigue, une évocation de tableau avec son schéma
- (10,11) - deux photographies représentant l'avvers et l'envers d'une médaille de Préfecture de police
- (12) - feuille blanche
 - 270 × 210 mm
 - dactylographie
 - recto
 - lettre de la Préfecture de police datée de Paris, le 18 septembre 1964, adressant à Georges Simenon l'Ordonnance du 1^{er} février 1957 (document suivant) et donnant des explications complémentaires sur le sujet
- (13) - fascicule de 14 pages
 - 206 × 134 mm
 - imprimé
 - recto-verso
 - ordonnance n° 57-10048 du 1^{er} février 1957 de la République Française réglementant l'activité des petits marchands ou de toute autre personne exerçant sa profession sur la voie publique
- (14) - feuille photocopiée d'un original se trouvant au Fonds Simenon dans le dossier « noms » : carton de teinte saumon
 - 319 × 213 mm
 - crayon noir, stylo à bille noir, encre noire
 - recto (au verso figure une liste de prénoms)
 - 1 nom de personnage

- 3 noms de lieux
- renseignements divers : un plan de logement — comptant 4 noms de personnages — inclus dans un plan de quartier comprenant 6 noms de personnages et un nom de lieu, 4 soustractions en rapport avec des âges.
- ◇ Calendrier : 2 feuilles
 - du 5 au 13 octobre 1964 : 9 jours de rédaction (croix bleues)
 - du 13 au 21 janvier 1965 : 9 jours de révision (croix bleues)
 - d'autres indications figurent sur les feuilles de calendrier.

168. *Le Train de Venise*

- ◇ Manuscrit : Fonds Simonon
 - Reliure toilée grège, non signée, au dos étiquette en basane rouge : SIMENON // LE TRAIN // DE VENISE // en lettres dorées, 270 × 210 mm
 - Tapuscrit, papier japon butterfly, 168 ff.; corrections de l'auteur à l'encre noire, mots barrés au crayon bleu gras; signé et daté de : Epalinges, le 3 juin 1965.
- ◇ Enveloppe de teinte jaune soleil
 - 250 × 177 mm
 - crayon noir, encre noire, crayon bleu gras, crayon rouge gras
 - recto-verso
 - 35 noms de personnages (+ 2 barrés) dont 25 caractérisés
 - 12 noms de lieux
 - renseignements divers : une chronologie, un nom d'entreprise, une liste de 16 articles de pêche en rapport avec un personnage, 2 renseignements numériques.

Saulon suisse

père de Calucan : Robur Calucan
 article de fishes
 tout bazi →

Louis de bateau
 ou. m. k. c. t.
 grand bateau
 la Louis - train Post

mère : Joignina continue la chronique
 61 an

Vaud de éparvier
 de Jeanes
 de filets
 double
 Calucan
 cause, en bateau, refendus
 Coltes
 plusieurs autres huils

Jouyon
 Pasticot

article
 van
 (fête de Mouton)
 farine
 pâte - bois
 Van de vase
 P. ~~...~~ Oscar

- ◇ Calendrier : 2 feuilles
 - du 28 mai au 3 juin 1965 : 7 jours de rédaction (croix bleues)
 - du 15 au 18 juin 1965 : 4 jours de révision (croix rouges)
 - d'autres indications figurent sur les feuilles de calendrier.

169. *La Patience de Maigret*

- ◇ Manuscrit : Fonds Simenon
 - Reliure toilée grège, non signée, au dos étiquette en basane noire : SIMENON // LA // PATIENCE // DE // MAIGRET // en lettres dorées, 270 × 210 mm
 - Tapuscrit, papier japon butterfly, 170 ff.; corrections de l'auteur à l'encre noire, mots barrés au crayon bleu gras; signé et daté de : Epalinges, le 9 mars 1965.
- ◇ Enveloppe de teinte jaune soleil intitulée *Maigret et M. Paul, La plus longue enquête de Maigret et La Patience de Maigret*
 - 229 × 162 mm
 - encre noire, crayon noir, crayon bleu gras, crayon rouge gras
 - recto-verso
 - 31 noms de personnages (+ 1 barré) dont 21 caractérisés
 - 3 noms de lieux
 - renseignements divers : le nombre de bijoux à Paris, les circonstances d'un hold-up, une arme, une date, une indication numérique, un numéro de téléphone, des références à plusieurs éléments narratifs de *Maigret se défend*.
- ◇ Calendrier : 3 feuilles
 - du 25 février au 1^{er} mars 1965, puis les 8 et 9 mars 1965 : 5 et 2 jours de rédaction interrompue par 6 jours de grippe (croix bleues)
 - du 29 mars et 2 avril 1965 : 5 jours de révision (croix rouges)
 - d'autres indications figurent sur les feuilles de calendrier.

1966

170. *Le Confessionnal*

- ◇ Manuscrit : Fonds Simenon
 - Reliure toilée grège, signée van Vlijmen Lausanne, au dos étiquette en basane rouge : SIMENON // LE // CONFSSIONNAL // en lettres dorées, 273 × 210 mm
 - Manuscrit autographe, crayon noir, papier ocre, paginations multiples (au total 30 ff.); précédé d'une préface non reprise dans la dactylographie (disparition des préfaces qui permettaient à l'écrivain un contact familier avec son lecteur); corrections très peu nombreuses, principalement des suppressions, réalisées en cours de rédaction; signé et daté de : Epalinges, le 20 octobre 1965

- Dactylographie faisant suite au manuscrit, papier japon butterfly, 159 ff.; corrections de l'auteur à l'encre noire, mots barrés au crayon bleu gras; signée et datée de : Epalinges, le 21 octobre 1965.
- ◇ Enveloppe de teinte jaune soleil intitulée *Le Confessionnal (Le Confesseur?)*
 - 250 × 176 mm
 - encre noire, crayon noir
 - recto-verso
 - 21 noms de personnages (+ 1 barré) dont 17 caractérisés.
- ◇ Carton de teinte terre de Sienne, intitulé *Le Confessionnal (Le Confesseur?)*
 - 319 × 218 mm
 - encre noire, crayon bleu gras, crayon rouge gras
 - recto-verso
 - 17 noms de personnages (+ 2 barrés) dont 14 caractérisés
 - 12 noms de lieux
 - renseignements divers : une chronologie, une spécialité de glacier, des renseignements sur les matières du baccalauréat en lettres et en mathématiques spéciales ainsi que des exemples de questions.
- ◇ Carton de teinte terre de Sienne
 - 319 × 261 mm
 - crayon noir, encre noire, crayon rouge gras, crayon bleu gras
 - recto-verso
 - 13 noms de personnages (+ 1 barré) dont 12 caractérisés
 - 2 noms de lieux
 - renseignements divers : un nom de bateau, une réflexion morale, des renseignements sur les études de pharmacien et de chirurgien dentiste, des notes concernant la mythologie grecque.
- ◇ Calendrier : 3 feuilles
 - du 8 au 21 octobre 1965 : 14 jours de rédaction (alternance de croix bleues et rouges)
 - du 30 novembre au 3 décembre 1965 : 4 jours de révision (croix rouges)
 - d'autres indications figurent sur les feuilles de calendrier.

171. *La Mort d'Auguste*

- ◇ Manuscrit : Fonds Simenon
 - Reliure toilée grège, signée van Vlijmen Lausanne, au dos étiquette en basane rouge : SIMENON // LA MORT // D'AUGUSTE // en lettres dorées, 275 × 210 mm
 - Tapuscrit, papier blanc jauni, 168 ff.; corrections de l'auteur à l'encre noire, mots barrés au crayon bleu gras; signé et daté de : Epalinges, le 17 mars 1966.
- ◇ Enveloppe de teinte jaune soleil intitulée *Les belles-sœurs*, titre barré au profit de *La Mort du Père* et *La Mort d'Auguste*
 - 228 × 162 mm
 - encre noire, crayon noir, crayon rouge gras, crayon bleu gras

- o recto-verso
- o 34 noms de personnages (+ 3 barrés) dont 24 caractérisés
- o 6 noms de lieux
- o renseignement divers : une date.
- ◇ Carton de teinte terre de Sienne, intitulé *La Mort du Père* et *Les Belles-Sœurs*
 - o 319 × 228 mm
 - o crayon noir, crayon rouge gras, crayon bleu gras, encre noire
 - o recto-verso
 - o 22 noms de personnages (+ 1 barré) dont 16 caractérisés
 - o 18 noms de lieux
 - o renseignements divers : un plan très sommaire, un itinéraire ferroviaire comprenant 7 noms de lieux, 6 termes culinaires, 13 opérations arithmétiques en rapport avec les âges de personnages, diverses informations concernant Riom parmi lesquelles 18 noms de lieux.

La Mort du Père Les Belles-Sœurs
 Riom (Puy-de-Dôme) vers 42 Hippolyte 38 km Ly. Mazerat
 15 km Clermont - Farnaud qui se joignent 15 km à Riom
 10 km Noullégar
 Auvergne - 12.664 h. - alt. 337
 Eglise de Nozay (curie laïque)
 Hôtel Suisse
 Maison des Couverts. Vierge Noire à Mazerat
 Egl. N.D. de Martheuret
 Rue de Martheuret
 Rue de Commerce -
 Carrefour de Taulles -
 21 - Rue P. Louis face Palais de Justice
 Processus de P. - Gavanne
 M. Laganne
 Arrière
 Beyon
 Sautouille
 Maison Laff. H.
 Poissy.
 12h49 - 13h20
 18h23 - 18h54
 (de Poissy à Riom 5 km)

- ◇ Carton de teinte terre de Sienne
 - o 319 × 240 mm
 - o crayon noir, encre noire, crayon rouge gras
 - o recto-verso
 - o 11 noms de personnages dont 8 caractérisés
 - o renseignements divers : un plan de maison, un plan de rez-de-chaussée, une date, une notation relative à la narration, une liste de 39 plats et 6 vins auvergnats.
- ◇ Calendrier : 2 feuilles
 - o du 11 au 17 mars 1966 : 7 jours de rédaction (croix bleues)
 - o du 3 au 6 mai 1966 : 4 jours de révision (croix rouges)
 - o d'autres indications figurent sur les feuilles de calendrier.

1967

172. *Maigret et l'affaire Nabour*

- ◇ Manuscrit : Fonds Simenon
 - Reliure toilée grège, signée van Vlijmen Lausanne, au dos étiquette en basane noire : SIMENON // MAIGRET ET // L'AFFAIRE // NAHOUR // en lettres dorées, 274 × 210 mm
 - Tapuscrit, papier japon butterfly, 182 ff. ; corrections de l'auteur à l'encre noire, mots barrés au crayon bleu gras ; signé et daté de : Epalinges, le 8 février 1966.
- ◇ Enveloppe de teinte jaune soleil
 - 250 × 176 mm
 - encre noire, crayon noir
 - recto-verso
 - 34 noms de personnages (+ 2 barrés) dont 28 caractérisés
 - 9 noms de lieux
 - renseignements divers : particularités concernant une blessure par balle.
- ◇ Calendrier photocopié (original donné) : 1 feuille
 - du 2 au 8 février 1966 : 7 jours de rédaction
 - du 22 au 24 février 1966 : 3 jours de révision
 - d'autres indications figurent sur la feuille de calendrier.

173. *Le Chat*

- ◇ Manuscrit : Fonds Simenon
 - Reliure toilée grège, signée van Vlijmen Lausanne, au dos étiquette en basane rouge : SIMENON // LE // CHAT // en lettres dorées, 274 × 210 mm
 - Tapuscrit, papier japon butterfly, 141 ff. ; corrections de l'auteur à l'encre noire, mots barrés au crayon bleu gras ; signé et daté de : Epalinges, le 5 octobre 1966.
- ◇ Enveloppe de teinte jaune soleil
 - 250 × 176 mm
 - encre noire, crayon noir
 - recto-verso
 - 24 noms de personnages (+ 2 barrés) dont 17 caractérisés
 - 9 noms de lieux faisant partie d'un même quartier.
- ◇ Carton de teinte terre de Sienne, intitulé *Le Chat*
 - 319 × 229 mm
 - encre noire, crayon noir, crayon rouge gras
 - recto
 - 4 noms de personnages (+ 2 barrés) dont 3 caractérisés
 - 1 nom de lieu
 - renseignement divers : un plan de quartier comprenant 16 noms de lieux et 4 maisons de commerce.

- ◇ Carton de teinte terre de Sienne
 - 255 × 160 mm
 - crayon noir
 - recto
 - renseignements divers sur la manière de fabriquer le béton et sur les aras.
- ◇ Calendrier : 2 feuilles
 - du 29 septembre au 5 octobre 1966 : 7 jours de rédaction (croix bleues)
 - du 17 au 20 octobre 1966 : 4 jours de révision (croix rouges)
 - d'autres indications figurent sur les feuilles de calendrier.

174. *Le Voleur de Maigret*

- ◇ Manuscrit : Fonds Simenon
 - Reliure toilée grège, signée van Vlijmen Lausanne, au dos étiquette en basane noire : SIMENON // LE VOLEUR // DE MAIGRET // en lettres dorées, 275 × 210 mm
 - Tapuscrit, papier japon butterfly, 141 ff.; corrections de l'auteur à l'encre noire, mots barrés au crayon bleu gras; signé et daté de : Epalinges, le 11 novembre 1966.
- ◇ Enveloppe de teinte jaune soleil, intitulée *Maigret et le Pickpocket Maladroit (ou affolé)*, puis *Le Voleur de Maigret*
 - 250 × 176 mm
 - encre noire, crayon noir, crayon bleu gras, crayon rouge gras
 - recto
 - 22 noms de personnages (+ 3 barrés) dont 15 caractérisés
 - 4 noms de lieux
 - renseignements divers : un nom d'oiseau, une date, un fragment de dialogue (?).
- ◇ Carton de teinte terre de Sienne, intitulé *Le Voleur de Maigret*
 - 319 × 250 mm
 - encre noire, crayon noir, crayon rouge gras, crayon bleu gras
 - recto
 - 38 noms de personnages (+ 1 barré) dont 5 caractérisés et 33 figurant dans des listes de noms
 - 5 noms de lieux désignant des stations de métro parisiennes
 - renseignements divers : une marque de voiture, une description de statue, un plan de quartier comprenant 23 noms de lieux, 2 propositions de titre : *Le Portefeuille de Maigret* et *Maigret et le pickpocket*.
- ◇ Carton de teinte terre de Sienne
 - 320 × 245 mm
 - encre noire, crayon noir
 - recto
 - 3 noms de personnages
 - 12 noms de lieux faisant partie d'un itinéraire
 - renseignements divers : une chronologie sommaire, une notation relative à l'intrigue.

VERMONT: Watkins River Village in the Fall

SEPTEMBER 1988

SUN MON TUE WED THU FRI SAT

Le voleur de Matigret

1 *your first night*

2 *your second night*

3 *your third night*

4 *your fourth night*

5 *your fifth night*

6 *your sixth night*

7 *your seventh night*

8 *your eighth night*

9 *your ninth night*

10 *your tenth night*

11 *your eleventh night*

12 *your twelfth night*

13 *your thirteenth night*

14 *your fourteenth night*

15 *your fifteenth night*

16 *your sixteenth night*

17 *your seventeenth night*

18 *your eighteenth night*

19 *your nineteenth night*

20 *your twentieth night*

21 *your twenty-first night*

22 *your twenty-second night*

23 *your twenty-third night*

24 *your twenty-fourth night*

25 *your twenty-fifth night*

26 *your twenty-sixth night*

27 *your twenty-seventh night*

28 *your twenty-eighth night*

29 *your twenty-ninth night*

30 *your thirtieth night*

31 *your thirty-first night*

One Ticket—One Airline
 Enjoy the convenience of traveling with one ticket to Europe, the Middle East, and major cities across the U.S.A.

174. Le Voleur de Matigret : calendrier.

- ◇ Calendrier : une feuille
 - du 5 au 11 novembre 1966 : 7 jours de rédaction (croix bleues)
 - du 24 au 27 novembre 1966 : 4 jours de révision (croix rouges)
 - d'autres indications figurent sur la feuille de calendrier.

175. *Le Déménagement*

- ◇ Manuscrit : Fonds Simenon
 - Reliure toilée grège, signée van Vlijmen Lausanne, au dos étiquette en basane rouge : SIMENON // LE // DÉMÉNAGEMENT // en lettres dorées, 274 × 210 mm
 - Tapuscrit, papier japon butterfly, 127 ff.; corrections de l'auteur à l'encre noire, mots barrés au crayon bleu gras; signé et daté de : Epalinges, le 27 juin 1967.
- ◇ Enveloppe de teinte jaune soleil, intitulée *Les Voisins*
 - 229 × 162 mm
 - encre noire, crayon noir, crayon bleu gras
 - recto-verso
 - 32 noms de personnages (+ 2 barrés) dont 27 caractérisés
 - 18 noms de lieux (+ 2 barrés)
 - renseignement divers : un plan d'immeuble comprenant 10 noms de personnages.
- ◇ Carton de teinte terre de Sienne, intitulé *Les Voisins*
 - 319 × 227 mm
 - encre noire, crayon noir, crayon rouge gras, crayon bleu gras
 - recto
 - 14 noms de personnages dont 11 caractérisés
 - 6 noms de lieux
 - renseignement divers : une notation relative à l'action.
- ◇ Ensemble de 7 bostols dont 5 numérotés
 - 150 × 105 mm
 - (1) – crayon noir
 - recto
 - renseignements divers : un plan d'appartement, éléments de décor
 - (2) – crayon noir
 - recto
 - renseignements divers : une caractérisation de personnage, un fragment de dialogue, des éléments de décor
 - (3) – crayon noir
 - recto
 - renseignements divers : un brouillon, une notation relative à l'intrigue

27 / Il n'a saisi l'existence
 mais sans jamais s'y rendre
 profondément, maintenant
 chaque fois qu'il a l'air
 formel ~~de~~ on s'arrête dans
 l'aveu.

Il retrouvait son va-lucidité,
 se souvenait de l'avant. Veille
 que la fatigue s'informait.
 qu'il avait tendance à
 rendre son faitage.

bruit d'une suite de fois.
 Pour dans le courtain.
 Autre fois. Autre fois.
 encore, toute fin de. Il
 n'aurait pas regardé l'honneur.
 les d'espèce. pas de cloche
 ni de carillon.
 milieu de la nuit -

Carillon ~~sur~~ au-dessus de
 l'éléphant.

- (4) - crayon noir
 - recto-verso
 - renseignements divers : un brouillon, 2 fragments de dialogue, des éléments de décor
- (5) - crayon noir
 - recto
 - 1 nom de personnage caractérisé
 - renseignement divers : un brouillon
- (6) - (1^{ers} mots : retour avec fils)
 - crayon noir, crayon bleu gras
 - recto

- renseignements divers : des notations relatives à l'action, des éléments de décor
- (7) - (1^{er} mot : *Dimanche*)
 - crayon noir
 - recto-verso
 - renseignements divers : des notations relatives à l'action.
- ◇ Calendrier : 1 feuille
 - du 21 au 27 juin 1967 : 7 jours de rédaction (croix bleues)
 - du 3 au 6 juillet 1967 : 4 jours de révision (croix rouges)
 - d'autres indications figurent sur la feuille de calendrier.

1968

176. *Maigret à Vichy*

- ◇ Manuscrit : Fonds Simenon
 - Reliure toilée grège, signée van Vlijmen Lausanne, au dos étiquette en basane noire : SIMENON // MAIGRET // À VICHY // en lettres dorées, 275 × 210 mm
 - Tapuscrit, papier japon butterfly, 136 ff.; corrections de l'auteur à l'encre noire, mots barrés au crayon bleu gras; signé et daté de : Epalinges, le 11 septembre 1967.
- ◇ Enveloppe de teinte jaune soleil
 - 229 × 162 mm
 - encre noire, crayon noir, crayon rouge gras
 - recto-verso
 - 28 noms de personnages (+ 1 barré) dont 24 caractérisés
 - renseignements divers : un tableau chronologique des âges respectifs de 3 personnages à 3 moments, une soustraction barrée, un nombre, une notation relative à l'intrigue.
- ◇ Calendrier : 1 feuille
 - du 5 au 11 septembre 1967 : 7 jours de rédaction (croix bleues)
 - 25, 26, 28 septembre 1967 : 3 jours de révision (croix rouges)
 - d'autres indications figurent sur la feuille de calendrier.

177. *La Prison*

- ◇ Manuscrit : Fonds Simenon
 - Reliure toilée grège, signée van Vlijmen Lausanne, au dos étiquette en basane rouge : SIMENON // LA // PRISON // en lettres dorées, 274 × 211 mm
 - Tapuscrit, papier japon butterfly, 145 ff. (120 et 121 : verso imprimé par un papier carbone mal placé); signé et daté de : Epalinges, le 12 novembre 1967.

- ◇ Enveloppe de teinte jaune soleil
 - 229 × 162 mm
 - encre noire, crayon noir, crayon bleu gras
 - recto-verso
 - 55 noms de personnages (+ 8 barrés) dont 28 caractérisés
 - 6 noms de lieux.
- ◇ Carton de teinte terre de Sienne, intitulé *La Prison*
 - 319 × 217 mm
 - encre noire, crayon noir, crayon rouge gras
 - recto
 - 19 noms de personnages (+ 4 barrés) dont 12 caractérisés
 - 9 noms de lieux (+ 6 barrés)
 - renseignements divers : un plan de quartier comportant 8 noms de lieux, une addition, une appellation affectueuse, des éléments chronologiques.
- ◇ Calendrier : 1 feuille
 - du 6 au 12 novembre 1967 : 7 jours de rédaction (croix bleues)
 - du 27 au 29 novembre 1967 : 3 jours de révision (croix rouges)
 - d'autres indications figurent sur la feuille de calendrier.

178. *Maigret hésite*

- ◇ Manuscrit : Fonds Simenon
 - Reliure toilée grège, signée van Vlijmen Lausanne, au dos étiquette en basane noire : SIMENON // MAIGRET // HÉSITE // en lettres dorées, 270 × 210 mm
 - Tapuscrit, papier japon butterfly, 137 ff.; corrections de l'auteur à l'encre noire; signé et daté de : Epalinges, le 30 janvier 1968.
- ◇ Enveloppe de teinte jaune soleil, intitulée *Maigret sur la Pointe des Pieds* (*Maigret marche sur des œufs*), le 1^{er} titre étant barré au profit de *Maigret hésite*

Maigret ~~sur la Pointe des Pieds~~
 Hésite
 (Maigret marche sur des œufs)

- 228 × 162 mm
- encre noire, crayon noir, crayon bleu gras
- recto-verso
- 31 noms de personnages (+ 3 barrés) dont 23 caractérisés
- 3 noms de lieux
- renseignements divers : une précision spatiale, 2 initiales, 6 notations temporelles.
- ◇ Calendrier : 2 feuilles
 - du 24 au 30 janvier 1968 : 7 jours de rédaction (croix rouges)
 - du 12 au 15 février 1968 : 4 jours de révision (croix bleues)
 - d'autres indications figurent sur les feuilles de calendrier.

179. *La Main*

- ◇ Manuscrit : Fonds Simenon
 - Reliure toilée grège, signée van Vlijmen Lausanne, au dos étiquette en basane rouge : SIMENON // LA // MAIN // en lettres dorées (sur la page du titre : *Le Banc dans la grange*, barré et remplacé par : *La Main*), 270 × 210 mm
 - Tapuscrit, papier japon butterfly, 141 ff.; corrections de l'auteur à l'encre noire; signé et daté de : Epalinges, le 29 avril 1968.
- ◇ Enveloppe de teinte jaune soleil, intitulée *L'Homme assis dans la Grange*, titre barré au profit de : *Le Banc dans la grange*
 - 229 × 162 mm
 - encre noire, crayon noir, crayon bleu gras, crayon rouge gras
 - recto-verso
 - 33 noms de personnages (+ 4 barrés) dont 18 caractérisés
 - 6 noms de lieux (+ 1 barré).
- ◇ Carton de teinte terre de Sienne, intitulé *L'Homme assis dans la Grange*, titre barré au profit de : *Le banc dans la Grange*
 - 319 × 227 mm
 - encre noire, crayon noir, crayon bleu gras, crayon rouge gras
 - 16 noms de personnages dont 4 caractérisés
 - 17 noms de lieux (+ 2 barrés)
 - renseignements divers : un titre de journal, une indication temporelle, 2 noms d'animaux, 3 noms d'arbres, 6 éléments de décor.
- ◇ Carton de teinte terre de Sienne
 - 227 × 114 mm
 - crayon noir
 - recto
 - renseignement divers : un brouillon de phrase.
- ◇ Calendrier : 2 feuilles
 - du 23 au 29 avril 1968 : 7 jours de rédaction (croix bleues)
 - du 20 au 22 mai 1968 : 3 jours de révision (croix rouges)
 - d'autres indications figurent sur les feuilles de calendrier.

180. *L'Ami d'enfance de Maigret*

- ◇ Manuscrit : Fonds Simenon
 - Reliure toilée grège, signée van Vlijmen Lausanne, au dos étiquette en basane noire : SIMENON // L'AMI // D'ENFANCE // DE // MAIGRET // en lettres dorées, 270 × 207 mm
 - Tapuscrit, papier japon butterfly, 138 ff.; corrections de l'auteur à l'encre noire; signé et daté de : Epalinges, le 24 juin 1968.
- ◇ Enveloppe de teinte jaune soleil, intitulée *Maigret et son ami d'enfance*
 - 227 × 163 mm
 - encre noire, crayon noir, crayon rouge gras
 - 17 noms de personnages (+ 5 barrés) dont 13 caractérisés
 - 6 noms de lieux
 - renseignement divers : une chronologie.

- ◇ Carton de teinte terre de Sienne, intitulé *Maigret et son Ami d'enfance*
 - 319 × 222 mm
 - crayon noir, encre noire, crayon rouge gras
 - 8 personnages dont 6 caractérisés
 - 2 noms de lieux
 - renseignements divers : une chronologie, un plan d'appartement intégré dans un plan sommaire d'immeuble et comprenant 4 noms de personnages ainsi qu'un nom de lieu, une chronologie impliquant 5 personnages caractérisés.
- ◇ Carton de teinte terre de Sienne
 - 212 × 159 mm
 - encre noire
 - recto
 - 3 noms de personnages dont 2 caractérisés.
- ◇ Calendrier : 2 feuilles
 - du 18 au 24 juin 1968 : 7 jours de rédaction (croix bleues)
 - du 9 au 12 juillet 1968 : 4 jours de révision (croix rouges) de *Maigret et ami d'enfance*.

1969

181. *Il y a encore des noisetiers*

- ◇ Manuscrit : Fonds Simenon
 - Reliure toilée grège, signée van Vlijmen Lausanne, au dos étiquette en basane rouge : SIMENON // IL Y A // ENCORE // DES // NOISETIERS // en lettres dorées, 270 × 210 mm
 - Tapuscrit, papier japon butterfly, 135 ff.; dédicace dactylographiée adressée au docteur Samuel Cruchaud et signée de l'auteur; corrections de l'auteur à l'encre noire; signé et daté de : Epalinges, le 13 octobre 1968.
- ◇ Enveloppe de teinte jaune soleil
 - 260 × 201 mm
 - encre noire, crayon noir, crayon rouge gras
 - recto-verso
 - 29 noms de personnages (+ 3 barrés) dont 20 caractérisés
 - 8 noms de lieux dont 2 caractérisés

- renseignements divers : une date, 7 soustractions en rapport avec des âges
- la plupart des personnages sont intégrés dans une biographie chronologique du héros.
- ◇ Chemise en carton de teinte terre de Sienne, intitulée *Il y a encore des noisetiers*
 - 319 × 262 mm
 - écrite sur les 4 faces :
 - (1) – encre noire, crayon noir, crayon bleu gras, crayon rouge gras
 - 28 noms de personnages (+ 6 barrés) dont 21 caractérisés
 - 1 nom de lieu
 - renseignements divers : une notation relative à l'intrigue, une addition et 2 soustractions en rapport avec des âges de personnages, un nombre, 3 notations temporelles
 - (2) – crayon noir
 - 2 noms de personnages dont 1 caractérisé
 - renseignements divers : plan d'un grand appartement, 2 notations temporelles en rapport avec la composition du roman
 - (3) – crayon noir
 - 7 noms de personnages dont 4 caractérisés
 - 1 nom de lieu fortement caractérisé
 - (4) – encre noire, crayon noir, crayon rouge gras
 - 25 noms de personnages (+ 3 barrés) dont 17 caractérisés
 - 1 nom de lieu
 - renseignements divers : calcul d'un décalage horaire, tableau groupant 26 personnages avec leur âge au présent du récit et des caractérisations pour 11 d'entre eux.
- ◇ 5 bostols
 - 150 × 105 mm
 - (1) – dactylographie
 - recto
 - articles 336 et 339 du Droit Français
 - (2) – dactylographie
 - recto
 - résumé des articles 46, 305 et suivants du Code Civil Suisse
 - (3) – dactylographie
 - recto
 - articles 334, 335, 336 et 339 du Code Civil Français
 - (4) – encre noire
 - recto
 - 8 projets de titre : *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*

Le temps la femme fin.
 Le temps qui la femme fin.
 Il n'y a pas que la colère.
 Au delà de la colère.
 L'homme inaccessible.
 Il y a encore des hoisettes.
 Il y a encore des hoisettes.
 Les grossesses vertes.

- (5) - encre noire
 - recto
 - brouillon pour la dédicace daté du 8 novembre 68.
- ◇ Calendrier : 2 feuilles
 - du 7 au 13 octobre 1968 : 7 jours de rédaction (croix bleues)
 - du 4 au 7 novembre 1968 : 4 jours de révision (croix rouges)
 - d'autres indications figurent sur les feuilles de calendrier.

182. Novembre

- ◇ Manuscrit : Fonds Simenon
 - Reliure toilée grège, signée van Vlijmen Lausanne, au dos étiquette en basane rouge : SIMENON // NOVEMBRE // en lettres dorées, 270 × 210 mm
 - Tapuscrit, papier japon butterfly, 127 ff.; corrections de l'auteur à l'encre noire; signé et daté de : Epalinges, le 19 juin 1969.
- ◇ Enveloppe de teinte jaune soleil, intitulée *Le Pavillon de Ville d'Avray et Novembre*
 - 229 × 162 mm
 - encre noire, crayon noir, crayon bleu gras, crayon rouge gras
 - recto-verso
 - 19 noms de personnages (+ 6 barrés) dont 18 caractérisés
 - 9 noms de lieux
 - renseignements divers : une date, un plan très sommaire comprenant 3 noms de lieux.
- ◇ Enveloppe de teinte jaune soleil, intitulée *Novembre*
 - 229 × 162 mm
 - encre noire, crayon noir
 - recto-verso
 - 19 noms de personnages dont 14 caractérisés
 - 10 noms de lieux
 - renseignements divers : une date, une chronologie.

- ◇ Carton de teinte terre de Sienne, intitulé *Le Pavillon de Ville d'Avray ou « Novembre »* (les deux derniers mots ayant été ajoutés plus tard et la 1^e partie du titre étant barrée au profit de *Novembre*)
 - 319 × 240 mm
 - encre noire, crayon noir, crayon bleu gras, crayon rouge gras
 - recto
 - 18 noms de personnages (+ 1 barré) dont 16 caractérisés
 - 11 noms de lieux
 - renseignements divers : une date, une date accompagnée d'une précision climatique, une notation relative à l'intrigue, une soustraction, un plan très sommaire comprenant 4 noms de lieux.
- ◇ Carton de teinte terre de Sienne, intitulé *Novembre* (1^{ers} mots : *Frères et Sœurs de Nathalie*)
 - 319 × 240 mm
 - encre noire, crayon noir
 - recto
 - 13 noms de personnages dont 12 caractérisés.
- ◇ Carton de teinte terre de Sienne, intitulé *Novembre* (1^{ers} mots : *9 novembre*)
 - 319 × 239 mm
 - encre noire, crayon noir
 - recto-verso
 - 4 noms de personnages dont 3 caractérisés
 - renseignements divers : une date, un plan de 3 étages d'une maison, un élément descriptif, texte d'une chanson en espagnol.
- ◇ Carton de teinte terre de Sienne
 - 319 × 240 mm
 - encre noire, crayon noir, crayon rouge gras
 - recto-verso
 - renseignements divers : un plan assez sommaire comprenant 6 noms de lieux, un plan de propriété incluant le plan du rez-de-chaussée d'une maison, plan de 2 étages, 5 éléments descriptifs, une chanson en espagnol, 2 soustractions concernant des âges des personnages.
- ◇ Bristol intitulé *Novembre*
 - 150 × 105 mm
 - stylo à bille bleu, d'une écriture inconnue
 - recto
 - 3 numéros de pages (+ 1 barré).
- ◇ Feuille de papier blanc
 - 148 × 105 mm
 - stylo à bille noir
 - recto
 - texte d'une chanson en espagnol.
- ◇ Calendrier : 1 feuille
 - du 13 au 19 juin 1969 : 7 jours de rédaction (croix bleues)
 - du 23 au 25 juin 1969 : 3 jours de révision (croix rouges)
 - d'autres indications figurent sur la feuille de calendrier.

183. *Maigret et le tueur*

- ◇ Manuscrit : Fonds Simenon
 - Reliure toilée grège, signée van Vlijmen Lausanne, au dos étiquette en basane noire : SIMENON // MAIGRET // ET LE // TUEUR // en lettres dorées (sur la 2^e page de titre : *Un coup double de Maigret* barré et remplacé par : *Maigret et le « Forcené »*), 270 × 208 mm
 - Tapuscrit, papier japon butterfly, 134 ff.; corrections de l'auteur à l'encre noire; signé et daté de : Epalinges, le 21 avril 1969.
- ◇ Enveloppe de teinte jaune soleil, intitulée *Maigret fait coup double (Maigret se méfie - Maigret et l'Homme Tranquille)*

Maigret fait coup double

*C Maigret de la fin -
" à l'homme tranquille)*

- 229 × 162 mm
- encre noire, crayon noir
- recto-verso
- 36 noms de personnages (+ 6 barrés) dont 30 caractérisés
- 13 noms de lieux (+ 2 barrés)
- renseignements divers : une date, les circonstances d'un meurtre.
- ◇ Carton de teinte terre de Sienne (1^{er} mot : *magnétophone*)
 - 319 × 242 mm
 - crayon noir
 - recto
 - 19 noms de personnages dont 14 caractérisés
 - renseignements divers : une notation relative à l'intrigue, 2 éléments de décor.
- ◇ Carton de teinte terre de Sienne (1^{er} mot : *Homme*)
 - 329 × 242 mm
 - crayon noir
 - recto
 - 3 caractérisations de personnages.
- ◇ Calendrier : 1 feuille
 - du 15 au 21 avril 1969 : 7 jours de rédaction de *Maigret et le « Forcené »* (croix bleues)
 - 28 et 29 avril 1969 : 2 jours de révision (croix rouges)
 - d'autres indications figurent sur la feuille de calendrier.

1970

184. *Maigret et le marchand de vin*

- ◇ Manuscrit : Fonds Simenon
 - Reliure toilée grège, signée van Vlijmen Lausanne, au dos étiquette en basane noire : SIMENON // MAIGRET // ET LE // MARCHAND // DE VIN // en lettres dorées, 270 × 208 mm
 - Tapuscrit, papier japon butterfly, 134 ff.; corrections de l'auteur à l'encre noire; signé et daté de : Epalinges, le 29 septembre 1969.
- ◇ Enveloppe de teinte jaune soleil
 - 229 × 162 mm
 - encre noire, crayon noir, crayon rouge gras
 - recto-verso
 - 23 noms de personnages (+ 5 barrés) dont 22 caractérisés
 - 3 noms de lieux
 - renseignements divers : une notation relative à l'intrigue, une date, une arme.
- ◇ Carton de teinte terre de Sienne, intitulé *Maigret et le marchand de vin*
 - 319 × 241 mm
 - encre noire, crayon noir, crayon rouge gras
 - recto
 - 32 noms de personnages (+ 4 barrés) dont 21 caractérisés
 - 4 noms de lieux
 - renseignements divers : une date, une addition, 2 soustractions et 3 opérations barrées en rapport avec des âges de personnages.
- ◇ Carton de teinte terre de Sienne
 - 319 × 242 mm
 - crayon noir
 - recto
 - 1 nom de personnage caractérisé
 - renseignements divers : un fragment de dialogue, 2 notations relatives à l'intrigue.
- ◇ Calendrier : 2 feuilles
 - du 23 au 29 septembre 1969 : 7 jours de rédaction (croix bleues)
 - du 6 au 8 octobre 1969 : révision (croix rouges)
 - d'autres indications figurent sur les feuilles de calendrier.

185. *Le Riche Homme*

- ◇ Manuscrit : Fonds Simenon
 - Reliure toilée grège, signée van Vlijmen Lausanne, au dos étiquette en basane rouge : SIMENON // LE // RICHE // HOMME // en lettres dorées, 270 × 210 mm
 - Tapuscrit, papier japon butterfly, 132 ff.; corrections de l'auteur à l'encre noire; signé et daté de : Epalinges, le 9 mars 1970.

- ◇ Enveloppe de teinte jaune soleil
 - 229 × 162 mm
 - encre noire, crayon noir
 - recto-verso
 - 21 noms de personnages (+ 2 barrés) dont 16 caractérisés
 - 2 noms de lieux
 - renseignement divers : un élément de décor.
- ◇ Carton de teinte terre de Sienne, intitulé *Le Riche Homme*
 - 319 × 241 mm
 - encre noire, crayon noir
 - recto
 - 21 noms de personnages dont 14 caractérisés
 - 2 noms de lieux dont 1 caractérisé
 - renseignements divers : une chronologie du rythme des marées pendant une semaine, 4 éléments de décor.

Vendredi 5 mars coefficient 44
 basse mer 6h 27
 haute mer 13h 17 coefficient 48
 samedi 7h 37
 basse mer 14h 08
 dimanche — coefficient 50
 lundi — 8h 30
 basse mer — 14h 45 " 53
 mardi — 9h 11 " 54
 mercredi — 9h 46 " 55
 jeudi — 10h 19.

- ◇ Carton de teinte terre de Sienne
 - 319 × 248 mm
 - encre noire
 - recto
 - renseignements divers : un plan de village comprenant 5 noms de lieux et 3 noms d'établissements, un plan de propriété comprenant un nom de lieu, un plan des 3 étages d'une maison.

- ◇ Calendrier : 1 feuille
 - du 3 au 9 mars 1970 : 7 jours de rédaction (croix bleues)
 - 23 et 24 mars 1970 : 2 jours de révision (croix rouges)
 - d'autres renseignements figurent sur la feuille de calendrier.

186. *La Folle de Maigret*

- ◇ Manuscrit : Fonds Simenon
 - Reliure toilée grège, signée van Vlijmen Lausanne, au dos étiquette en basane noire : SIMENON // LA // FOLLE // DE // MAIGRET // en lettres dorées, 270 × 210 mm
 - Tapuscrit, papier japon butterfly, 133 ff.; corrections de l'auteur à l'encre noire; signé et daté de : Epalinges, le 7 mai 1970.
- ◇ Enveloppe de teinte jaune soleil
 - 229 × 162 mm
 - encre noire, crayon noir
 - recto
 - 13 noms de personnages dont 8 caractérisés.
- ◇ Carton de teinte terre de Sienne, intitulé *La Folle de Maigret*
 - 319 × 239 mm
 - crayon noir, encre noire
 - recto
 - 22 noms de personnages (+ 9 barrés) dont 10 caractérisés
 - 6 noms de lieux
 - renseignements divers : une notation temporelle, 6 éléments de décor.
- ◇ Carton de teinte terre de Sienne
 - 319 × 241 mm
 - crayon noir
 - recto
 - 2 noms de personnages dont 1 caractérisé
 - 8 noms de lieux.
- ◇ Calendrier : 2 feuilles
 - du 1^{er} au 7 mai 1970 : 7 jours de rédaction (croix bleues)
 - 1^{er} et 2 juin 1970 : 2 jours de révision (croix rouges)
 - d'autres indications figurent sur les feuilles de calendrier.

1971

187. *La Disparition d'Odile*

- ◇ Manuscrit : Fonds Simenon

- Reliure toilée grège, signée van Vlijmen Lausanne, au dos étiquette en basane rouge : SIMENON // LA // DISPARITION // D'ODILE // en lettres dorées, 270 × 210 mm
- Tapuscrit, papier japon butterfly, 133 ff. (ff. 118 et 119 : impression au dos due à un papier carbone mal placé); corrections de l'auteur à l'encre noire; signé et daté de : Epalinges, le 4 octobre 1970.
- ◇ Enveloppe de teinte jaune soleil
 - 229 × 162 mm
 - encre noire, crayon noir
 - recto-verso
 - 23 noms de personnages (+ 2 barrés) dont 17 caractérisés
 - renseignements divers : une notation temporelle, 3 éléments descriptifs.
- ◇ Carton de teinte terre de Sienne, intitulé *La Disparition d'Odile*
 - 319 × 239 mm
 - encre noire, crayon noir
 - recto
 - 21 noms de personnages (+ 2 barrés) dont 15 caractérisés
 - 6 noms de lieux
 - renseignements divers : une notation relative à la narration, 7 éléments descriptifs.
- ◇ Carton de teinte terre de Sienne
 - 319 × 251 mm
 - crayon noir, encre noire
 - recto
 - 4 noms de personnages caractérisés
 - 4 noms de lieux
 - renseignement divers : un plan des 4 étages d'une maison.
- ◇ Lettre à en-tête des Presses de la Cité, datée du 7 septembre 1970 et signée Annette
 - 270 × 210 mm
 - recto
 - informations données à Georges Simenon sur les recherches dans l'intérêt des familles.
- ◇ 7 feuilles reprenant le programme de la licence en sociologie de l'Université de Lausanne et le plan d'examen pour 3 années
 - 297 × 209 mm
 - dactylographie
 - recto.
- ◇ 3 bostols
 - 150 × 105 mm
 - dactylographie
 - recto
 - renseignements sommaires sur l'organisation de la Faculté de Droit de Lausanne, renseignements sur l'école d'infirmières de l'hôpital cantonal, un nom de métier ajouté au crayon noir.

- ◇ 3 feuilles blanches
 - 134 × 105 mm
 - crayon noir
 - recto
 - brouillons.
- ◇ Calendrier : 3 feuilles
 - du 28 septembre au 4 octobre 1970 : 7 jours de rédaction (croix bleues)
 - du 3 au 5 novembre 1970 : 3 jours de révision (croix rouges)
 - d'autres indications figurent sur les feuilles de calendrier.

188. *Maigret et l'homme tout seul*

- ◇ Manuscrit : Fonds Simenon
 - Reliure toilée grège, signée van Vlijmen Lausanne, au dos étiquette en basane noire : SIMENON // MAIGRET // ET // L'HOMME // TOUT SEUL // en lettres dorées, 210 × 270 mm
 - Tapuscrit, papier japon butterfly, 134 ff.; corrections de l'auteur à l'encre noire; signé et daté de : Epalinges, le 7 février 1971.
- ◇ Enveloppe de teinte jaune soleil, intitulée *Maigret et le pauvre bougre, le pauvre bougre* étant ensuite barré au profit de *L'Homme tout seul*
 - 228 × 162 mm
 - encre noire, crayon bleu gras, crayon noir
 - recto
 - 16 noms de personnages (+ 1 barré) dont 11 caractérisés
 - 2 noms de lieux
 - renseignements divers : une notation temporelle et descriptive.
- ◇ Carton de teinte terre de Sienne, intitulé *Maigret et le pauvre bougre*, titre barré au profit de *Maigret et l'homme tout seul*
 - 319 × 240 mm
 - encre noire, crayon noir, crayon bleu gras
 - recto
 - 26 noms de personnages (+ 3 barrés) dont 19 caractérisés
 - 3 noms de lieux (+ 1 barré)
 - renseignements divers : 2 dates.
- ◇ Carton de teinte terre de Sienne
 - 319 × 241 mm
 - crayon noir, encre noire
 - recto-verso
 - 15 noms de personnages (+ 1 barré) dont 9 caractérisés + une liste de 17 noms de personnages
 - 7 noms de lieux.
- ◇ Calendrier : une feuille
 - du 1^{er} au 7 février 1971 : 7 jours de rédaction (croix bleues)
 - 10 et 11 février 1971 : 2 jours de révision (croix rouges).

189. *La Cage de verre*

- ◇ Manuscrit : Fonds Simenon
 - Reliure toilée grège, signée van Vlijmen Lausanne, au dos étiquette en basane rouge : SIMENON // LA // CAGE // DE // VERRE // en lettres dorées, 270 × 210 mm
 - Tapuscrit, papier japon butterfly, 134 ff.; corrections de l'auteur à l'encre noire; signé et daté de : Epalinges, le 17 mars 1971.
- ◇ Enveloppe de teinte jaune soleil, intitulée *La Cage*
 - 228 × 162 mm
 - encre noire, crayon bleu, crayon rouge gras
 - recto-verso
 - 22 noms de personnages (+ 2 barrés) dont 16 caractérisés
 - 1 nom de lieu (+ 3 barrés)
 - renseignements divers : étapes chronologiques de la vie de 2 personnages.
- ◇ Carton de teinte terre de Sienne, intitulé *La Cage*
 - 319 × 239 mm
 - encre noire, crayon noir
 - recto
 - 24 noms de personnages (+ 3 barrés) dont 20 caractérisés
 - 2 noms de lieux
 - renseignements divers : étapes chronologiques de la vie de 2 personnages, 2 soustractions en rapport avec des âges.
- ◇ Carton de teinte terre de Sienne
 - 319 × 243 mm
 - crayon noir
 - recto
 - 7 noms de personnages dont 3 caractérisés
 - 6 noms de lieux
 - renseignements divers : une notation relative à l'intrigue, 4 renseignements concernant Etampes.
- ◇ Calendrier : 2 feuilles
 - du 11 au 17 mars 1971 : 7 jours de rédaction (croix bleues)
 - 26 et 27 avril 1971 : 2 jours de révision (croix rouges)
 - d'autres indications figurent sur les feuilles de calendrier.

190. *Maigret et l'indicateur*

- ◇ Manuscrit : Fonds Simenon
 - Reliure toilée grège, signée van Vlijmen Lausanne, au dos étiquette en basane noire : SIMENON // MAIGRET // ET // L'INDICATEUR // en lettres dorées, 270 × 210 mm
 - Tapuscrit, papier japon butterfly, 133 ff. (ff. 41 à 49 imprimés au verso par un papier carbone mal placé); corrections de l'auteur à l'encre noire; signé et daté de : Epalinges, le 11 juin 1971.

- ◇ Enveloppe de teinte jaune soleil
 - 228 × 162 mm
 - encre noire, crayon noir, crayon bleu gras
 - recto-verso
 - 21 noms de personnages (+ 2 barrés) dont 20 caractérisés
 - 7 noms de lieux
 - renseignements divers : une précision chronologique avec des indications climatiques, une notation relative à l'intrigue, un terme culinaire.
- ◇ Carton de teinte terre de Sienne, intitulé *Maigret et l'Indicateur*
 - 319 × 241 mm
 - crayon noir, encre noire, crayon rouge gras
 - recto-verso
 - 27 noms de personnages (+ 2 barrés) dont 22 caractérisés
 - 9 noms de lieux
 - renseignement divers : une arme.
- ◇ Calendrier : 1 feuille
 - du 5 au 11 juin 1971 : 7 jours de rédaction (croix bleues)
 - 21 et 22 juin 1971 : 2 jours de révision (croix rouges)
 - d'autres éléments figurent sur la feuille de calendrier.

1972

191. *Les Innocents*

- ◇ Manuscrit : Fonds Simenon
 - Reliure toilée grège, signée van Vlijmen Lausanne, au dos étiquette en basane rouge : SIMENON // LES // INNOCENTS // en lettres dorées, 270 × 210 mm
 - Tapuscrit, papier japon butterfly, 132 ff. ; corrections de l'auteur à l'encre noire ; signé et daté de : Epalinges, le 11 octobre 1971.
- ◇ Enveloppe de teinte jaune soleil
 - 229 × 162 mm
 - encre noire, crayon noir
 - recto-verso
 - 18 noms de personnages (+ 2 barrés) dont 14 caractérisés
 - 16 noms de lieux
 - renseignements divers : une référence temporelle, une notation relative à l'intrigue.
- ◇ Carton de teinte terre de Sienne, intitulé *Les Innocents*
 - 317 × 237 mm
 - encre noire, crayon noir
 - recto
 - 30 noms de personnages (+ 7 barrés) dont 21 caractérisés

- 3 noms de lieux
- renseignements divers : une indication temporelle, une notation relative à l'intrigue, un numéro de téléphone, 2 précisions de durée.
- ◇ Carton de teinte terre de Sienne
 - 237 × 160 mm
 - encre noire
 - recto
 - 3 noms de lieux.
- ◇ 4 feuilles blanches
 - 134 × 105 mm
 - (1) – crayon noir, encre noire
 - recto
 - 2 noms de personnages caractérisés
 - renseignements divers : un fragment de dialogue, 2 notations relatives à l'intrigue, des éléments de décor

Bureau Joailler - orfèvre
 livres
 fines
 ciseaux de suisse
 Boutarolles
 3 cils hoi filon
 courlé en plaques
 exarissiois
 plaques - à pages
 laminées à pages
 filières
 chaudière

- (2) – crayon noir
 - recto
 - 3 noms de personnages (+ 1 barré) dont 2 caractérisés
- (3) – crayon noir
 - recto
 - 1 fragment de dialogue
- (4) – crayon noir
 - recto
 - 12 termes concernant la joaillerie ou l'orfèvrerie.
- ◇ Calendrier : 2 feuilles
 - du 5 au 11 octobre 1971 : 7 jours de rédaction (croix bleues)
 - 15 et 16 novembre 1971 : 2 jours de révision (croix rouges)
 - d'autres indications figurent sur les feuilles de calendrier.

192. *Maigret et M. Charles*

- ◇ Manuscrit : Fonds Simenon
 - Reliure toilée grège, signée van Vlijmen Lausanne, au dos étiquette en basane noire : SIMENON // MAIGRET // ET // M. CHARLES // en lettres dorées, 270 × 210 mm
 - Tapuscrit, papier japon butterfly, 133 ff.; corrections de l'auteur à l'encre noire; signé et daté de : Epalinges, le 11 février 1972.
- ◇ Enveloppe de teinte jaune soleil, intitulée *La Visiteuse de Maigret*
 - 260 × 201 mm
 - encre noire, crayon noir
 - recto-verso
 - 52 noms de personnages (+ 4 barrés) dont 34 caractérisés
 - 5 noms de lieux
 - renseignements divers : une date, un fragment de dialogue.
- ◇ Carton de teinte terre de Sienne, intitulé *La Visiteuse de Maigret*
 - 317 × 240 mm
 - encre noire, crayon noir
 - recto
 - 45 noms de personnages (+ 3 barrés) dont 31 caractérisés
 - 2 noms de lieux
 - renseignements divers : une date, 2 marques de voitures.
- ◇ Carton de teinte terre de Sienne (1^{ers} mots : 207 bis b^d S^t Germain)
 - 317 × 239 mm
 - encre noire
 - recto
 - 17 noms de personnages dont 9 caractérisés
 - 2 noms de lieux
 - renseignement divers : un nombre.

- ◇ Carton de teinte terre de Sienne (1^{ers} mots : *chez Mademoiselle*)
 - 241 × 160 mm
 - encre noire
 - recto
 - 2 noms de personnages dont 1 caractérisé
 - 1 nom de lieu.
- ◇ Carton de teinte terre de Sienne (1^{er} mot : *Boutand*)
 - 239 × 158 mm
 - crayon noir
 - recto
 - 1 nom de personnage caractérisé.
- ◇ Bristol au nom de Georges Simenon
 - 148 × 105 mm
 - recto, dactylographie : demande de renseignements concernant le fonctionnement d'une étude de notaire à Paris, réponses manuscrites au crayon noir dans la marge
 - verso, crayon noir : 1 nom de personnage, 3 éléments de décor.
- ◇ Bristol au nom de Georges Simenon
 - 148 × 105 mm
 - crayon noir
 - verso
 - 3 éléments de décor.
- ◇ 3 feuilles blanches
 - 134 × 105 mm
 - crayon noir
 - recto
 - (1) – 2 particularités physiques d'un personnage
 - (2) – un élément de décor
 - (3) – 2 noms de personnages.

Tableau synthétique des documents décrits

		Manuscrit	Documents annexes*
1931	<ol style="list-style-type: none"> 1. <i>M. Gallet, décédé</i> 2. <i>Le Pendu de Saint-Pbolten</i> 3. <i>Le Charretier de la « Providence »</i> 4. <i>Le Chien jaune</i> 5. <i>Pierr-le-Letton</i> 6. <i>La Nuit du carrefour</i> 7. <i>Un Crime en Hollande</i> 8. <i>Au Rendez-Vous-des-Terre-Neuvas</i> 9. <i>La Tête d'un homme</i> 10. <i>Le Relais-d'Alsace</i> 11. <i>La Danseuse du Gal-Moulin</i> 	<p>détruit détruit détruit vendu détruit détruit détruit détruit détruit</p>	<p>E E E E E</p>
1932	<ol style="list-style-type: none"> 12. <i>La Guinguette à deux sous</i> 13. <i>L'Ombre chinoise</i> 14. <i>L'Affaire Saint-Flacre</i> 15. <i>Chez les Flamands</i> 16. <i>Le Fou de Bergerac</i> 17. <i>Le Port des brumes</i> 18. <i>Le Passager du « Polarlys »</i> 19. <i>Liberty-Bar</i> 	<p>détruit détruit détruit détruit détruit détruit détruit vendu</p>	<p>E E E E E E</p>
1933	<ol style="list-style-type: none"> 20. Les Fiançailles de M. Hire 21. Le Coup de lune 22. La Maison du canal 23. <i>L'Ecluse n° 1</i> 24. L'Ane-Rouge 25. Les Gens d'en face 26. Le Haut Mal 	<p>vendu { vendu, coll. privée vendu vendu vendu vendu vendu</p>	<p>E E E E</p>

* Enveloppe, Carton, Feuille, Calendrier.

		Manuscrit	Documents annexes	
1934	27.	L'Homme de Londres		
	28.	<i>Maigret</i>	vendu E	
	29.	Le Locataire	vendu E	
	30.	Les Suicidés	vendu E	
1935	31.	Les Pitard	vendu E	
	32.	Les Clients d'Avrenos	vendu E	
	33.	Quartier nègre	vendu E	
	34.	L'Evadé	vendu E	
1936	35.	Long Cours	vendu E + F	
	36.	Les Demoiselles de Concarneau	vendu E	
	37.	45° à l'ombre	vendu E	
	38.	Le Testament Donadieu	vendu E	
1937	39.	L'Assassin	vendu E	
	40.	Le Blanc à lunettes	vendu E	
	41.	Faubourg	vendu E	
	42.	Ceux de la soif	vendu E	
1938	43.	Chemin sans issue	vendu, Musée Litt., { photoc. Fonds Simenon	
	44.	Les Rescapés du « Télémaque »	vendu E	
	45.	Les Trois Crimes de mes amis	vendu E	
	46.	Le Suspect	vendu E	
	47.	Les Sœurs Lacroix	vendu E	
	48.	Touriste de bananes	vendu E	
	49.	Monsieur La Souris	vendu E	
	50.	La Marie du Port	vendu E + C	
	51.	L'Homme qui regardait passer les trains	vendu E	
	52.	Le Cheval-Blanc	vendu E	
	1939	53.	Le Coup-de-Vague	vendu E
		54.	Chez Krull	vendu coll. privée
55.		Le Bourgmestre de Furnes	vendu E	
1940	56.	Malempin	vendu E	
	57.	Les Inconnus dans la maison	vendu E	

		Manuscrit	Documents annexes
1941	58. Cour d'assises 59. Bergelon 60. L'Outlaw 61. Il pleut, bergère ... 62. Le Voyageur de la Toussaint 63. La Maison des sept jeunes filles	vendu vendu vendu vendu vendu	E + F E E + F E F
1942	64. Oncle Charles s'est enfermé 65. La Veuve Couderc 66. <i>Cécile est morte</i> 67. <i>Les Caves du Majestic</i> 68. <i>La Maison du juge</i> 69. Le Fils Cardinaud 70. La Vérité sur Bébé Donge	vendu vendu vendu vendu vendu vendu vendu	E + F E 2E + F E
1944	71. <i>Signé Picpus</i> 72. <i>L'Inspecteur Cadavre</i> 73. <i>Félicité est là</i> 74. Le Rapport du gendarme	vendu vendu vendu vendu	
1945	75. La Fenêtre des Rouet 76. La Fuite de Monsieur Monde 77. L'Ainé des Ferchaux	? ? ?	2E
1946	78. Les Noces de Poitiers 79. Trois Chambres à Manhattan 80. Le Cercle des Mahé	? { coll. privée, photoc. Fonds Simenon ?}	Ca partiel E + 2F
1947	81. Au Bout du rouleau 82. <i>Maigret se fâche</i> 83. <i>Maigret à New York</i> 84. Lettre à mon juge 85. Le Clan des Ostendais 86. Le Destin des Malou 87. Le Passager clandestin	détruit détruit détruit { coll. privée, photoc. Fonds Simenon détruit détruit	E photoc. E E

		Manuscrit	Documents annexes
1948	88. Le Bilan Malétras 89. La Jument-Perdue 90. <i>Maigret et son mort</i> 91. <i>Les Vacances de Maigret</i> 92. La Neige était sale 93. Pedigree	? détruit détruit coll. privée ?	E 4E + C
1949	94. Le Fond de la bouteille 95. <i>La Première Enquête de Maigret</i> 96. Les Fantômes du chapelier 97. <i>Mon Ami Maigret</i> 98. Les Quatre Jours du pauvre homme 99. <i>Maigret chez le coroner</i>	détruit Fonds Simenon { coll. privée, photoc. Fonds Simenon { coll. privée, photoc. Fonds Simenon { coll. privée, photoc. Fonds Simenon	E E
1950	100. Un Nouveau dans la ville 101. <i>Maigret et la vieille dame</i> 102. <i>L'Amie de Madame Maigret</i> 103. L'Enterrement de Monsieur Bouvet 104. Les Volets verts	{ coll. privée, photoc. Fonds Simenon { coll. privée, photoc. Fonds Simenon { coll. privée, photoc. Fonds Simenon Fonds Simenon { coll. privée, photoc. Fonds Simenon	photoc. E + Ca
1951	105. Tante Jeanne 106. <i>Les Mémoires de Maigret</i> 107. Le Temps d'Anaïs 108. <i>Maigret au Picratt's</i> 109. <i>Maigret en meublé</i> 110. Une Vie comme neuve 111. <i>Maigret et la Grande Perche</i>	{ coll. privée, photoc. Fonds Simenon Fonds Simenon { coll. privée, photoc. Fonds Simenon { coll. privée, photoc. Fonds Simenon { coll. privée, photoc. Fonds Simenon coll. privée { coll. privée, photoc. Fonds Simenon	photoc. E + Ca E + Ca photoc. E + F

		Manuscrit	Documents annexes
1952	<p>112. Marie qui louche</p> <p>113. <i>Maigret, Lognon et les gangsters</i></p> <p>114. La Mort de Belle</p> <p>115. <i>Le Revolver de Maigret</i></p> <p>116. Les Frères Rico</p>	<p>{ coll. privée, actuell. Musée Litt., photoc. Fonds Simenon</p> <p>{ coll. privée, photoc. Fonds Simenon</p> <p>{ coll. privée, photoc. Fonds Simenon</p> <p>{ coll. privée, photoc. Fonds Simenon</p> <p>Fonds Simenon</p>	E + Ca
1953	<p>117. <i>Maigret et l'homme du banc</i></p> <p>118. Antoine et Julie</p> <p>119. <i>Maigret a peur</i></p> <p>120. L'Escalier de fer</p> <p>121. Feux rouges</p> <p>122. <i>Maigret se trompe</i></p>	<p>Fonds Simenon</p> <p>Fonds Simenon</p> <p>?</p> <p>coll. privée</p> <p>coll. privée, actuell. Fonds Simenon</p> <p>?</p>	E E Ca E
1954	<p>123. Crime impuni</p> <p>124. <i>Maigret à l'école</i></p> <p>125. <i>Maigret et la jeune morte</i></p> <p>126. L'Horloger d'Everton</p> <p>127. Le Grand Bob</p> <p>128. <i>Maigret chez le ministre</i></p> <p>129. Les Témoins</p>	<p>Fonds Simenon</p> <p>coll. privée</p> <p>?</p> <p>coll. privée</p> <p>{ coll. privée, photoc. Fonds Simenon</p> <p>?</p> <p>{ coll. privée, photoc. Fonds Simenon</p>	E photoc. E E photoc. E
1955	<p>130. <i>Maigret et le corps sans tête</i></p> <p>131. La Boule noire</p> <p>132. <i>Maigret tend un piège</i></p>	<p>Fonds Simenon</p> <p>perdu</p> <p>détruit au <i>Figaro</i></p>	E E
1956	<p>133. Les Complices</p> <p>134. En cas de malheur</p> <p>135. <i>Un Echec de Maigret</i></p> <p>136. Le Petit Homme d'Arkhangelsk</p>	<p>{ coll. privée, photoc. Fonds Simenon</p> <p>Fonds Simenon</p> <p>Fonds Simenon</p> <p>{ coll. privée, photoc. Fonds Simenon</p>	photoc. E + Ca E + Ca E + Ca photoc. E + C + Ca

		Manuscrit	Documents annexes
1957	137. <i>Maigret s'amuse</i> 138. Le Fils 139. Le Nègre	{ coll. privée, photoc. Fonds Simenon Fonds Simenon coll. privée	photoc. E + Ca E + 2C + Ca
1958	140. <i>Maigret voyage</i> 141. Strip-Tease 142. <i>Les Scrupules de Maigret</i> 143. Le Président 144. Le Passage de la ligne	Fonds Simenon { coll. privée, photoc. Fonds Simenon Fonds Simenon Fonds Simenon Fonds Simenon	E + Ca photoc. E + Ca E + Ca E + F + Ca E + Ca
1959	145. Dimanche 146. <i>Maigret et les témoins récalcitrants</i> 147. <i>Une Confidance de Maigret</i> 148. La Vieille 149. Le Veuf	{ coll. privée, photoc. Fonds Simenon Fonds Simenon Fonds Simenon Fonds Simenon coll. privée, photoc. Fonds Simenon	E + Ca E + Ca E + C + Ca E + C + Ca photoc. E + Ca
1960	150. <i>Maigret aux Assises</i> 151. L'Ours en peluche 152. <i>Maigret et les vieillards</i>	{ coll. privée, photoc. Fonds Simenon { coll. privée, photoc. Fonds Simenon Fonds Simenon	photoc. E + Ca photoc. E + C E + Ca
1961	153. Betty 154. Le Train 155. <i>Maigret et le voleur paresseux</i>	{ coll. privée, photoc. Fonds Simenon Bibl. Salykov-Chtchédrine Fonds Simenon	photoc. E E + C + Ca
1962	156. La Porte 157. Les Autres 158. <i>Maigret et les braves gens</i> 159. <i>Maigret et le client du samedi</i>	Fonds Simenon Fonds Simenon coll. privée Fonds Simenon	E + F + C + Ca E + Ca E + Ca
1963	160. <i>Maigret et le clochard</i> 161. Les Anneaux de Bicêtre 162. <i>La Colère de Maigret</i>	Fonds Simenon Fonds Simenon Fonds Simenon	E + Ca E + dossier + Ca E + Ca

			Manuscrit	Documents annexes
1964	163. La Chambre bleue 164. L'Homme au petit chien 165. <i>Maigret et le fantôme</i> 166. <i>Maigret se défend</i>		Fonds Simenon coll. privée Fonds Simenon Fonds Simenon	E + Ca E + Ca E + C + Ca
1965	167. Le Petit Saint 168. Le Train de Venise 169. <i>La Patience de Maigret</i>		Fonds Simenon Fonds Simenon Fonds Simenon	E + 14 annexes + Ca E + Ca E + Ca
1966	170. Le Confessionnal 171. La Mort d'Auguste		Fonds Simenon Fonds Simenon	E + 2C + Ca E + 2C + Ca
1967	172. <i>Maigret et l'affaire Nabour</i> 173. Le Chat 174. <i>Le Voleur de Maigret</i> 175. Le Déménagement		Fonds Simenon Fonds Simenon Fonds Simenon Fonds Simenon	E + photoc. Ca E + 2C + Ca E + 2C + Ca E + 8C + Ca
1968	176. <i>Maigret à Vichy</i> 177. La Prison 178. <i>Maigret hésite</i> 179. La Main 180. <i>L'Amit d'enfance de Maigret</i>		Fonds Simenon Fonds Simenon Fonds Simenon Fonds Simenon Fonds Simenon	E + Ca E + C + Ca E + Ca E + 2C + Ca E + 2C + Ca
1969	181. Il y a encore des noisetiers 182. Novembre 183. <i>Maigret et le tueur</i>		Fonds Simenon Fonds Simenon Fonds Simenon	E + 6C + Ca 2E + 5C + F + Ca E + 2C + Ca
1970	184. <i>Maigret et le marchand de vin</i> 185. Le Riche Homme 186. <i>La Folle de Maigret</i>		Fonds Simenon Fonds Simenon Fonds Simenon	E + 2C + Ca E + 2C + Ca E + 2C + Ca
1971	187. La Disparition d'Odile 188. <i>Maigret et l'homme tout seul</i> 189. La Cage de verre 190. <i>Maigret et l'indicateur</i>		Fonds Simenon Fonds Simenon Fonds Simenon Fonds Simenon	E + 5C + 11F + Ca E + 2C + Ca E + 2C + Ca E + C + Ca
1972	191. Les Innocents 192. <i>Maigret et M. Charles</i>		Fonds Simenon Fonds Simenon	E + 2C + 4F + Ca E + 6C + 3F

Comptes rendus

Jean-Christophe CAMUS,
Simenon avant Simenon – Les années du journalisme 1919–1922,
Bruxelles, Didier-Hatier, Collection Grands Documents, 1989, 222 pp.

On connaissait, par Simenon lui-même, la période qui fait l'objet du présent ouvrage. Elle était souvent rappelée par les biographes, qui ne manquaient pas de souligner que la carrière du romancier avait été précédée par quelques années de journalisme, et par les Liégeois un tant soit peu informés, qui précisaient que ce premier métier avait été exercé à la vénérable *Gazette de Liège*, dès le lendemain de la Première Guerre mondiale. Pourtant, cet épisode à plus d'un point déterminant de la vie de Simenon attendait toujours son historien. Il s'imposait en effet, pour préciser de nombreux détails et pour éclairer les zones d'ombre, de retourner aux sources, de confronter des témoignages parfois contradictoires et de replacer dans leur exacte successivité les épisodes épars de ce qui prenait au fil des ans des petits airs de légende. C'est à ce travail que s'est attelé Jean-Christophe Camus, et le résultat de ses recherches est tout à fait intéressant.

Après trois chapitres qui retracent rapidement l'enfance de Simenon, depuis la naissance jusqu'à l'adolescence, J.-C. Camus entre dans le vif de son sujet en nous faisant assister à l'entrée du petit Georges — il a seize ans — dans les locaux de la *Gazette* et à son engagement. Après quoi, l'auteur campe le personnage et plante le décor : qui était ce jeune homme, à peine sorti de l'enfance, qui venait sur un coup de tête d'embrasser une carrière dont il ignorait tout, et qu'était alors la *Gazette de Liège* parmi les autres journaux de la place.

Commence alors une série de chapitres qui détaillent l'activité journalistique de celui qui va signer Georges Sim, quand ce n'est pas simplement de ses initiales, ses diverses contributions au journal catholique liégeois et aussi, subsidiairement, à *Nanesse*, une revue satirique éphémère et à *Noss'Péron*, un journal plus sérieux, avec lequel Simenon se brouillera, en 1921, pour des raisons politico-linguistiques.

Les contributions de Simenon à la *Gazette* sont minutieusement recensées et classées : les quarante-sept articles de la première année, les nombreux billets de la rubrique « Hors du Poulailleur », signés Monsieur Le Coq, les premiers reportages, font l'objet de chapitres attentifs, nourris de nombreuses citations. Sont pris en compte également, en passant, deux faits majeurs, chacun dans leur sphère : les premiers contacts du journaliste avec les milieux judiciaires, sa fréquentation des cercles artistiques, où il rencontrera celle qu'il appellera Tigy et dont il fera sa première femme.

Les deux derniers chapitres sont consacrés, l'un aux premiers essais littéraires du futur romancier (plusieurs contes et deux romans : *Au Pont des Arches*, qui paraît en 1921, et *Jeban Pinaguet*, dont le manuscrit est toujours dans les cartons), l'autre aux faits qui précèdent le départ pour Paris (la mort du père, le service militaire, la mort de Joseph Kleine, cocaïnomanie suicidaire qui inspirera *Le Pendu de Saint-Pholien*).

Viennent alors des « Conclusions » qui relatent le départ lui-même, évoquent quelques échos de la carrière du romancier tels qu'on a pu les lire dans les colonnes de la *Gazette de Liège* et les deux retours à Liège, celui de 1952, à l'occasion du procès que *Pedigree* a valu à son auteur et de l'élection de ce dernier à l'Académie de Langue et de Littérature Françaises de Belgique, celui de 1961, quand Simenon reçoit le Prix Septennal de la Province et assiste à l'inauguration de la bibliothèque qui porte son nom, au cœur d'Outremeuse, le quartier de son enfance.

En bon historien, J.-C. Camus est à la fois sympathique à son objet et suffisamment attentif pour ne pas céder à sa fascination. Il ne gomme en effet pas les traits les moins plaisants du personnage auquel il s'attache, et il laisse bien apparaître qu'il y avait chez le romancier une certaine tendance à l'arrangement et à l'embellissement par le souvenir. Même, il montre bien qu'il n'est pas dupe d'un certain souci de se disculper quand Simenon évoquera beaucoup plus tard, non sans gêne apparente, les articles nettement antisémites qui sont bel et bien signés de son nom, dans les pages de la *Gazette*. On ne peut que le louer d'un tel effort d'objectivité, qui hausse son travail bien au-dessus de l'hagiographie.

L'ouvrage, on ne l'a pas encore signalé, est abondamment illustré. Photos de gens et de lieux, dessins et reproductions d'articles font de l'ensemble une sorte d'album où revivent le Liège et le Simenon de ces années-là. Cette richesse iconographique, parfaitement accordée au texte, met bien celui-ci en valeur, sans lui porter ombrage.

Tout cela dit, qui se veut résolument louangeur, on me permettra sans doute d'afficher quelques regrets.

Ils ne portent pas sur l'essentiel, c'est-à-dire sur ce que J.-C. Camus entend nous faire savoir. Car il n'y a là que peu de reproches à lui adresser. Tout au plus peut-on trouver quelques-unes de ses formulations outrancières — ce qu'on mettra bien volontiers sur le compte de l'enthousiasme juvénile — comme par exemple lorsque, voulant nommer quelques cibles des billets de Monsieur Le Coq, il écrit hardiment : « Citons les principales victimes qui tomberont sous son couperet et sous les avalanches de ses attaques : MM. Emile Vandervelde, ministre de la Justice; Anseele, ministre des Travaux publics; Wauters, ministre de l'Industrie, du Travail et du Ravitaillement, et Destrée, ministre des Sciences et des Arts » (p. 70). Pour autant qu'on sache, les intéressés ont bel et bien survécu et on n'a pas souvenir que, dans la suite de leur carrière, ils aient tant soit peu porté les stigmates du couperet ou des avalanches !

On voudrait, bien plutôt, attirer son attention sur un certain manque de fini, sur l'absence de cette petite touche qui devrait donner à son livre — surtout dans la mesure où celui-ci n'appartient pas au tout venant de l'édition de masse — la qualité du bel objet.

Il ne s'agit pas d'être accablant. Ni l'auteur ni son ouvrage ne méritent cela. La langue de J.-C. Camus est généralement de bon aloi : à quelques reprises seulement, lui échappent des formulations un peu contestables. On n'en donnera que deux exemples, pour situer le niveau du débat : p. 14, « vouer pour » ; p. 70, « s'allier d'amitié » ; à quoi

on ajoutera un bien curieux « relater par le petit bout de la lorgnette » (p. 171). En fait, il devrait surtout relire ses épreuves avec plus d'attention et s'informer davantage des règles de la belle composition, à une époque où, livrés aux « opérateurs de saisie », nous ne pouvons pas leur accorder la confiance que méritaient les anciens typographes et les correcteurs de naguère : il veillerait à uniformiser l'utilisation des italiques dans les titres des journaux et des livres, à abrégier tous les prénoms s'il ne veut vraiment pas les donner tous en entier (p. 41), à fermer partout les guillemets et les parenthèses qu'il a ouverts, à laisser la majuscule au nom des institutions (à l'Université de Liège, par exemple, qui mérite encore cet égard peu coûteux, pp. 53 et 87) et, peut-être surtout, à affecter du retrait tous ses alinéas (pp. 10, 20, 23, 25, 26, 30, 60, 68, 107). Après quoi je n'aurai pas la malice de lui reprocher de ne pas transcrire parfaitement tel mot wallon (« *on lèbèye* » pour « *on lébève* », p. 15) ou de parler de la « rue en Neuvise » (p. 35), petit monstre né de la rencontre du nom courant et de la tournure ancienne remise naguère en service.

Un dernier mot? L'ouvrage contient, « en guise de préface », une lettre de Simenon adressée à l'auteur. Le romancier y manifeste sa satisfaction et son amusement. Il n'y aurait pas seulement quelque outrecuidance à ne pas faire de même : il est vrai, tout simplement, que le livre est à la fois instructif et plaisant. On ne peut, dès lors, qu'en recommander la lecture et souhaiter que, très vite, une suite lui soit donnée.

Paul DELBOUILLE

Michel LEMOINE,

Liège dans l'œuvre de Simenon,

ULg, Faculté ouverte, 161 pp., 16 pl. hors texte, préface de P. Delbouille.

De l'aveu même de Simenon, il a «... passé plus de cinquante-cinq ans de (sa) vie sans pour ainsi dire changer, ce qui est une constatation à la fois agréable mais aussi quelque peu mélancolique» (note 14) p. 16.

Michel Lemoine soumet l'œuvre de Simenon à une très minutieuse enquête, pour y relever les indices de la persistance des impressions de jeunesse.

Les romans expressément situés à Liège, ceux des débuts (*Au Pont des Arches*, *Jehan Pinaguet*, *Le Pendu de Saint-Pholien*, *La Danseuse du Gai-Moulin*) comme, plus tardivement, *Lettre à mon juge* et *Crime impuni*, et l'œuvre autobiographique (*Pedigree*), témoignent d'une observation précise, et d'une mémoire étonnamment fidèle.

L'originalité de la recherche de M. Lemoine, c'est d'avoir su découvrir dans les romans situés ailleurs, sous la tranposition des lieux, sous les masques et pseudonymes, mille traces de la résurgence des souvenirs liégeois. Les confrontations auxquelles il soumet les citations et les extraits emportent la conviction. Liège et son atmosphère à l'époque de sa jeunesse ont hanté Simenon. Elles ont constitué un réservoir dans lequel il a constamment puisé pour alimenter toute son œuvre. C'est le grand mérite de M. Lemoine d'en apporter les preuves.

Paulette GUILLITTE

Patrick et Philippe CHASTENET,
Simenon, album de famille, les années Tigy,
 Paris, Presses de la Cité, 1989, 125 pp.

Après la parution des *Mémoires intimes* de Georges Simenon, Patrick et Philippe Chastenet, deux journalistes du Sud-Ouest, ont eu la curiosité d'aller voir Tigy, la première madame Simenon. Ils lui ont rendu visite, en 1982, dans sa maison de Nieul-sur-Mer, en Charente-Maritime, sorte de sanctuaire encore imprégné de l'âme du romancier : « Sur le bureau, bien rangés, un pot de crayons, un sous-main de cuir, des stylographes et des pipes... Juste au-dessus du fauteuil, une toile de belle taille sans encadrement. Elle représente Georges Simenon en bras de chemise et pantalon de toile écrue, pipe au bec, accoudé à une cheminée. Tigy l'a saisi dans cette noble pose à l'île d'Aix en 1927 ».

Tigy s'est prise d'amitié pour les deux jeunes gens, leur a conté avec « nostalgie mais sans aucun signe d'aigreur » les souvenirs de sa vie avec Simenon, leur a montré les photographies qu'elle avait pieusement conservées et les a autorisés à les publier.

Poursuivant leur enquête, ils ont interrogé d'autres témoins comme Boule, Marc et bien sûr, Georges Simenon lui-même. Ils ont lu les écrits autobiographiques du romancier, les reportages et les interviews, se sont documentés sur sa vie et son œuvre auprès de spécialistes...

De cette recherche menée dans un style typiquement journalistique, est né un magnifique album dont le premier tiers consiste en une copieuse introduction qui raconte de façon très vivante la vie des Simenon depuis leur rencontre à Liège en 1920 jusqu'à leur départ pour l'Amérique en 1945.

Nous revivons par le menu les étapes de la carrière du romancier et sa vie quotidienne avec Tigy : la vie de bohème, l'apprentissage dans la littérature alimentaire, les voyages en France, puis plus tard dans le monde entier, les multiples déménagements avec notamment de longs séjours dans la région de La Rochelle pour laquelle Georges Simenon avait une prédilection spéciale et qui a servi de cadre à beaucoup de romans, la naissance de Marc, la guerre, puis le départ pour l'Amérique où le couple Simenon se séparera.

Aux renseignements habituellement fournis par les biographes viennent s'intégrer des fragments d'interviews, des citations tirées des ouvrages autobiographiques, des extraits de presse... Ces témoignages nous font notamment sentir la prodigieuse vitalité de l'homme, sa curiosité et sa gourmandise de tout expérimenter et de tout connaître, sa frénésie de vivre. « C'était toujours un peu la nouba » dira Tigy. De l'ensemble se dégage l'impression d'une vie heureuse, gaie, mouvementée, et d'un travail méthodique extrêmement prolifique.

L'essentiel de l'album est ensuite composé de quelque 140 photographies, imprimées pour la plupart en couleur sépia. Ces photos qui sont aujourd'hui déposées au Fonds Simenon, sont généralement peu connues : Marc Simenon les découvrira après la mort de sa mère et Georges Simenon seulement en 1988. Si l'on doit regretter la piètre qualité de l'impression qui abîme un certain nombre de clichés, les pages se feuilletent avec plaisir et l'on découvre, pris sur le vif, les Simenon dans leur vie familière et familiale, mondaine et professionnelle. On les suit par l'image dans leur bar, place des Vosges, en compagnie de Joséphine Baker, sur leurs bateaux, dans leurs

voyages autour du monde, dans leurs propriétés à la campagne ou à Porquerolles, en parents attentifs avec Marc...

Artiste peintre, Tigy ne cessa jamais de pratiquer son art et la reproduction d'un certain nombre de ses toiles nous permet d'apprécier son talent. «Excellent camarade, toujours prête à partir au pied levé pour n'importe quel coin du monde» dira Georges Simenon, elle participa aux débuts et aux premières gloires du romancier. «Compagne solide et fidèle», elle vécut effacée derrière lui et ne défraya jamais la chronique. Tigy est morte en 1985, mais il reste cet album émouvant et passionnant qui fait sortir de l'ombre, pour lui rendre hommage, celle qui partagea une période capitale de la vie du romancier.

Christine SWINGS

Stanley G. ESKIN,

Simenon : A Critical Biography,

Jefferson, Mc Farland and Co, 1987, XIII + 304 pp.

Cette étude consacrée à Simenon possède d'évidentes qualités. Elle suit pas à pas le déroulement de la vie du romancier, tout en y insérant, à la place exigée par la chronologie, une analyse plus ou moins approfondie, selon les cas, de l'œuvre romanesque. On saura gré à l'auteur de cette méthode qui confère à l'ouvrage une ligne directrice simple et facilite sa lecture. Il s'agit donc d'une biographie qui n'est pas seulement une biographie, puisque la problématique des romans de la destinée y est plus qu'abordée. Quant aux romans de Maigret, ils sont analysés de manière globale — et heureuse — dans un chapitre intitulé *The Maigret Saga*. Chose rare dans les essais portant sur le romancier liégeois, l'auteur consacre un chapitre aux contes et aux romans populaires, écrits de jeunesse et d'apprentissage trop souvent rejetés aux oubliettes et à propos desquels tout, ou presque, reste à dire : S.G. Eskin contribue à défricher le terrain de ces «*terræ incognitæ*» simenoniennes. Le dernier chapitre, intitulé *Art and Life*, n'est pas le moins intéressant du livre, puisqu'il traite avec beaucoup de justesse de l'esthétique romanesque de Simenon.

On aura compris que l'ouvrage nous a séduit. Nous considérons, en effet, qu'il est plus objectif et plus nuancé que la biographe de F. Bresler, *The Mystery of Georges Simenon*, et qu'il complète efficacement le monumental essai de M. Rutten dans la mesure où l'œuvre romanesque y est envisagée de façon beaucoup moins synthétique.

Notre admiration ne peut pourtant nous faire passer sous silence certaines erreurs ou omissions biographiques. S.G. Eskin ignore le passage de la famille Simenon rue de Gueldre (p. 18), tout comme il ignore le décès de la première épouse de Simenon (pp. 119, 186); il déclare que Simenon avait quatre ans quand il est venu habiter rue de la Loi (p. 20), alors qu'il en avait presque huit lorsque ses parents ont emménagé en ce célèbre lieu simenonien; peu au courant des coutumes belges, l'auteur n'opère pas la distinction entre la fête de Noël et celle de saint Nicolas qui a lieu le 6 décembre (p. 19); brouillé avec la géographie, il confond deux fois la Bretagne et la Normandie (pp. 81, 124) et une fois la Vendée et la Bretagne (p. 64), il situe Saint-Thibaut dans l'Oise (p. 117), affirme sérieusement que Simenon est arrivé à La Rochelle à bord du «Ginette» (p. 96), prend la Rotonde pour la Coupole (p. 89) et semble croire à

l'existence de Noland — alors qu'il cite pourtant Echandens (p. 186). Bien qu'il soit plus difficile de prendre en défaut sa connaissance de l'œuvre, il faut tout de même rétablir quelques vérités : le héros du *Suspect* n'est pas belge (p. 125), mais français; l'héroïne du *Coup de lune* ne tue pas son mari (p. 109), mais son serviteur; Kees Poppinga, le héros de *L'Homme qui regardait passer les trains*, ne connaît nullement la ruine (p. 124); le prénom Joseph, attribué à Maigret dans *L'Ecluse n° 1*, n'est en aucune façon « additional » (p. 222) puisque c'est là le « véritable » prénom du commissaire dans ce roman, prénom apparu bien avant celui de Jules; le même Maigret n'habite pas au cinquième (p. 219), mais au quatrième étage de l'immeuble presque mythique du n° 132, boulevard Richard-Lenoir; les rats de quai, si souvent évoqués par le romancier, deviennent, sous la plume de l'essayiste, des rats de mer (p. 75), ce qui ne signifie plus rien. On aimerait en outre savoir pour quelle raison l'auteur considère certains romans [*Les Clients d'Avrenos*, *Les Gens d'en face* (p. 111) ou *L'Homme au petit chien* (p. 197), par exemple] comme plus faibles que d'autres. Quant aux *Dictées*, elles n'ont pas été enregistrées régulièrement, comme le prétend S.G. Eskin (p. 214), ou alors, il convient de préciser ce que l'on entend par là. La bibliographie fait état de la parution, en 1986, de *Simenon au fil des livres et des saisons* de C. Menguy et P. Deligny (p. 262) : que n'est-ce vrai! Tous les passionnés de Simenon attendent impatiemment la sortie de ce livre — somme biographique et bibliographique — qui reste, hélas! à paraître. On déplorera enfin quelques rares fautes dans l'orthographe de certains termes français cités.

Ces erreurs affectant tels détails ne nuisent que très faiblement à la richesse d'un ouvrage pour lequel nous répétons notre vive admiration, ouvrage qui se termine par un index fort utile — index dont devrait s'orner toute étude simenonienne sérieuse — et est illustré par dix-huit photographies. Souhaitons simplement que la traduction de cet essai en langue française, traduction annoncée pour l'automne 1990 (Paris, Presses de la Cité), puisse rectifier ces fautes vénielles irritantes — si peu — pour le seul spécialiste.

Michel LEMOINE

Composition : C.I.P.L., Etienne RIGA, T_EX

Achévé d'imprimer le 9 octobre 1990
pour le compte du Centre d'Etudes Georges Simenon
sur la presse offset d'Etienne RIGA, imprimeur-éditeur,
à La Salle, B-4120 NEUPRÉ Tél.: + 32 41 71 58 10

ISSN demandé

D/1990/0480/21

